

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО  
ФАКУЛЬТЕТ ДОШКІЛЬНОЇ, ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ І МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ В. ВОЛОШИНОЇ  
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА, ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА  
ХОРЕОГРАФІЇ**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Еволюція григоріанського хоралу в європейському музичному мистецтві**

Студентки 2 курсу, групи ММ

Галузі знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Ступеня вищої освіти «магістр»

**Гаврілової Олени Анатоліївни**

Науковий керівник доц. канд. мист.

**Верещагіна-Білявська О.Є.**

Розширена шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_  
(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії \_\_\_\_\_  
(підпис) (ініціали, прізвище)

\_\_\_\_\_  
(підпис) (ініціали, прізвище)

\_\_\_\_\_  
(підпис) (ініціали, прізвище)

**Вінниця 2019**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>Розділ 1. ГРИГОРІАНСЬКИЙ ХОРАЛ ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ</b>	
1.1. Григоріанський хорал як об'єкт наукового дослідження .....	6
1.2. Становлення принципів раннього християнського співу Західної Європи .....	9
1.3. Стельові особливості григоріанського хоралу .....	19
<b>Розділ 2. РОЗВИТОК ГРИГОРІАНСЬКОГО ХОРАЛУ В ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ</b>	
2.1. Григоріанський хорал як основа мотету .....	24
2.2. Використання григоріанського хоралу в професійній композиторській творчості (на прикладі секвенції Dies irae) .....	27
2.3. Відображення інтересу до григоріанського хоралу в творчості композиторів ХХ ст. ....	38
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	55
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	58

## ВСТУП

Багатовікова історія формування та розвитку григоріанського хоралу свідчить про неабияку важливість цього літургійного та, разом з тим, мистецького явища, що символізує стійкість Римо-католицької Церкви. Суть цього феноменального піснеспіву криється у глибокому змістовому фундаменті, що базується на поєднанні змісту латинських богослужбових текстів і виразності мелодичних формул-символів, які в сукупності захоплюють своїм прекрасним звучанням не лише середньовічних людей, а й усі наступні покоління. Саме тому такий (канонічний) латинський спів привертає до себе увагу не тільки виконавців, але й найрізноманітніших дослідників, що яскраво відображено у першому пункті першого розділу. У музикознавстві розуміння латинської монодії як комплексу одноголосих піснеспівів утвердилося у XIX–XX ст. та почало поширюватися у різних осередках Західної та Центральної Європи починаючи з раннього середньовіччя. У цей період латинська монодія стає основою професійної західноєвропейської одноголосії та різної багатоголосії музики. Згодом впроваджується невменна нотація, щоб фіксувати літургійний репертуар. Цей вид запису музики стає одним із перших зразків нотаційних систем, який в плині часу зазнав трансформацій та вдосконалення, що призвело до виникнення лінійної нотації. Формується система ладів-модусів, яка була пов'язана із греко-візантійською системою осьмогласся, і з неї виникають такі літургійні жанри, як *introit*, *communio*, *offertorium*, *alleluia*, *tropus*, *sequentia* та ін.

У середині XIX ст. григоріанський хорал починає зацікавлювати науковців своїми теоретичними та практичними аспектами, що спонукає їх до створення численних наукових розвідок та видань. У сучасних дослідженнях григоріанського хоралу на перше місце стає вивчення та інтерпретація давніх музичних пам'яток. До переосмислення західної монодії стали поштовхом семіологічні студії, які впровадив о. Ежен Кардін у

середині ХХ ст. В основі нового напрямку базувалося вивчення невменної нотації з її локальними різновидами.

Проте, поза увагою науковців залишилися питання використання григоріанського хоралу у світській професійній музиці, хоча й є загальновідомим той факт, що багато композиторів у своїй творчості зверталися до григоріанського хоралу, використовуючи різні уривки мелодії та секвенції, зокрема секвенцію *Dies irae*.

Враховуючи брак досліджень у цій галузі вивчення григоріанського хоралу, **метою дослідження** є визначити форми модифікації григоріанського хоралу в ході усієї історії його розвитку, від витоків до використання у сучасній композиторській творчості. Згідно поставленої мети **завданнями дослідження** стали наступні положення:

- осмислити григоріанський хорал як явище музичної культури;
- проаналізувати наукові дослідження в яких описується процес становлення та розвитку григоріанського хоралу, його особливості та функції;
- виявити становлення принципів раннього християнського співу Західної Європи;
- визначити стильові особливості григоріанського хоралу;
- розкрити суть григоріанського хоралу як основу мотету;
- охарактеризувати використання григоріанського хоралу на прикладі секвенції *Dies irae* в професійній композиторській творчості;
- дослідити відображення інтересу до григоріанського хоралу в творчості композиторів ХХ ст.

**Об'єктом дослідження** є григоріанський хорал як феномен християнської музики.

**Предметом дослідження** є жанрово-стильові особливості григоріанського хоралу в еволюційному процесі.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку зародження і формування християнського співу в первісній церкві до використання григоріанського хоралу композиторами теперішнього часу. Між цими періодами описується час середньовічної епохи (IV–XII), коли специфіка григоріанського хоралу була найясніше представлена, а також проміжні століття пов'язані з датуванням рукописних пам'яток, ватиканських видань і спеціалізованих теоретичних праць.

**Теоретичну базу дослідження склали праці:**

– з богословія та літургіки латинського обряду (Ю. Аввакумов, М. Лесюк, К. Капман, І. Карабінов, Ф. Смірнов, К. Нікопольський, К. Керн, А. Голубцов, М. Кунцлер, І. Гангер, В. Мартинов та ін.);

– з історії і теорії західної монодії (Т. Ліванова, Н. Єфімова, В. Карцовнік, Т. Курегян, Ю. Москва, Ю. Холопов, Н. Барсов, Н. Пуряєва, К. Кутський, В. Лубський, О. Крижанівський, С. Плохій, М. Лесюк, В. Болотов, І. Любашенко, А. Лебєдев, Є. Герцман, Г. Алексєєва, В. Конен, Г. Петрова, С. Аверінцев, К. Перріш, Дж. Оул, В. Сапов, А. Єфіменко);

– з нотних та біографічних публікацій (А. Івашкін, В. Хоропова, А. Денисов, Е. Долинська, Н. Мясковський, Ф. Ліст, А. Алексєєв, А. Алесандров, Я. Мільштейн)

– з наукових досліджень григоріанського хоралу (о. Ежен Кардін, Ф. Вишневський, К. Загнітко, А. Вакюріна, А. Воблікова, Е. Федюкова, С. Корбі, М. Бялковский, К. Кайнцбауер, Ю. Москва, Т. Мацієвский);

– з невменної палеографії (Г. Алексєєва та ін.).

**Публікації.** Основні результати магістерського дослідження викладено у двох одноосібних статтях «Становлення принципів раннього християнського співу Західної Європи», «Секвенція *Dies irae* в творчості Ф. Ліста». **Структура магістерської.** Робота складається із вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури 59 позицій. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки, обсяг основного тексту – 57 сторінок.

## РОЗДІЛ І. ГРИГОРІАНСЬКИЙ ХОРАЛ ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

### 1.1. Григоріанський хорал як об'єкт наукового дослідження

Перед тим, як аналізувати функціонування григоріанського хоралу в творчості композиторів, слід розкривати питання щодо історичного розвитку григоріанського хоралу, починаючи від його витоків до сьогодення. Також необхідно розглянути спосіб формування і становлення принципів церковного співу, а також дослідити питання поширення григоріанського хоралу в Західній Європі. Переважно увага зосереджена на особливостях формування григоріанського співу та його різновидах. У цьому процесі неабияку роль відіграв період західноєвропейської історії – Каролінгського Відродження. Саме у цей час сформувався та поширився новоримський різновид латинської монодії, який увійшов у історію під назвою григоріанського хоралу і значно вплинув на музичну культуру середньовіччя та відродження. Після проведення реформ у Ватикані, під впливом світської музики і появи багатоголосся григоріанський спів зазнав значних змін і деформації. Новою сходинкою для її відновлення та реставрації стали такі рухи, як літургійний і цециліанський, фундаментом яких були принципи повернення до джерел – *ad fontes*. Важливо зазначити, що римо-католицька традиція була провідним чинником у розповсюдженні західної музики в межах європейського християнського ареалу та має глибоке коріння навіть в Україні, а саме в Галичині. Про це свідчать безліч рукописних пам'яток латинського обряду, які зацікавлюють не лише літургійні осередки, але й музикознавців [23, с.10].

Григоріанський спів є складним явищем європейської музичної культури, яке формувалось впродовж століть. За весь час розвитку і дослідження цього співу збереглося багато музично-літургійних структур як в усній формі, так і рукописних пам'яток.

Григоріанський хорал (іт. *canto gregoriano*, англ. *Gregorian Chant*, нім. *Gregorianischen Choral /Gregorianischen Gesang*; франц. *chant grégorien*, пол. *chorał gregoriański*) – це монодійний спів західної церкви, який поширювався в різних регіонах Західної Європи, починаючи з раннього середньовіччя [23, с. 11].

На латинській сакральній монодії базувалася професійна західноєвропейська музика, а з часом на її основі формуються різноманітні багатоголосі форми. Для того, щоб вивчити літургійний репертуар формується невменна нотація, що є однією з найдавніших нотаційних систем, яка пройшла через трансформації та вдосконалення та призвела до появи лінійної нотації. Кристалізується система ладів-модусів, яка, безперечно, була пов'язана із греко-візантійською системою осьмогласся, формуються такі літургійні жанри, як *introit*, *communio*, *offertorium*, *alleluia*, *tropus*, *sequentia* та ін. Впродовж багатьох століть цей мелодичний корпус сформував так званий «ідеальний стиль» названий *cantus planus* («рівний спів»), який став основою розуміння григоріанського співу.

Цікавитися західною монодією, а саме її писемними джерелами, почали у XIX ст., коли з'явилося більше досліджень та видань пам'яток григоріанського хоралу. Одним з перших хто досліджував джерельні матеріали став Едмон Куссмакер. Наступні студії були спрямовані на комплексні дослідження григоріанського хоралу, що можна прослідкувати в працях Петера Вагнера, Франсуа Геварта, Амаде Гастуе, о. Просперо Геранже, о. Жозефа Потье, о. Андре Мокро та ін.

Григоріанському хоралу присвячена дисертаційна робота К. Загнітко «Григоріанський хорал у сучасному науковому дискусі: історія, теорія, практика» [22]. Авторка ґрунтовно осмислює григоріанський хорал в контексті літургійно-мистецького змісту, виконавської інтерпретації і сучасного музично-теоретичного дискурсу.

У дисертації К. Загнітко осмислює еволюцію григоріанського хоралу від середньовіччя до сьогодення. Висвітлює процеси розповсюдження та адаптації латинської монодії на Україні. Виявляє та систематизує етапи розвитку західного невменного письма. Проводить порівняльний аналіз локальних різновидів графічних форм нотації. Визначає основні напрямки наукових досліджень звуковисотного та ритмічного компонентів григоріанського хоралу. Представляє семіологічний метод прочитання західної монодії о. Еженом Кардіном та його послідовниками. Досліджує вплив сучасних аналітичних праць західних медієвістів на виконавську практику [22].

Композитори, твори яких містили у собі теми григоріанського хоралу часто зверталися до сюжету Апокаліпсису. Традиції втілення саме цього сюжету в музичному мистецтві йдуть далеко в епоху середньовіччя. За змістом і стилем «Апокаліпсис», де викладається отримане Йоаном від Бога одкровення, різко відрізняється від інших текстів Нового Завіту. За допомогою видінь Йоану відкрилося майбутнє народження антихриста на Землі, друге пришестя Ісуса Христа, кінець світу, Страшний суд. Образи, які присутні у книзі, стали темою для численних богословських і художніх тлумачень: апокаліптичні вершники, вавилонська блудниця, Жінка, зодягнена в сонце і ін. Книга Одкровення закінчується пророцтвом про те, що перемога Бога над дияволом увінчає важку боротьбу. В оновленому творінні Бог буде перебувати серед людей у вічному Небесному Єрусалимі.

Тексти книги Нового завіту, що приписується християнською церквою Йоану Богослову та містить пророцтва про кінець світу, стають затребуваними у композиторів епохи постмодерну. Втім, есхатологічна проблематика завжди хвилювала думку людства. В окремі періоди вона відчувалася як гостре відчуття кінця історії [58]. В інші епохи основна увага зосереджувалася на вирішенні однієї з найважчих богословських проблем – проблеми вічних мук. Розквіт есхатологізму – прикмета середньовіччя, однак



есхатологічне світовідчуття не знімається з настанням Нового часу. Епоха постмодерну знову характеризується підвищеним інтересом до апокаліптичних уявлень про завершення людської історії і спробою осмислення в цьому ключі процесів, що відбуваються в світі. На думку С. Губайдуліної, жоден період історії не дає такої реальності кінця світу, як наш час.

До факторів, що провокує есхатологічні переживання, відноситься політика владних та ідеологічних інститутів. В результаті зростає тривожність, відчуття провини, підвищується маніпульованість людини, суспільство інфантилізується. Засоби масової інформації розповідають про ознаки кінця світу, численні медіуми, екстрасенси і ворожки переказують лякають пророцтва, людям є чудові знамення, в світі відбуваються небачені події, які тлумачаться народною свідомістю як свідчення кінця часів.

Проблема есхатологізму російської ментальності різнопланово розкривається в працях релігійних філософів, культурологів, соціологів, а саме в працях І. Яковенка, Б.С. Єрасова, В.М. Межуєва, П.С. Гуревича, В.А. Єльчанінова і багато інших.

Отже можна засвідчити, що безліч науковців у своїх працях досліджували різні аспекти виникнення, походження, розвитку та використання григоріанського хоралу в літургійному обряді. В усіх наукових дослідженнях розкрита повна суть цього музичного феномену, який не перестає надихати.

## **1.2. Становлення принципів раннього християнського співу Західної Європи**

Християнство взяло свій початок від життя на цій землі Ісуса Христа. Після смерті Ісуса християнство почало поширюватися апостолами, пророками, учнями Ісуса через проповідування Євангеліє. На початку більша частина вірних, що складала християнську общину, були бідні люди. Церкви,

як приміщення для зборів, не було, а збиралися по домах.

Згодом християнство все більше і більше поширювалося, і почало виникати духівництво, яке направляло та керувало християнами. З'явилися пресвітери – найстарші члени спільнот, наставники та духовні отці церкви. З їх появою християнські общини почали утворювати парафії, а парафії об'єднувались в єпископії на чолі з єпископом.

Увесь цей час у Римській імперії від розп'яття Ісуса Христа і протягом трьох століть до 313 року тривало гоніння та переслідування християн. Завершилось гоніння після того, як був виданий Міланський едикт імператором Костянтином Великим і християнство стало легальним. У цей період час від часу християни були переслідувані лише місцевою владою, яка була проти християнських поглядів. Усі ці роки гонінь нанесли певний вплив на християнство, а саме: були визначені канонічні частини Євангелій, був наданий вплив на богослов'я та організаційну структуру церкви. Також був сформований певний культ святих та мучеників, зумовлений діями римлян. Але поряд з цим, християнство набувало все більшого поширення, і у 325 році на Нікейському соборі відбулось засудження аріанства. А вже у 380 році християнство проголосили державною релігією Римської імперії.

Проте вже у 395 році, після смерті тогочасного імператора Феодосія I, могутня Римська імперія розпалась на Західну та Східну. У Східній імперії імператором був старший син Феодосія Флавій Аркадій, а столицею став Константинополь. Західна Римська імперія мала на чолі наймолодшого брата Флавія Аркадія – Гонорія, а столицею на початку був Медіолан, потім імператор проживав у Равені, і лише інколи в Римі. Але Західна імперія простояла не довго, і в наслідок переселення, а потім повстань народів (гунів, варварів) та різних племен могутня держава впала у 476 році.

Уся вище згадана історія не абияк вплинула на виникнення та розвиток християнської культури, а зокрема християнської музики. Ранній християнський спів почав зароджуватися в епоху Середньовіччя, після

падіння Західної Римської імперії в 476 році, початковий етап якої прийнято вважати V століття. Єдиною писемною пам'яткою музичного мистецтва, до XII століття, була лише музика християнських церков. Багато її коренів сформовані завдяки тривалому історичному підґрунтя, що виходить ще з II століття, та бере початок за межами Західної Європи на Сході, а саме в Палестині, Сирії, Александрії.

Вже тоді виникає християнська культура, яка взяла початок ще у II столітті., а остаточне її становлення припало на III-IV столітті. Вона мала прості і зрозумілі гуманістичні принципи, та прийшла на зміну тогочасній античній язичницькій культурі, яка втрачала свої духовні ідеали і моральні принципи. Християнські цінності полягали тому, що людина є найвищою цінністю на землі, а Бог приніс свого Сина в жертву заради спасіння людей; що всі є рівними перед Богом, не зважаючи на статус, інтелектуальний рівень чи національність; а також, що любов до Бога і ближнього – є основним принципом життя.

У цей час церква прагнула об'єднати весь великий, бурхливий та багатоликий язичницький світ не тільки спільною доктриною, але й спільними музичними принципами, оскільки у Західній Європі існувало багато племен та народів, що знаходилися на різних етапах розвитку, безліч уставів та різних політичних строїв, і все це зумовлювало виникнення різноманітної народної музики. Протягом всього середньовічного періоду існувала неминуча дійсність музичної культури, коли церковне мистецтво протиставило свої єдині канони багатогранності народної музики по всій Європі, і в той же час було вимушене йти на компроміс, уступаючи входженню місцевих народних музикальних елементів і їх канонічні форми. Це була неабияка боротьба зумовлена безперервними атаками та вимушеними уступками з обох сторін. Церква викривала неправильність народної музики, а народна мелодика з її інтонаційно-ритмічними особливостями, що притаманна різноманітним місцевостям, втручалася в

коло церковного співу. Тим не менш, це не означало, що церковна музика, безпосередньо ставала народною, але навпаки її зміст, образність, вся її естетична та духовна сутність була тотожна з релігією, та лише згодом входили певні зміни під впливом світського музикування [38, с. 25].

Церковний спів супроводжував усі Богослужіння в церкві. У різні етапи самої Літургії молитви, текст та мелодія відрізнялись відповідно.

Як з'явилась літургія? Вона була встановлена самим Ісусом Христом під час тайної вечері, але з часом була доповнена та вдосконалена церквою.

У перші часи християнства, так звані апостольські часи звершували Євхаристію на спомин Ісуса Христа, про що Він заповів своїм учням. У цей час Літургія не мала єдиної певної структури, про те генетично була пов'язана з ритуальною юдейською трапезою і мала певні основні елементи. Основними елементами ранньої християнської Літургії були подяка Богові Отцю і благословення хліба та вина, після чого освячені Дари розламували і роздавали присутнім на Богослужінні християнам. Інколи, до цих основних моментів додавали читання Євангелія і апостольських послань; спів гімнів та псалмів, але тоді ще за юдейськими звичаями; глосарія, навчання-проповіді, які провадили старші церкви або інші, які мали дар проповідування від Святого Духа; молитви вірних. В ці часи ще не було вівтаря (жертovníка), а вірна збиралися та возсідали біля столу. У після-апостольські часи по закінченні Літургії святкували трапезу любові, що мала назву Агапа. Ця післялітургійна агапа мала за мету об'єднати багатих та бідних у трапезі.

Апостольська Літургія стала зразком і основою для Літургії подальших століть: «Вони постійно перебували в апостольській науці та спільності, на ламанні хліба й молитвах» (Ді. 2, 42). Схожість літургій між собою у II і III століттях зумовлюється тим, що за основу було покладено чин, успадкований від апостолів.

У часи раннього християнства (I–III ст.) послідовність і структура (чин) звершення Літургії передавався усно, тому всі молитви та тексти Святого

Писання вивчали напам'ять. Тільки з часом почали з'являтися записи Апостольської Літургії. Поступово Літургія стала наповнюватися новими молитвами, обрядами та піснями, певними священними обрядами, діями, що спричинило різні версії служіння в Церквах. Тоді постала потреба в об'єднанні всіх існуючих чинів літургій в одне загальноприйняте служіння. Це відбулося у IV столітті, після припинення переслідування християн, коли Церква отримала можливість розвиватися у повну силу.

Існує зразок найдавнішої Літургії, яка була збережена в письмовому вигляді до нашого часу, це Літургія апостола Якова.

Кожне століття несло певні зміни та вдосконалення в апостольську літургію. У I столітті священників та єпископів ще не було, вони з'явилися аж у 4 столітті. Тому під час Літургії здійснювали Богослужіння, як пише апостол Павло, здійснювали апостоли, але їх основним служінням та завданням залишалось заснування все нових та нових церков. Але, на жаль, під час переслідування та гоніння Нерона більшість апостолів загинуло. Залишились пророки, люди, що мають особливий дар одкровення. Були також учителі, які мали дар благодатно навчати. Також з'явилися пресвітери, які, ймовірно, пішли від вчителів. Вони очолювали зібрання, коли народ божий приносив подяку Господеві, також мали дар проголошення слова, та навчали під час Літургії слова. Старійшина-пресвітер переламував хліб та підносив чашу під час приношення дарів.

Під кінець I століття почала існувати вже певна структура літургії. Її приблизна послідовність була такою:

1. Спів псалмів, а можливо і гімнів. –1 Кор. 14, 26
2. Читання Святого Писання – 1 Кор. 14, 26
3. Повчання (або Проповідь) пресвітерів – 1 Кор. 14, 26
- 3.1. Вислови пророків і міркування – 1 Кор. 14, 29.
4. Молитви за себе і всіх людей –1 Тим. 2, 1–2.
5. Подяка Господу і переломлення хліба.

## 6. Подання Пресвятих Дарів під двома видами.

Не достовірно, що послідовність літургії була саме такою, деякі пункти могли змінювати місце, але в цілому структура була такою.

У II столітті храмів ще не було, то Богослужіння продовжували святкувати по домах. А під час гонінь християни переховувались в катакомбах та відправляли Літургії там. Єдиним, що мало місце саме для християнського зібрання у II столітті були молитовні будинки, які не відрізнялися від інших будинків і належали приватним власникам. У цей час було прийнято постити перед тим, як приймати Святе Причастя, тому все більше поширювалась така практика, як агапа після служіння. Також було введено окрім церковного і домашнє причастя, щоб хворі та раби, які не мали змоги прийти на недільне служіння теж змогли брати участь у святих тайнах. Було встановлене таїнство Євхаристії.

В III столітті з появою храмів з'явилося храмове Богослужіння. Саме завдяки цьому до наших часів дійшло багато літургійних пам'яток, основними з яких є: «Апостольський переказ Іполита Римського» і «Testamentum» («Заповіт»). У цей час стрімко почала розвиватися християнська культура, церковний спів та богослужіння.

Римо-католицька церква виявилася духовним центром західного світу, об'єднуючи роздроблену Західну Європу. Музика Західної церкви складалася у найбільших містах – Римі, Мілані, Пуатьє, Парижі, Руані, містах Іспанії.

Витоки католицької музики – спільні із православною традицією, адже вони сягають часів раннього християнства і мають східне коріння. Основа ранньохристиянського співу – псалмодування. У IV ст. Західна церква співала псалми Амвросія, єпископа Міланського (помер в 397 р.). Перша упорядкована збірка церковних піснеспівів з'явилася за часів перебування на папському престолі Григорія Першого (590–604 рр.) за сприяння Римської співочої школи «Схолії канторум», що була тоді вищою академічною законодавицею співу. Впорядкування складалося у відборі та переробці

богослужбових наспівів Риму та місцевих монастирів і церков.

Григоріанський спів (хорал) сформувався у IV ст. із співу «алілуя». Аскетизм, поєднання силабічного і мелізматичного співу, суворавиваженість, декламаційність мелодики стали головними ознаками григоріанського хоралу. Загалом, григоріанський хорал став своєрідним музичним символом середньовічного католицизму. Досить часто його мелодії цитують сучасні композитори у нерелігійних творах із метою відтворення атмосфери часу або втілення образів християнських ідеалів. Зокрема, вже у своїй Першій симфонії А. Шнітке використав 14 григоріанських мелодій Sanctus, зробивши із них канон на 66 голосів.

Мелодії хоралу були записані тільки в IX ст. невмами. Проте недосконалість запису позбавила можливості передати точно характер хоралу. Такий запис міг нагадати відомий наспів твору, особливості щодо руху («знамена» у Православ'ї). Незнайомий мелодію заспівати було важко, так як невменна нотація не відображала інтервалів і ритміки. У X–XIII ст. невменний запис замінився нотацією, близької до сучасної.

Мовною основою григоріанського хоралу була латинь, окремі піснеспіви виконувалися грецькою мовою, а в Хорватії та Чехії дозволялася старослов'янська мова. Тексти бралися із Біблії. Остаточне зведення григоріанських співів склалося в кінці IX ст.

Мелодичну основу читань і псалмів складали поспівки, класифіковані відповідно до системи монодійних восьми церковних ладів (дорійський, гіподорійський, фрігійський, гіпофрігійський, лідійський, гіполідійський, міксолідійський, гіпоміксолідійський). У григоріанський обіход входили також антифони, респосорії, гімни, кантики.

У добу пізнього Середньовіччя в григоріанському хоралі з'явилися нові види співів: тропи, секвенції, строфічні пісні версус, кантіо, кондуктус. Усі канонізовані співи поділяються на дві групи: співи, які супроводжують месу і співи, які виконуються під час усіх інших служб – Officium.

*Меса* в римо-католицькому богослужінні – центральна за значимістю служба. Її музичне оформлення, як і оформлення служб офіція, склалося у епоху Середньовіччя на основі григоріанської монодії (григоріанського хоралу).

Меса складається із Ординарію (текст звучить щоденно) і Пропрія (текст змінюється протягом року, залежно від свята). Незмінними частинами *Missa ordinarium* (Ординарію) є:

- 1) *Kyrie eleison* (Господи, помилуй)
- 2) *Gloria* (Слава в вишніх Богу)
- 3) *Credo* (Вірую во єдиного Бога)
- 4) *Sanctus* (Свят Господь Бог Саваоф) і *Benedictus* (Благословен грядущий во Ім'я Бога)
- 5) *Agnus Dei* (Агнец Божий).

До Пропрія (*Missa proprium*) відносилися рухливі частини літургії:

- 1) *Introitus* – інтроїт (початковий псалом);
- 2) *Graduate* – градуал (псалом на день церковного року);
- 3) *Alleluja*, або замінюється *Tractus* (виконується в дні покаяння)
- 4) *Offertorium* – офферторій (молитва дароприношення)
- 5) *Communio* – комунію (молитва причастя) [21].

Служби *Officium* складаються із обов'язкових і змінних піснеспівів.

До IX ст. церковний спів був одноголосим. Потім на основі григоріанського хоралу виникають ранні форми багатоголосся (органум, діскант, гімель, фобурдон). У XIII–XIV ст. розвиваються багатоголосі хорові церковні жанри – мотет і меса. У XV–XVI ст. у творчості композиторів нідерландської школи багатоголосся досягає кульмінаційного моменту розвитку (Г. Дюфаї, Й. Окегем, Ж. Депре, О. Лассо) [36].

Вже із XIV ст. багатоголосі церковно-музичні композиції створювалися на основі незмінних частин меси. Перша авторська меса на повний текст ординарію була написана Гійомом де Машо – Меса Нотр-Дам – близько



1350р. До кінця XIV ст. музика до шести частин ординарію зайняла чільне місце в ієрархії музичних жанрів. Серед мес цього періоду переважають меси на *Cantus firmus*. Автором першої меси на єдиний *cantus firmus* для всіх частин вважається англійський композитор Джон Данстейбл, а вершиною розвитку таких мес представлена в творчості Жоскена Дебре, який також був одним з перших, хто використав прийом пародії.

У XVI ст. запозичена музика в месі перемішувалася із складеною заново, тим самим утворюючи тип *меси-пародії*. Писалися вони більшістю композиторами пізнього Відродження, зокрема Палестриною і Лассо. Тоді ж набули поширення інші типи – *канонічна меса* і *меса-парафраз*, що побудовані на вільному використанні григоріанських наспівів.

У XV–XVI ст. склалася також *органна меса*, де вокальні частини чергуються із частинами виконуваними на органі. Пізніше в органних месех роль соліста відводилася органу. Є також органні меси, де вокальні частини зовсім замінені органними обробками, наприклад, Органна меса Й. С. Баха. У творчості сучасних композиторів, зокрема українських, також можна віднайти зразки органних мес, проте, у музиці А. Шнітке вони не представлені.

У XVII–XVIII ст. посилилася концертність, розширилася роль оркестру, що супроводжував спів, з'явилися облігатні інструментальні партії, виконання деяких фрагментів доручалося солістам, в результаті склалася *меса-кантата*, в якій окремі частини меси, в основному довгі Gloria і Credo діляться на кілька частин. З розвитком опери та симфонії відбувається драматизація та симфонізація церковних жанрів: вони ускладнюються, часом втрачають свою богослужбову функцію і стають самостійними концертними композиціями.

**Реквієм** – заупокійна меса в католицькій церкві латинського обряду. Починаючи із епохи бароко композиторський реквієм – високий жанр концертної музики, різновид траурної ораторії. Називається за початковими

словами інтроїта «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Спокій вічний даруй їм, Господи»), якими відкривається традиційна (григоріанська монодична) заупокійна меса.

Спочатку, як і звичайна меса, реквієм складався із мелодій григоріанського хоралу, був одноголосим хоровим твором і не передбачав інструментального супроводу.

Починаючи з епохи пізнього Відродження паралельно із григоріанським «культовим» реквіємом стали виникати композиторські (авторські) реквієми. З часом вони все менше призначалися для церемоніального поховання, а були по суті публічними концертними творами, приуроченими до іншої траурної події (наприклад, реквієм пам'яті жертв війни, природної катастрофи). У композиторських реквіємах майже не використовувалися оригінальні григоріанські хорали, а лише канонічні тексти – в оригіналі (тобто по-латині) і в перекладах (на англійську, німецьку мови).

Автором першого композиторського реквієму (бл. 1450 р.) вважається Й. Окегем, в його заупокійній месі використовується ряд текстів із молитовного «канону». Перший реквієм із секвенцій *Dies irae* належить А. Брюмелю (XV ст.), найбільша за об'ємом частина *Dies irae* у Брюмеля вперше утворює драматургічний центр цілої композиції.

З XVIII ст. реквієм став найбільш популярним із традиційних жанрів духовної музики. Легше назвати композиторів, які ніколи не зверталися до цього жанру (реквієми не писали Й.С.Бах і Г.Ф.Гендель, Й. Гайдн і Л. ван Бетховен).

У цей період реквієми складали вже не для церкви, нерідко за замовленням приватних осіб (наприклад, Реквієм В. А. Моцарта), так і державних мужів (зокрема, до-мінорний Реквієм Л. Керубіні – пам'яті Людовика XVI). Виникнення деяких творів пов'язано із особистими втратами композиторів: наприклад, Реквієм Дж. Верді і «Німецький реквієм» Й.

Брамса (на довільний німецький текст). А. Сальєрі свій «Маленький реквієм» і Л. Керубіні Реквієм ре-мінор написали для себе. У XIX ст. реквієми писали Ф. Ліст, Ш. Гуно, К. Сен-Санс, А. Брукнер, Г. Форе, А. Дворжак.

### **1.3. Сильові особливості григоріанського хоралу**

Спів ранньої християнської церкви першого тисячоліття нашої ери був виключно монодичним, одноголосним, що відповідало настановам Отців Церкви: «дух, стримуючи голос кожного, з багатьох голосів становить одну мелодію» (Іоанн Златоуст); «Бог не заповідає кожному особисту молитву, а велить усім молитися за всіх молитвою загальною і молитвою одностайною» (Кипріан). Відповідно до теоцентричного середньовічного світогляду, музика була «співом на славу Бога». Євангельські її прообрази відображали спів ангелів в Віфлеємі, сповістивши про народження Спасителя. За переказами, апостольська церква залишила в усній традиції зразки ангелогласного співу. Уподібнюючись такому співу, літургійні мелодії в обряді, де панував не реальний, а сакральний початок з його ідеями позачасового і вічного, повинні були зберігати надмірний характер, спрямований до краси всевишньої. У таких мелодіях не було ні динамічної спрямованості, ні енергії ритму, ні гострих ладових тяжінь. Адже там, де панує вічність, неможливо говорити про дію, про прогрес.

Хоральний мелос, обумовлений календарною циклічністю церковного року з незмінною повторюваністю в ній одвічних подій священної історії, також підпорядковувався цій повторності. Проте музична повторність вимірюється не частотою повторення в обряді конкретних композицій, а «перебуванням» хоральної мелодики в формульній інтонаційній сфері. Відсутність спрямованості руху, незмінність ладових моделей і їх варіантна подібність, відображена в мінливості тотожних мотивів і в їх комбінаториці, повідомляли хоралу про відкритість та розімкнення. Музична повторність ніколи не приводила до нового, а завжди поверталась до того, що було, до

того, що знаходиться одночасно і «позаду» і «попереду». Подібна властивість формульного мелосу відповідала основним концептуальним поняттям християнської культури (вічності, позачасовості, циклічності) і в сукупності зі Словом Божим залучало прихожан до відчуття вічності. У середньовічній псалмодії не було чіткої стопної метрики, яка була властива гімніам або світському співу трубадурів і труверів. Уникнення періодичності виражалося в загальній принциповій опорі співів на молитовну прозу, лише з мінімальним допущенням жанрів із віршованою основою. Розміреність псалмодичного співу, наслідуючи приписи Аноніма X століття, «мала для будь-якої мелодії вимірюватися просодичним метром» [60, с. 228]. Це означає, що в виспівуванні псалмодичних текстів мали дотримуватися співвідношення довгих і коротких складів у співвідношенні 2:1.

Мова, якою проводилася Меса, була латинь, як мова «чиста», віддалена від прийнятної в світі мови. Типово західна манера виспівування текстів виражалася в м'якому солодкому співі голосів в ніжному високому регістрі. Сама солодкість співу ототожнювалася зі святістю, адже «якщо душа солодко співає перед Богом, то і в людях солодкість співу збуджує святу пристрасть» [60, с. 213]. Основу хорového звучання хоралу становили тенори та дисканти. Музичні інструменти в католицькій Месі заборонялися. Винятком був орган, який підтримував спів, введений в служби у VII ст.

Григоріанський спів як Західна християнська музика мав дещо відмінну ладову основу та ритміку від звичайної тогочасної світської чи народної музики. Не дивлячись на інтонаційну відмінність регіональних співочих традицій Заходу, всі ці традиції були гілками однієї християнської монодичної культури, а значить вони мали багато загальних закономірностей не тільки в упорядкуванні богослужбового обряду, опираючись на одні й ті ж тексти, а й в його музичному оформленні. Безсумнівно загальним був принцип організації співочого репертуару по восьмиладовій системі, яка з VIII ст. стала загальною не тільки для всіх регіональних традицій

латинського Заходу, а й грецького Сходу. Загальним було також мелодійне розуміння ладу, в основі якого лежали мнемонічні моделі. У григоріанській практиці безписемної традиції ці моделі були спочатку представлені формулами «ноеан» (термін Н. Ефімової; Noeane, в давньоруській культурі «аненайки» – фонема, позбавлені будь-якого сенсу). У напівусну епоху їх змінили моделі на латинські тексти та біблійні парафрази (Primum querite regnum Dei; Secundum autem simile est huic і т.д.). Характерною рисою латинських мнемонік стало обов'язковою присутністю в їх текстах числівників, що вказували номенклатуру ладу. Ті та інші мнемонічні моделі формульного ладу в григоріанській практиці аж до XIII ст. виконували функцію інтонаційного вирівнювання мелодики антифону з мелодійним оформленням запропонованого до нього псалмодійного вірша.

Починаючи з IX ст. в надрах григоріанської гілки середньовічного хоралу з'явилися теоретичні розробки, які намагаються осмислити мелодії репертуару з позицій звукорядної теорії античності. Протягом X–XIII ст. (паралельно з розвитком музичної писемності і майже одночасно з введенням в практику органуму) склалася система восьми «церковних ладів» (toni, modi) з їх внутрішнім підрозділом на автентичне і плагальне, та з їх попарним об'єднанням навколо чотирьох фінальних звуків (D E F G). Розвиваючись по шляху поєднання античного знання з інтонаційною реальністю епохи, звукорядна теорія церковних ладів встановила в якості основних категорій лад фіналіс (finalis – кінцевий тон), тенор (tenor – речитаційний тон, тон псалмодіювання), амбітус (ambitus – діапазон лада). Таким чином Західний Октоїх набув вигляду абстрактної звуковисотної системи, вкладається в схему восьми діатонічних звукорядів з закріпленим в них місцем півтону, про що свідчить наступний приклад:

Лади	Амбітус	Реперкусії	Фіналіс
I дорійський	D-d	A	D
II гіподорійський	A-a	F	D

III фрігійський	E-e	C	E
IV гіпофрігійський	H-h	A	E
V лідійський	F-f	C	F
VI гіполідійський	C-c	A	F
VII міксолідійський	g-g <sup>1</sup>	D	G
VIII гіпоміксолідійський	D-d	C	G

Звукорядною основою служила повна досконала система греків, продовжена вниз до G та вгору до d<sup>1</sup>.

Виведена раціональним способом дана теоретична система не змогла гідно підмінити відшліфовану часом усну традицію мелодійного розуміння ладу і на практиці залишилася плодом суто наукових досліджень, яких виявилось недостатньо для того, щоб розкрити інтонаційну сутність григоріанського хоралу.

Ритміка хоралу була організована принципом регулярності, властивим античним стопам, ритмічним модусам середньовіччя, пізньому такту. Ритміці властива нерегулярність, що йде від прозової структури богослужбових текстів. Навіть так звані «вірші» (*versus*), що включали в себе, в основному, вірші старозавітних псалмів, в латинському варіанті були віршами в прийнятому нині розумінні цього слова. Та й самі слова - грец. *στίχος* і лат. *versus* означали не тільки віршований рядок, а й взагалі рядок. Винятковими з переважаючої в репертуарі прози стали жанри секвенції і гімну, засновані на суворій віршованій структурі.

Сучасні дослідники не вважають за можливе точно розшифрувати тривалості всередині хоральних композицій і використовують при передачі звуковисотної лінії хоралу запис нотних значків без штилів. У способі мелодизації тексту хоралу традиційно відзначаються три можливості співвідношення стилю і звуку. Ступінь розспівності тексту визначає один з трьох хоральних стилів. Силабічний стиль передбачає таке співвідношення, при якому на один склад тексту доводиться один звук. Невматичний стиль

збільшує кількість звуків, що припадають на один склад до двох – трьох, а мелізматичний стиль прикрашає кожен склад тексту розспівами з трьох і більше звуків. Слід зазначити, що усі три вказані хоральні стилі залишаються актуальними у практиці літургійного музикування, адже сам григоріанський хорал також використовується у Богослужінні, часто у своєму первинному одноголосному вигляді.

## РОЗДІЛ II. РОЗВИТОК ГРИГОРІАНСЬКОГО ХОРАЛУ В ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

### 2.1. Григоріанський хорал як основа мотету

У процесі історичного розвитку християнського співу, якийсь час григоріанський хорал не мав самостійної форми викладу, а містився в основі мотету. Мотет<sup>1</sup> був однією з найважливіших музичних форм, які практикувалися композиторською школою при паризькому соборі Нотр-Дам в XII - XIII століттях, імовірно з підтекстовки клаузули<sup>2</sup>. Тоді ж з'явилося слово «мотет». За свідченням Івана де Грокейо (кінець 13 ст.), «цей вид музики годі було представляти в присутності простого народу, який не здатний оцінити його вишуканість і отримати задоволення від слухання. Мотет виконується для освічених людей і взагалі для тих, хто шукає вишуканості в мистецтві» [15]. На відміну від органуму того ж часу, ритм мотету строго організований за допомогою застосування ритмічних модусів.

Слова, якими позначений тенор у прикладі мотету, вказують, що його джерелом послужила частина вірша алілуя, яка починається словами «Eius in Oriente»<sup>3</sup>. Сама тенорова партія позбавлена тексту й, очевидно, виконувалася інструментально. Другий голос має текст і тому називався «мотетус» (букв. – «має слова» – вираз, що дав назву всій формі) або «дуплум» («другий голос»), складався композитором в другу чергу і прилаштувався до тенору таким чином, щоб в акцентованих моментах утворювати з ним консонанси (унісони, кварта, квінти, октави). Між акцентованими моментами допускалися будь-які інтервали, аж до найбільш дисонуючих. Найчастіше третій голос («тріплум») приєднувався до тенорової партії на основі тих же принципів зіткнення, які при цьому могли виникнути між ним і мотетусом,

<sup>1</sup> Мотет (франц. Motet, лат. Motetus, motellus, від старофранцузької mot – слово), вокальний або вокально-інструментальний поліфонічний твір. Один з головних жанрів в музиці західноєвропейського Середньовіччя і Відродження. Протягом століть мотет зберігав характер складного для сприйняття твору, служив демонстрацією професійної майстерності його творця.

<sup>2</sup> Клаузула – різновид метризованного органуму; композиційна основа клаузули – фрагмент мелодії відомого григоріанського хоралу, до якої приєднувались нові голоси; клаузули виконували функцію багатоголосних заготовок для вставки в той же (монодичний) хорал.

<sup>3</sup> Композитор використовував два фрагмента цього мелізматичного алілуя, повторивши кожен з них – перший як основу першої половини твору, другий як основу іншої його половини.



не бралися до уваги.

Спочатку в якості тексту верхніх голосів використовувалися латинські стежки тенорового мотиву, проте поступово всі зв'язки між оригінальним текстом цитованого мотиву і почуттями, що виражалися верхніми голосами, були втрачені. На вищій стадії розвитку мотету, як правило, використовувалися французькі і провансальські тексти, часто цілком світські за своєю природою. Ця тенденція до секуляризації досягла вершини, коли в якості тенорової партії стали використовуватися світські мелодії.

У пропонованому мотеті кінця XIII століття тексти любовного змісту, початкова фраза триплума, повторена в кінці мотетусом, відтворює рефрен однієї з пісень труверів. Подібний обмін музичним матеріалом між двома верхніми голосами – вельми характерна риса того часу. З іншого боку, застосування канону в унісон в верхніх голосах є винятком і вказує на зародження пізнішої контрапунктної техніки.

Складаючи мотет, композитор XIII століття використовував замість тенорової партії (нижнього голосу) фрагмент будь-якого мелізматичного пасажу григоріанського мотиву, попередньо організовуючи його відповідно до обраного ритмічного модусу. Григоріанське джерело вказувався в рукописі наведенням кількох початкових слів оригінального тексту (*incipit*).

Французькі мотети періоду *Ars antiqua*<sup>4</sup> (зазвичай 3-голосна) – політекстовка<sup>5</sup>. Їх зразки можна знайти в бамбергському кодексі, який зберігається в міській бібліотеці Бамберга та містить 100 мотетів, в Кодексі Монпельє, що зберігається в бібліотеці Університету Монпельє та має понад 300 мотетів й інші. Переважна більшість авторів були анонімні (серед небагатьох відомих імен – П'єр де ла Круа). Англійська мотет 13 ст., якого збереглося понад 100 зразків, складався на єдиний латинський текст

<sup>4</sup> *Ars antiqua* (лат. стара техніка композиції, стара традиція музики), *Арс антиква* – період в історії західноєвропейської (переважно французької) музики XII – початку XIV століть. Термін *Арс антиква* застосовують тільки по відношенню до багатоголосної музики того часу: органум, кондукт і інших жанрів Школи Нотр-Дам, мотети. Приналежністю музики *Арс антиква* також вважається техніка гокет, що виявлялася в клаузулах органумів та в мотетах.

<sup>5</sup> Політекстовка – в різних голосах виспівували різні тексти, як церковні, так і (рідше) світські, в тому числі на різних мовах (латинській і французькій).

духовного змісту. Особливість англійської техніки мотетному композиції – мелодійне остинато в тенорі (як правило, коротке, його оригінальна назва – *pes*, букв. «Стопа»). Найбільш значні автори мотетів (в тому числі політекстових) періоду *арс нова* були Гійом де Машо і Філіп де Витри. Для Машо мотет був творчою лабораторією, де він ставив вишукані композиційно-стильові експерименти, особливо в області ритмі та гармонії.

Ренесансний мотет, на відміну від середньовічного, зазвичай складали на єдиний текст. Притому що зміст тексту були переважно духовним, кантус фірмус, мотет, в якому використовували цю техніку композиції, найчастіше мав світське походження. Як текстову основу використовували псалми (частіше за інших – псалом покаяння 50 «*Miserere*»), фрагменти з пророчих книг та інші тексти Вульгати або парафрази біблійних текстів (такі мотети часто включалися до збірок під назвою «*Cantiones sacrae*» – «Духовні пісні»), а також вільно складені тексти урочисті події з приводу освячення храму, інтронізації світського або духовного особи, військового тріумфу, династичного шлюбу та ін. Велика кількість мотетних текстів звернено до Богородиці. У ренесансному мотеті зберігалася неодночасність розспіву тексту в різних голосах, яка виникла в результаті широкого застосування техніки імітації; імітаційна поліфонія стала з тих пір головною ознакою техніки композиції мотета. Найвизначнішими авторами мотетів в епоху Ренесансу були Дж. Данстейбл, Г. Дюфаї, Жоскен Дебре, Н. Гомбер (понад 160 мотетів), А. Вілларт (найскладніші для свого часу 7-8-голосні мотети), Дж. П. да Палестрина (серед інших – 5 мотетів на текст «*Ave Maria*» і 6 – на текст «*Miserere*»), О. ді Лассо (понад 750, включаючи великі мотетні цикли), Ф. Герреро, Т. Л. де Вікторія, У. Берд, Т. Талліс (грандіозний 40-голосний мотет «*Spem in alium ...*» – «Лише на Тебе завжди я сподівався»).

Мотет епохи бароко – хорový або вокально-інструментальний твір на єдиний для всіх голосів текст на латині або національними мовами; мотет англійською мовою – Антем. Найяскравішими предстваниками барочного

мотету були такі композитори, як Дж. Кариссімі, Г. Шютц (в збірниках «Symphoniae sacrae» – «Священні симфонії»), М. Р. Делаланд і Ж.Б.Люллі (автори пишних «великих мотетов»); кілька творів в цьому жанрі написав І. С. Бах. Починаючи з композиторів віденської класичної школи мотет втратив колишню популярність. Окремі яскраві зразки – у В. А. Моцарта, Й. Брамса, А. Брукнера, Ф. Пуленка, Р. Воан-Вільямса, П. Хіндеміта.

## 2.2. Використання григоріанського хоралу в професійній композиторській творчості (на прикладі секвенції *Dies irae*)

У професійній композиторській творчості використання григоріанських хоралів знайшло своє різнобічне втілення. Композитори можуть послуговуватися лише латинськими текстами, використовувати початкові мелодичні звороти, обирати мелодію хоралу в якості *cantus firmus*. Найчастіше митці звертаються до секвенції *Dies irae*, що слугує символом судного дня, незворотної долі, фатуму. Середньовічна секвенція як символ смерті, втілення фатального початку привертала до себе увагу художників різних стилів, епох, національних культур. Популярність цього мотиву й спричинила наше звернення саме до нього в якості прикладу використання григоріанського хоралу у професійній композиторській творчості. *Dies irae* з латині перекладається як «день суду». Це є середньовічний католицький піснеспів, іншими словами – секвенція<sup>6</sup>, яка висловлює ідею страшного суду.

Текст *Dies irae* на латині та переклад:

<i>Dies irae, dies illa</i>	День гніву, день цей
<i>Solvat saeculum in favilla</i>	звільнить із праху покоління,
<i>Teste David cum Sybilla</i>	за свідченням Давида з Сивільї.
<i>Quantus tremor est futurus</i>	Як будемо тремтіти,
<i>Quando iudex est venturus</i>	коли Суддя прийде

<sup>6</sup> Секвенція (пізньолатинська *sequentia* – чергування, від лат. *Sequens* – наступний), текстомузична форма і літургійний жанр в традиційній службі Римо-католицької церкви (до реформ 2-го Ватиканського собору). Входила до складу Меси пропрія (після алілуя; під час постів і в заупокійної меси – після тракту). Текст латинський, вільно складений, за змістом – вільний парафраз сюжетів і мотивів Святого Письма. Спосіб розспіву тексту фонетичний, з мінімальними невматичними розспівами [40].

Cuncta stricte discussurus i	правдиво все розсудить.
<b>Tuba Mirum</b>	
Tuba mirum spargens sonum	Труби чудесний звук
Per sepulca regionum	пронесеться над могилами,
Coget omnes ante thronum	і збере всіх перед Троном.
Mors stupebit et natura	Смерть відступить і природа,
Cum resurget creatura	як повстане творіння
Iudicanti responsura	на суді відповідати .
Liber scriptus proferetur	Книга писана пред'явлена буде,
In quo totum continetur	в якій все міститься
Unde mundus iudicetur	для суду над світом.
Iudex ergo cum sedebit	Отже, коли Суддя сяде,
Quidquid latet apparebit	приховане стане явним,
Nil inultum remanebit	ніщо не лишиться безкарним.
Quid sum miser tunc dicturus	Що я, нещасний, тоді скажу,
Quem patronum rogaturus	Якого заступника просити,
Cum vix iustus sit securus?	Якщо і праведний не певен?
<b>Rex tremendae</b>	
Rex tremendae majestatis	Царю страшної величі,
Qui salvandos salvas gratis	що нас рятуєш милостиво,
Salva me, fons pietatis	врятуй мене, джерело милості!
<b>Recordare</b>	
Recordare, Jesu pie	Згадай, милостивий Ісусе,
Quod sum causa tuae viae	що я – причина Твоїх мук,
Ne me perdas illa die	та не полишай мене у той день!
Klesls, hledaje mne, znaven,	Сповідуючи мене, сядеш втомлений,
Redemisti crucem passus	На хресті ти викупив гріхи людські,
Tantus labor non sit cassus	Такий труд хай не пропаде марно.
Iuste iudex ultionis	Питай, Суддя, відплати,

Donum fac remissionis	даруй мені відпущення
Ante diem rationis	до Дня Суду.
Ingemisco tamquam reus	Я зітхаю як винний,
Culpa rubet vultus meus	провина змушує мене тремтіти,
Supplicanti parce, Deus	змилуйся над тим, хто просить, Боже!
Qui Mariam absolvisti	Той, хто виправдав Марію
Et latronem exaudisti	і розбійника вислухав,
Mihi quoque spem dedisti	мені також хоч яку-небудь надію дай.
Preces meae non sunt dignae	Мої благання неварті,
Sed tu, bonus, fac benigne	але Ти добрий, зроби милість,
Ne perreni cremer igne	не спалюй вогнем пекельним.
Inter oves locum praesta	Серед овець місце приготуй,
Et ab haedis me sequestra	а від козлищ мене відведи,
Statuens in parte dextra	поставивши праворуч.

### **Confutatis**

Confutatis maledictis	Засудивши нечестивих,
Flammis acribus addictis	покаравши їх страшним вогнем,
Voca me cum benedictis	приклич мене до благословенних.
Oro supplex et acclinis	Я молю уклінно,
Cor contritum quasi cinis	серце скрушене як порошок,
Gere curam mei finis	потурбуйся про мій кінець!

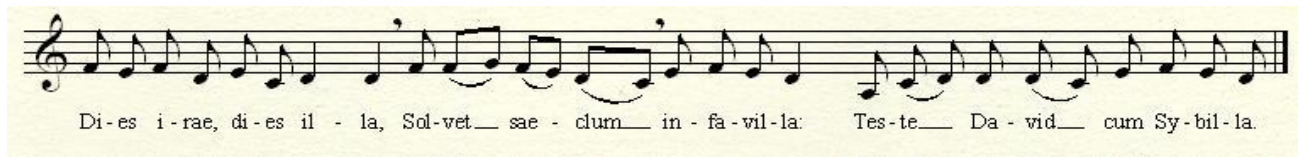
### **Lacrimosa**

Lacrimosa dies illa	У той день сліз,
Qua resurget ex favilla	підніметься із праху той,
Iudicandus homo reus	кого будуть судити.
Huic ergo parce Deus	Людину провинну пощади, Боже,
Pie Jesu Domine	милостивий Господи Ісусе,
Dona eis requiem. Amen	дай їм спокій! Амінь!

Заключні вірші символізують душі людей, які сходять до Божого

престолу, де праведники будуть вибрані для успадкування раю, а грішники - скинуті в вогонь пекельний. Цей піснеспів виник в Італії. Найперші записи з'являються ще в XII ст., проте історичні відомості вказують, що остаточна редакція тексту належить ченцеві Томмазо ді Челано (XIII ст.). Автор мелодії *Dies irae* невідомий. *Dies irae* є однією з 5 секвенцій, узаконених Тридентським собором (1570) в Римі. З цього часу секвенція стала обов'язковою частиною заупокійної Меси католиків аж до Другого Ватиканського собору (1962). Після перемін на Другому Ватиканському соборі до обов'язкової послідовності Меси ця секвенція не входила, але могла використовуватися на літургії годин. Піснеспів *Dies irae*, який має народно-пісенні витоки, вирізняється строгістю та трагічною виразністю, завдяки чому зберіг силу впливу аж до XX століття.

Традиційний наспів григоріанського хоралу *Dies irae* виглядає наступним чином:



*Dies irae* є одним з найвідоміших розспівів та набагато частіше використовувався в творах композиторів XVIII – XX ст., ніж інші піснеспіви середньовіччя. Він, як музичний образ, відображає уявлення про смерть, як символ трагічного в житті людини.

Мелодія *Dies irae* в різноманітному гармонічному, фактурному і тембровому оформленні, по-різному варіюючись і розвиваючись, звучить у фіналі «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза. Вона є першою програмною симфонією в історії романтичної музики Берліоза, яку він почав писати в 26 літньому віці. Композитор сам написав текст програми, що являє собою детальний виклад сюжету. Ця програма звучала не просто як любовна історія самого автора чи іншої конкретної особи, а стала в музиці першим втіленням образу типового романтичного героя, вже розкритого в образі її художньої літератури – бунтівливого, розчарованого, що не знаходить місця в житті.

Про це в своїй книзі писала В. Конен так: «Сценарій композитора багато в чому автобіографічний. У ньому розповідається історія кохання Берліоза до Генрієтти Смітсон. На перший погляд, текст вражає своїм інтимним змістом. Створюється відчуття, ніби потаємні сторінки щоденника оприлюднюються з ораторської трибуни. Типова романтична тема любовної туги, яка неодноразово отримувала переконливе вираження в камерній романсовій ліриці, здається мало відповідною симфонічному жанру. Однак «лірична сповідь» Берліоза відображала типову тему часу. Втілення в ній настрою «молодої людини XIX століття», атмосфера розладу з дійсністю, перебільшена емоційність і чутливість вже отримали яскраве і широке відображення в романтичній літературі» [51, с.111].

Романтична тема нещасного кохання виростає в симфонії Берліоза до значення трагедії втрачених ілюзій, розчарування в ідеалі. Вперше ця психологічно-інтимна тема вирішувалася не в камерному вокальному жанрі, а в симфонії, причому монументальній, яка складається з 5 частин. Щодо музичного тексту В. Конен зауважила, що «музика симфонії набагато оригінальніша і значиміша літературного сценарію. Суб'єктивні переживання художника, тема любовних мрій отримують тут широке, всебічне трактування, піднімаючись до соціальних узагальнень» [51, с.111]

З музичного тексту цієї симфонії нас цікавить лише остання 5-та частина, що називається «Сон в ніч шабашу», в якій Берліоз використовує тему *Dies irae*, але у спотвореному вигляді, відповідно до програмного змісту. Віддалене звучання дзвонів сповіщає про появу пародійно трактованої теми, яка звучить у фаготів і туб – середньовічний наспів *Dies irae*, що відкриває «чорну м'ясо». Тема суворого хоралу повторюється в зменшенні з іншою ритмічною акцентацією, а далі ще більше прискорюється. З неї народжується хоровод шабашу – основний розділ фіналу, побудований у вигляді фугато. Танець зростає, залучає в свій рух весь оркестр, набуває характеру оргії. Серед безлічі оркестрових ефектів, винайдених Берліозом, один з

найзнаменитіших – в епізоді танці мерців, стукіт кісток, який передається грою держаком смичка на скрипках і альтях. У кульмінації тема хороводу поліфонічно з'єднується з темою *Dies irae*.

Секвенція *Dies irae* також лежить в основі концертного парафразу для фортепіано з оркестром «Танець смерті» («Totentanz») Ференса Ліста, який займає особливе місце серед його варіаційних творів. Задум твору виник у 1838 році під час подорожі по Італії, де Ліста надихнула фреска Б. Буфвольмакко «Тріумф смерті» в соборі Кампосанто в Пізі. А закінчено твір було приблизно в 1849 році в Веймарі, після чого ще двічі перероблялося композитором у 1853 і в 1859 роках. Вже тоді популярний жанр бравурних варіацій з сформованими стереотипами не міг задовольнити композитора, і Лист шукав в варіаційній формі можливість втілення глибоких філософських ідей. Твір ґрунтується на поєднанні різних джерел середньовічного європейського мистецтва. Назва «Totentanz» вказує на зв'язок з алегоричною середньовічною драмою, в центрі якої лежать есхатологічні проблеми<sup>7</sup>. У той час цей сюжет був особливо популярний в Німеччині.

«Танець смерті» являє собою одночастинний фортепіанний концерт, структура якого характерна для великих творів Ліста.

У творі чітко виділені великі розділи, які виконують функції частин сонатно-симфонічного циклу:

- функцію сонатного *allegro* виконують вступ і три перші варіації;
- повільної частини – 4-та варіація (з ліричним епізодом);
- функцію фіналу – відносно самостійні 5-та (*Fugato*) та фінальна варіація з кодою.

Вступний розділ містить два проведення теми в оркестрі, з'єднані віртуозною каденцією фортепіано. Перше проведення супроводжується наполегливо повторюваними зменшеними акордами фортепіано в низькому

<sup>7</sup> Есхатологія (від грец. *ἔσχατος* - останній, кінцевий і ... логія), в релігійних системах вчення про кінцеву долю людської особистості і всього суцього в «вічності», т. е. за межами історії, біографії, «цього» світу загалом. Слід розрізняти індивідуальну Е. - вчення про посмертну долю одиначної людської душі, і універсальну Е. - вчення про мету і призначення космічної та людської історії, про вичерпання ними свого сенсу, про їх кінці і про те, що за цим кінцем піде [2, с. 481].



регістрі, які зображують дзвін. У каденції *martellato* два зменшених септакорди у фортепіано на педалі символізують змах коси, занесеної над жертвами. Друге проведення теми супроводжує зменшений септакорд в вигляді фантастичного тремоло в верхньому регістрі фортепіано. Остання частина теми («*Teste David cum Sibylla*») проводиться окремо і в процесі розвитку набуває самостійного значення. Вона проходить триразово на домінантній органній педалі в заключному розділі вступу, грізно оголошуючи наступ останнього судного дня. Особливо моторошно цей мотив звучить в кінці 2-ї варіації, що супроводжується фортепіанним *glissando* вверх и вниз. Перше речення теми у соліста викладено діатонічно. Дублювання верхнього і середнього голосів створює фактурну напруженість. У другому реченні Ліст хроматизує гармонію. У другому голосі виникає низхідний хроматичний хід, який отримує розвиток в подальшому. Він з'являється в 1-й варіації, *H-dur*'ному епізоді 4-ї варіації, в фугато і фіналі. Цей хід стає все більш напруженим і досягає своєї кульмінації в коді.

Далі йдуть шість варіацій, в яких тема *Dies irae* проводиться в різних видах. У перших трьох варіаціях вона проходить як *basso ostinato* і поступово стає все більш напруженою. У 1-й варіації тема викладена *pizzicato* у струнних в низькому регістрі і звучить насторожено. У 2-ій варіації вона дублюється фортепіано в середньому голосі і підкреслюється акцентами. Тема стає більш наполегливою. Великого розвитку тема набуває в 3-ій варіації, де викладається у вигляді акордів в пунктирному ритмі. В 4-ій варіації з неї виокремлюються певні елементи. Спочатку усунута тема проводиться у вигляді канону. Потім виникає її варіант у тональності *H-dur*. Вона перевтілюється в світлий ліричний образ. Нова тема проходить в вигляді арпеджованих акордів у верхньому регістрі, а потім проводиться в оркестрі. Тут виникає основний драматургічний контраст всього твору: *H-dur*'ний ліричний епізод протиставляється фантастичній віртуозності більшості варіацій.

У 5-й варіації тема набуває владний і демонічний характер. У фіналі виникає її новий варіант, синтезований з різних елементів теми і досягає драматизму. У цьому варіанті з'являється домінантовий звук, який виникає з заключного мотиву вступу. З'являється послідовний висхідний рух як протилежність низхідному руху теми.

В «Танці смерті» Ліст істотно модифікує популярний в середині XIX століття жанр концертних варіацій для фортепіано з оркестром і перетворює його в одночастинну симфонічну поему з фортепіано соло. Нове трактування варіаційного циклу помітно відрізняється від бачення такого циклу сучасниками композитора. Форма варіацій стає основою для об'єднання не пов'язаних між собою епізодів «Тріумфу смерті». Віртуозність набуває нового значення: вона стає засобом для більш яскравої та рельєфної характеристики образу смерті. На основі лаконічної теми композитор створює масштабний програмний твір з трагічним світосприйняттям, в центрі якого стоять ідеї нікчемності людського життя і марноти усього земного, боротьби добра і зла.

Тема *Dies irae* стає музичним символом також у таких творах М. Мясковського, як Друга фортепіанна соната та Симфонія № 6.

Другу сонату *fis-moll* М. Мясковський написав у 1912 році, і вона являє собою монументальний твір трагедійного плану. Це є одним з найдосконаліших фортепіанних творів М. Мясковського, який зафіксував найгострішу боротьбу сил життя і смерті. Це є надзвичайно типовим для характеристики деяких істотних тенденцій російської музики початку XX століття. Також важливо відзначити відоме перегукування творчості М. Мясковського періоду перед Першою світовою війною з експресіонізмом. У Другій сонаті велику роль відіграють похмурі образи фатальної приреченості. Емоції, зафіксовані в сонаті, значно загострені та напружені. Проте цим не вичерпується ідейно-художній зміст даного твору. Друга соната увібрала в себе багатство і різноманітність життєвих вражень:

напружений драматизм поєднується в ній з проникливим ліризмом, зла іронія – з трагічною патетикою. Саме ця образна багатоплановість і надає художню переконливість загальній ідейній концепції твору. Соната містить у собі головні та побічну партії. Відзначимо, що родинними виявляються драматичні теми головних партій даної сонати і першої частини Третьої симфонії, які уособлюють вольовий, сміливий початок. Багато спільного можна помітити і в музичному малюнку побічних ліричних тем Другої сонати і «Аластора». У фортепіанному творі, як і в симфонічній поемі, з цими темами пов'язані образи романтичної мрії.

Аналізуючи побічну тему Другої сонати, А. Алексєєв справедливо вказує на інтонаційне схожість цього мотиву з одним із мелодійних оборотів першої теми епізоду Сонати h-moll Ліста [5]. Дійсно, в стилістиці даних творів відчувається відома близькість до музики романтиків XIX століття. Її можна виявити в характері ліричного тематизму і принципах його розвитку (барвисте колористичне варіювання), в окремих фактурних прийомах (орнаментальні фігурації), в загальних конструкціях форми (одночастинні), в підкресленій конфліктності основних образних сфер і, нарешті, в тяжінні до програмності. Програмний задум сонати М. Мясковського не викликає сумнівів, він уточнюється введенням свого роду музичного символу – теми *Dies irae*.

Сам М. Мясковский звертався до неї двічі: в названій Другій сонаті та в Шостій симфонії, написаній дванадцять років потому (1924). «Втілення ідеї смерті було одним з найважливіших моментів творчого життя для багатьох митців (згадаємо В. А. Моцарта, П. Чайковського, Л. Толстого, М. Мусоргського та ін.), – писав Ан. Александров в зв'язку з використанням теми «*Dies irae*» в Шостій симфонії М. Мясковського. – Смерть, будучи в уяві, робиться бруском, на якому випробовується душа людини» [3].

У програмному задумі сонати і симфонії, безсумнівно, є багато спільного. В обох творах трагічний символ смерті протистоїть драматичним і

ліричним образам, які уособлюють експресію, патетику і романтику життєвої боротьби. Однак трактування самої теми *Dies irae*, її функція в драматургії фортепіанного і симфонічного творів принципово різні. Середньовічна секвенція вводиться в сонату як абсолютно сформований грізно-владний образ, невблаганний у своїй фатальній зумовленості. В симфонії ця тема формується поступово від першої частини до фіналу, вона постає як свого роду образ-процес. В сонаті тема *Dies irae* з'являється в якості заключної партії. Гармонізована паралельними мажорними тризвуками, вона звучить грізно і напружено на тлі остинатної бас фігурації домінантового органного пункту [3]. В характері викладу теми відчувається оркестровий колорит. Можна прослідкувати фактуру теми *Dies irae* в експозиції Другої фортепіанної сонати в прикладі:



У Шостій симфонії тема *Dies irae* кристалізується поступово, вона виростає з наскрізною мелодійною лінією, що об'єднує різні теми симфонії, інтонації якої невблаганно складаються в трагічний лейтмотив смерті. Мотив, близький до інтонацій *Dies irae*, вперше з'являється в темі з другої частини симфонії, яка асоціюється з жанром лірико-драматичної колискової, повної сильної туги і тихого смутку (чуються виразні зітхання мелодії, відчужений тембр челести і струнних, тужлива педаль кларнетів і фаготів). У загальному емоційному ладі цієї теми, декламаційної виразності її поспівок відчувається зв'язок як з аналогічними жанрами у творчості самого М. Мясковського (наприклад, з колисковими з П'ятої і Двадцять другої симфоній), так і з творчістю М. Мусоргського («Пісні і танці смерті», плач Юродивого). Подібний варіант теми *Dies irae* сприймається як російський і образ, вокальний за своєю природою, що можна прослідкувати у прикладі:

[Andante]  
4a V-ni con sord.

Лірико-драматичний характер збережений за цією темою і в повільній частині симфонії, і тільки в фіналі, вперше здобувши традиційні мелодичні контури середньовічної секвенції, вона перекладається в інший, більш абстрактний план і звучить велично і суворо (*pizzicato* віолончелей, контрабасів, арфи і педаль валторн).

Секвенцію *Dies irae* в якості основи тематичного матеріалу використовують не лише композитори романтичного спрямування. Поміж прихильників романтичного світогляду слід також виділити С. Рахманінова, який неодноразово звертався до цього хоралу. Відзначимо його перелік творів Симфонія № 1, Op. 13, Симфонія № 2, Op. 27, Соната № 1, Op. 28, «Острів мертвих», Op. 29, Прелюдія мі мінор, Op. 32, № 4, Кантата «Дзвони», Op. 35, Етюд-картина, Op. 39, № 2, Рапсодія на тему Паганіні, Op. 43, Симфонія № 3, Op. 44, Симфонічні танці, Op. 45.

Композитор «1000 та 1 стилю», великий експериментатор в музиці І. Стравінський у низці своїх творів також використав *Dies irae* («Весна священна» (*sacrifice intro*); п'єси для струнного квартету (III, «Canticle»); Історія солдата; Октет, (Тема *Con Variazioni*).

Попередник експресіонізму в музиці Р. Штраус використав секвенцію у творах «Тіль Уленшпігель», «Merry Pranks», «Dance of the Seven Veils from Salome». І це далеко не повний перелік композиторів, що звертались до мелодії *Dies irae*, що в професійні музиці отримала конкретне семантичне

навантаження.

### **2.3. Відображення інтересу до григоріанського хоралу в творчості композиторів XX ст.**

З початком XX століття інтерес композиторів до григоріанського хоралу не втратив, а навпаки набув актуальності. У сучасній композиторській творчості найширше інтерес до григоріанського хоралу представлений у творчості італійського композитора Отторіно Респігі. Значна частина його спадщини представляє неокласицистичні тенденції музичного мистецтва. Ціла низка творів О.Респігі написана на теми григоріанського хоралу. Сюди відносимо «Григоріанський концерт» для скрипки, «Концерт в міксолідійському ладу», прелюдії на григоріанські мелодії для фортепіано, «Дорійський квартет». У цих творах справжні мелодії григоріанського хоралу стали основою для композицій з яскравим романтичним наповненням. Проте, цитування у згаданих творах є певною мірою формальним, таким, що не дає можливості розкриття виражальних засобів самого хоралу. Тема григоріанського хоралу часто використовується композиторами для висвітлення проблеми Апокаліпсису у своїх творах.

Апокаліпсисом є найбільш таємнича книга Біблії, яка містить відомості про останні часи. У цій книзі описано дуже багато, коли Іоанн Богослов побачив Одкровення, можливо, що він побачив сучасний наш світ. Збільшення числа катастроф і безглузких воєн, помітне падіння моралі суспільства може породити в широких масах враження, що кінець світу близький. Проте пам'ятаймо, що Господь є милосердний і чекає нашого покаяння, та якщо ми покладаємося на Нього, жодне лихо нас не погубить.

Твори, звернені до різних релігійних ідей і образів стали з'являтися у музиці в 80-ті та 90-ті роки. Багато композиторів, які тривалий час перебували осторонь від духовної музики, починають освоювати цю область творчості. Композитором, який в останні 10 років життя працював над

циклом духовних творів був Г. Свиридов, цей цикл мав назву «Церковні співи і молитви». Також у творчості Е. Денисова в цей період з'являється ряд творів, пов'язаних з релігійною тематикою, такі як Реквієм для сопрано, тенора, хору і оркестру на вірші Франциско Танцера і літургійні тексти (в 5 частинах) (1980), «Три уривка з Нового Завіту» для контратенору, двох тенорів, баритона, флейти і дзвонів (1989), «Історія життя і смерті Господа нашого Ісуса Христа» для тенора, баса, хору і оркестру на тексти з Нового Завіту і православної літургії в 7 частинах (1992). Стійким тяжінням до сакральних концепцій можна відзначити творчість С. Губайдуліної, яка представлена такими творами, як «Introitus», концерт для фортепіано та камерного оркестру (1978), «Сім слів Христа» для віолончелі, баяна та струнних (1982), «Offertorium» («Жертвопринесення»), концерт для скрипки з оркестром (1980/1982/1986), «Алілуя» для хору, оркестру, органу, соліста-дисканта і кольорових проекторів (1990), «Страсті за Йоаном», для солістів, хору і оркестру, написані на замовлення міста Штутгарта на відзначення 250-річчя від дня смерті І. С. Баха (2000), «Великдень по Йоану», для солістів, хору і оркестру (2001) та інші твори.

Деякі, з вище наведених творів Софії Губайдуліної варті більшої уваги для розкриття їх суті та мотиву. Наприклад у творах «Pro et contra» і «Алілуя, сама композитор постулює як «реквієм по всій історії людства, як Апокаліпсис» [59, с. 95]. Інші її твори, де розробляються есхатологічні мотиви, безпосередньо пов'язані з текстом Апокаліпсису «Et exspecto» для баяна с текстом останньої строфи молитву «Символ віри» («Вірую у Воскресіння мертвих і майбутнього віку. Амінь») і «In Erwartung» («В очікуванні » - в очікуванні Страшного суду) для квартету саксофонів і 6-ти ударників.

«Тяжіння до релігійної етики, ідеям жертвності і порятунку душі показало повернення її творчості багато в чому до сотеріологічної свідомості, яка панувала в європейському мистецтві до Нового часу ...» [59, с. 426.].

Канонічний сюжет Одкровення Іоанна Богослова у С. Губайдуліної позначається по суті в жанрах світської інструментальної музики. Ще кілька прикладів. У творі «І: свято в розпалі» для віолончелі з оркестром (1993) є текст вірша Г. Айгі, але саме слова про Страшний Суд, знайдені в цьому вірші послужили імпульсом для виникнення задуму. У творі «На краю прірви» для 7 віолончелей і 2 аквафонів (2002) присутній середньовічний символ Страшного Суду – тема секвенції «Dies irae».

До текстів з Одкровення Йоана Богослова С. Губайдуліна звертається у своїй грандіозній композиції «Страсті за Йоаном» для солістів, двох, хорів, органу та оркестру, створеної на рубежі тисячоліть. Текст з Євангелія по Йоану дається тут російською мовою. Однак є в творі ще і інший текст з Апокаліпсису, що йде паралельно. Традиції жанру пассіонів цей текст не припускали. Твір «Страсті за Йоаном» С. Губайдуліної містить у собі 11 розділів, де, за задумом композитора, розгортається дві паралелі плану. Перша паралель, це події, що відбуваються на землі в епізодах на євангельські тексти (№2 «Обмивання ніг», №3 «Заповідь віри», №4 «Заповідь любові», №5 «Надія», №7 «Зрада. Зречення. Вирок», №10 «Положення в труну »), а інша містить у собі позачасові події на небі (№1 «Слово», №6 «Літургія на небі», №9 «Жінка, зодягнена в сонце», №11 «Сім чаш гніву»). Центральною драматичною кульмінацією твору став №8 «Хід на Голгофу», де перетинаються події Страстей і Апокаліпсису. Підсумок і трагічна розв'язка твору – «Страшний суд». У 2001 році Губайдуліна додала своєрідну смислову коду або другу частину цього суперциклу під назвою «Великдень по Йоану» з показом світлого Воскресіння Христа. Таким чином, Губайдуліна не тільки відроджує жанр страстей (Пассіона), традиції яких сягають у глибину середньовіччя, а й наповнює цю композицію новим змістом.

Не залишаються осторонь і сучасні композитори, осмислюючи апокаліптичну тему в своїх музичних образах і авторських концепціях,



пропонуючи своє бачення подій Одкровення. Особливий інтерес до цієї теми позначився на межі тисячоліть.

Своєрідне розуміння Апокаліпсису демонструє Алемдар Караманов в макроциклі з 6 симфоній «Бисть», який він називає «Музично-симфонічним Апокаліпсисом» (1976-1980). А. Караманов сприймає Апокаліпсис як найвеличнішу книгу по силі оптимізму, де в боротьбі зі Злом завжди перемагає Добро. Тому в музиці циклу переважає світлий початок [58]. Всі шість симфоній циклу одночастинні і мають програмні назви з Одкровення церковно-слов'янською мовою: №1 «Люб'язя ни» (симфонія 18), №2 «Кров'ю Агнця» (симфонія 19), №3 «Блаженні мертві» (симфонія 20), №4 «Град велий» (симфонія №21), №5 «Бисть» (симфонія 22), №6 «Аз Ісус» (симфонія 23).

Ще одним представником сакральної музики другої половини ХХ століття став композитор Сергій Берінський, який в 1980-і роки створив кілька творів з релігійною тематикою: Реквієм пам'яті Януша Корчака (1979), «Ave Maria» для хору і баса, (1981), «Мотет на 7.12.88» для змішаного хору a-cappella (1989) з текстами молитов старовіфрменською та церковно-слов'янською мовами, івритом та латиною. «Miserere» для сопрано, фортепіано і баяна (1993), «Псалми Давидові – Царя Іудейського» для 4 віолончелей (1994), Симфонія №3 для баяна з оркестром (1994).

З роками в творах С. Берінського релігійна нота звучала все наполегливіше – чи то в сюжетах Старого Завіту («Псалми Давидові»), чи то у музичних жанрах літургійної традиції, вперше випробуваної в Реквіємі («Miserere»). Релігійна тематика пронизує не тільки вокально-хорові, але і інструментальні твори С. Берінського. Так в програмі одночастинної Симфонії №3 для баяна з оркестром він обрав первинною моделлю оповідання 6-го розділу Апокаліпсису, де символізуються долі світу в різних образах з символікою числа 7, а саме сім печаток, сім труб, сім чаш. Епіграф симфонії «... і небо запаморочилось» налаштовує на есхатологічне зміст.

Каденція баяна в симфонії викликає стан страху і потрясіння від картини загальної катастрофи.

Свою богословську, філософську та художню інтерпретацію тексту Апокаліпсису пропонує Володимир Мартинов в однойменному циклі з 16-ти частин для двох хорів і солістів а cappella. Твір втілює зміст 22-х глав Одкровення. «Апокаліпсис» В. Мартинова був замовлений кафедральним собором міста Майнца і виконаний в храмах Майнца, Кельна, Страсбурга, Парижа (1992), а згодом у Таллінні, Гельсінкі, Москві, Будапешті. Музичний жанр «Апокаліпсису» Мартинова об'єднує ознаки меси, літургії і хорового духовного концерту, тим самим, синтезуючи католицькі і православні духовно-музичні традиції. Свій «новий сакральний простір» В. Мартинов замислив на перехресті різних національних культур і традицій – їх поєднання утворює безліч нових культурних контекстів, які об'єднуються в єдиний багатовимірний текст. Якщо мистецтво Середньовіччя мислиться поза сакральним, то в епоху модернізму відбувається повна десакралізація простору художньої культури. На думку Мартинова, сьогодні прийшов час синтезу, який так необхідний для збереження традицій і подальшого руху до нового. Ідею «нового сакрального простору» як «з'єднання архаїчних мелодійних формул і структур з сучасними методиками постмодерну» Мартинов втілює в таких творах як «Апокаліпсис», «Плач Єремії», опера «Вправи і танці Гвідо», «Stabat Mater», Реквієм та інших.

Ще одним композитором який в останні роки більш інтенсивно тяжіє до драматичних концепцій став Родіон Щедрін. Один з творів Щедріна останніх років «Dies irae» теж пов'язано з сюжетом Апокаліпсису, навіяним опосередковано через образи живопису. Прем'єра «Dies irae» Щедріна для трьох органів і трьох труб, написаного на замовлення Нюрнберга, відбулася там 5 червня 2010 року на Міжнародній тижні органної музики. «Dies irae» Родіон Щедрін присвятив своєму близькому другові, поету Андрію Вознесенському, який незадовго до прем'єри пішов з життя. Джерелом

натхнення для композитора послугувала книга гравюр на дереві А. Дюрера «Апокаліпсис». Мотиви біблійного тлумачення про наближення кінця людського існування зіграли вирішальну роль і для виникнення книги Дюрера, тематика якої не втрачає свою актуальність в християнському світі і в наш час.

Символічне значення семи труб в останній книзі Біблії і їх численне використання в гравюрах А. Дюрера знайшло своє яскраве відображення і в творі Р. Щедріна. Загальновідомо, що в усі часи використання мідних духових інструментів мало першорядне значення в оголошенні особливо важливих подій. На питання, яка подія передбачає труби в цьому творі, відповідає його назва «Dies irae». Композитору була надана унікальна можливість реалізувати в своєму творі одночасне використання трьох органів, наявність і технічний стан яких є багатством і гордістю Нюрнберзької церкви Святого Лоренца. Перевага в творі числа «3» (3 труби і 3 органи) має для глибоко віруючого Щедріна особливе смислове значення – міцна віра в Святу Божу Трійцю, в Бога Отця, Сина і Святого Духа, яка в усі часи була і є надійним захистом для людини.

Значно оригінальніше григоріанську мелодику використовує А. Шнітке, твори якого ми розглянемо більш глибоко та детально.

Вже у своїй Другій симфонії (Симфонія-Меса) композитор здійснив сміливий творчий експеримент, використавши григоріанський хорал як основу для розгортання симфонічних тем. Симфонія-меса в творчості А. Шнітке стала першою спробою об'єднання традицій сонатно-симфонічного циклу із літургічною музикою. Невеликий камерний хор (як у монастирі) під час виконання розташований над оркестром, на балконах і галереях, виконує лише древні безпристрасно-піднесені піснеспіви. Для цього процитовані одноголосні григоріанські хорали відповідно до канонічних частин меси: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Оркестр протиставлений їм як носій емоційного болю нинішнього земного світу, наділений трагічної

кульмінацією. Проблема фіналу вирішується згідно встановленим патристами канонами: «*Dona nobis pacem*» – «Даруй нам мир» [57].

Так з'явився твір унікального жанру: симфонія-меса. Композитор намагається органічно поєднати два самостійних жанри, що мають стійкі, накопичені віками, свої жанрові властивості і належать до двох протилежних видів художньої концепції. Протилежність цих жанрів спостерігається у всьому – починаючи від виконавського складу, закінчуючи композицією і драматургією. А. Шнітке оригінально розв'язує цю задачу: він пише симфонію, що містить у собі розділену на шість частин циклу григоріанську месу. В результаті зберігається певний паралелізм цих двох жанрових ліній, що ніби незалежні одна від одної. Відбувається взаємодія жанрів – процес, на якому будується розгортання твору. Він перетворюється у жанрово-стилістичний діалог, діалог авторської свідомості і моделі (григоріанська меса).

Як зазначає В. Холопова, до жанрів старовинної музики А. Шнітке звертався неодноразово. В його творчості зустрічалося і цитування старовинних джерел. Однак контекст, оточення цього матеріалу як по вертикалі, так і по горизонталі, зміст і характер його звучання в певній мірі трансформований [58].

У Другій симфонії по відношенню до григоріанського хоралу композитор допускає лише незначні зміни, стосовно мелізматики, ритміки, ніби розтушовуючи старовинне зображення, але його не змінює. Ці наспіви звучать або у початковому одноголосному викладі (в крайніх частинах симфонії), або у поліфонічному викладі (в *Et resurrexit* тканина розростається до шестиголосся). В останньому випадку дещо архаїчна манера цілком відповідає вибраному матеріалу (композитор виявив, що монодичний григоріанський хорал містить у собі можливості для поліфонічної обробки імітаційного і різнотемного типу як «строгий стиль», що свідчить про продуманість григоріанського хоралу).

Перероблення матеріалу не змінює характер звучання хоралів, що складають відокремлений пласт, він має власний колорит і у достатній мірі створює контраст основному матеріалу. Авторська музика, що є реакцією на хорал (відображення в оркестрі в I і II частинах) або симфонічним втіленням відповідного змісту (як оркестрові розділи IV і V частин), існує у зв'язку із вокальною частиною, як своєрідний коментар до неї. Григоріанська меса, «інкрустована» в середину Другої симфонії є моделлю, що знаходиться на значній часовій дистанції і не піддається пристрастям і рефлексії. Її взаємодія із авторським матеріалом складає внутрішній сюжет Другої симфонії і є основою драматургії твору.

З приводу драматургії Другої симфонії існують різні точки зору. Природним результатом використання григоріанських хоралів є статичний характер, що не є типовим для творчості А. Шнітке. Іншої точки зору притримується О. Федюкова, яка знаходить у симфонії конфлікт, але глибоко всередині – в сферу інтелектуальної свідомості. Це особливий, медитативний конфлікт, проявляється у взаємодії авторської свідомості і моделі.

Відзначаючи специфічний характер драматургії Другої симфонії А. Шнітке, О. Федюкова висуває поняття «медитативно-екстатичної драматургії», суть якої полягає у «поетапному («уступами») досягненні вершини, кожний етап – це стан, у якому поступово накопичується енергія; конфлікт долається не через боротьбу, а шляхом якісних перетворень. Вершина – злиття різного, якісно новий результат» [57, с. 51].

Розвиток і вичерпання конфлікту складають основу драматургії твору, яка відповідає жанру симфонії, а не меси.

Розглянемо основні етапи розвитку:

I частина – зав'язка медитативного конфлікту. Тут експонуються основні образні сфери: григоріанський хоралу у початковому вигляді і авторський пласт, із двома темами. Перша тема виникає як реакція на хоральний спів: секундовий рух, обертаючий характер інтонаційно наближує

до григоріанської теми – у поєднанні із тембровим і гармонічним контрастом, що привноситься темою, вона сприймається як віддзеркалення попереднього матеріалу у рефлексивній свідомості. Це перша «зустріч» григоріанського хоралу і авторського пласту.

Якщо в I частині пласти, що контрастують відокремлені, то уже у II частині спостерігається їх зустрічний рух. Хоча вони ще розділені у часі (спочатку хоровий розділ – двоголосся тенорів і контртенорів або альтів а капела, а потім оркестровий), але уже починається процес їхньої тематичної взаємодії: матеріал григоріанського хоралу поліфонічно розробляється в оркестрі (26-голосний подвійний канон), однак чужі тематичні «напливи» його спотворюють.

В II частині з'являється ще одна важлива авторська тема, яку можна віднести до інших лейттем у творчості А. Шнітке – це обертоновий звукоряд. У Другій симфонії вона звучить тричі – два рази у подібних умовах разом із фанфарними темами «Gloria», «Et resurrexit» і в коді твору, узагальнюючи пройдений шлях розвитку. Значення цієї теми симфонії полягає в тому, що вона є сполучною ланкою між контрастними пластами. Будучи реакцією на звучання хоралу, в той же час вона не зливається із ним – це суто інструментальна авторська тема, але максимально об'єктивна, узагальнена за семантикою.

В III частині цитується музичний матеріал від «Credo» до «Crucifixus» включно.

IV частина починається із оркестрового вступу, після чого йде реприза «Crucifixus» і «Et resurrexit». Таким чином, ця частина містить в собі максимальний контраст, що з'являється між цими частинами меси.

Початковий оркестровий вступ IV частини (значний в симфонії) є, за спостереженням О. Івашкіна, «грандіозним коментарем» до «Crucifixus», пов'язується із жанром траурної ходи («хода на Голгофу») [27].

Відповідно до алюзії на бахівський «Crucifixus» (тематика, жанр пасакалія, символіка чисел), тут замість теми і 12 варіацій використовується різновид 12-щабельної форми (термін В. Холопової) [58], де кожний розділ спирається на нову семитрично побудовану серію, що містить, відносно попередньої, розширення інтервалів і зрушення звуковисотної позиції на півтона вверх. Кожний ряд після свого проведення продовжує звучати, так як затримане протискладення у фузі, в кінці додається додатковий, тринадцятий розділ – об'єднання всіх рядів одночасно. Проте ця струнка система не відволікає від музики, а має великий емоційний вплив.

Після емоційного зриву залишаються акорди, подібні передзвону і ритм ходи, про який нагадують помірні удари великого барабана. Реприза хоралу «Crucifixus», що накладається на фон, звучить по-іншому, ніж у III частині: траурність їй надає не тільки ритмічний супровід, але й своєрідна мінорна гармонізація (звернутий у вертикаль відрізок гами a-moll в діапазоні чистої квінти із хроматичним розщепленням IV ступені).

В цю гнітючу атмосферу із великим контрастом прорізається святкове «Et resurrexit» (за задумом композитора, хористи, які сиділи серед оркестрантів, в цей момент повинні встати). Тут А. Шнітке спирається на традицію, визначаючи контраст як ключову концепцію п'єси: тут рельєфно втілюється ідея подолання смерті, що є однією із найбільш близьких композитору. Автор використовує прості, але максимально дієві засоби висвітлення палітри, створює дзвінкість та блиск мажорна трізвучна тема, звучання вокального ансамблю а cappella та використання «ревербераційного канону» (післязвуччя), що має двояке значення – випереджаючі одна одну репліки, ніби схвильована мова і одночасно ефект простору, відлуння у храмі.

Значення цього розділу, який композитор назвав кодою IV частини, підсилюється тим, що це момент максимального злиття двох зустрічних драматургічних ліній, єдине місце, коли їх співвідношення можна визначити

як гармонію і єдність. Це підкреслюється новою функцією оркестру, який тепер акомпанує хору, підсилюючи піднесений, святковий характер музики. Фанфарна тема в оркестрі, як і в II частині, перетворюється в обертоновий звукоряд, який потужним резонуючим звучанням завершує частину (зближення авторського і григоріанського тематизму, об'єктивація індивідуального).

В V частині відбувається переломний момент у драматургічному розвитку симфонії – повернення трагізму. Спочатку відбувається поділ на два пласти, їх роз'єднання (в цьому – риса репризи на рівні циклу). Спостерігається різкий контраст між вокальним вступом («Sanctus») та інструментальною основою частини. Це паралельні світи, що не зливаються. Зростає роль авторського пласта – це не просто «коментар» до вокальної частини або спотворене відображення, а самостійний, значний пласт музичної дії.

В V частині лунає одна із найвідоміших тем А. Шнітке, пов'язаних із семантикою ламенто. Музика проникнута почуттям піднесеної і світлої скорботи. Лексеми, що характерні музичній мові А. Шнітке, беруть початок із глибин віків – мала секста і малосекундовий комплекс (пов'язаний із темою-монограмою ВАСН), створюють особливо концентровану змістову наповненість теми.

Остання, VI частина – це кода всього циклу. Тут композитор об'єднує всі пласти розвитку симфонії: григоріанський хорал, який починає і завершує частину, авторський матеріал: обертонова тема II частини, фанфарна тема «Gloria», перший пласт із IV частини, основна тема V частини.

Основна тема фіналу – обертоновий звукоряд, який тут дещо трансформується і отримує індивідуалізований вигляд. На постійному повторенні цього звукоряду будується варіантно-строфічна форма фіналу. Постійний рух по колу (переважно висхідного, а в кінці – низхідного) знаходиться у повній відповідності із заключною функцією цієї симфонії і



створює відчуття розчинення у помірному плинні все примирювального часу, занурення у цей потік.

Завершує симфонію музична фраза «*Dona nobis pacem*», канонічно повторюється двома хорами, створюючи часову перспективу.

Елементи григоріанського співу використав А. Шнітке і у своїй Четвертій симфонії.

Четверта симфонія А. Шнітке (1984) спочатку задумувалася як «Камерна симфонія», проте оформилася в 40-хвилинну одночастинну композицію, що має дві редакції. Перша з яких, це редакція для симфонічного оркестру, соло фортепіано, клавесина і челести, співаків солістів і хору, а друга – для камерного оркестру, де струнні представлені квінтетом, а хор замінений чотирма співаками.

А. Шнітке її задумував як програмний твір. Оригінальність задуму полягає в тому, що в основу Четвертої симфонії покладено католицький Розарій, який не має прототипу в католицькій духовній музиці. В симфонії також присутня не менш важлива ідея єднання всіх релігій як шлях до духовної єдності людства [58, с. 204].

Будова Розарію визначила загальну форму симфонії – як одночастинну композицію, що складається із 15 варіацій на 4 теми, які утворюють три розділи, три варіаційних цикли (в кожному – по п'ять варіацій). Варіації слідує одна за одною без перерви, об'єднуючись у фази розвитку із зонами статично-споглядального стану, накопичення напруги, кульмінаціями і спадами.

Звертаючись до смислової організації Четвертої симфонії, слід нагадати про те, що і сам композитор неодноразово підкреслював її багатопланову будову. Перший план, що представляє за словами автора «формулу» цієї симфонії, пов'язаний із молитовною практикою Розарію. Важливо підкреслити, що Розарій – це безмовна молитва, звернена безпосередньо до Бога та Пресвятої Діви Марії. Слова Розарію є

внутрішньою мовою, що приховують інтимно-особистісне переживання подій священної історії. Можливо, саме з цієї причини А. Шнітке обирає для свого «Музичного Розарію» жанр «чистої» симфонії (слово звучить тільки в самому кінці твору, ніби втілюючи зону максимального смислового прояснення – хор «Богородице, Діво, радуйся»). Дійсно, в цьому творі постає не стільки музично-образотворче вирішення відповідних подій музичної історії, скільки ряд медитацій, які вимагають від слухача значної концентрації уваги і духовної зосередженості [16].

Внутрішньою моделлю Четвертої симфонії стала не драма, а ритуал. Мислення в системі драми було традиційним для мистецтва Європи, із драмою нерозривно пов'язана характерна європейська динаміка. Ритуал в якості прообразу більш характерний для неєвропейських культур (японського гагаку), а в Європі типовий для стародавніх пластів молитовного співу, зокрема григоріанського хоралу.

Якщо в попередніх симфоніях-драмах А. Шнітке цитує оригінальний ритуальний музичний матеріал, то в симфонії-ритуалі весь тематизм із його ладами складений композитором. Кожна тема символічно представляє в симфонії такі релігійні конфесії – іудаїзм, католицизм, протестантизм і православ'я. Для цього А. Шнітке написав чотири певних музичних лади, кожен із відповідним характерним інтонаційним зворотом. У заключній частині симфонії всі вони гармонічно поєдналися в тональності ре мажор – символічній тональності для теми Gloria.

Лади своїм забарвленням визначають обрядове звучання симфонії. Композитор вибудував систему із 4-х ладів, взявши за основу принцип тризвукових осередків давньоруського «обіходного звукоряду». В названих чотирьох ладових забарвленнях з'являються 4 основні теми Симфонії, які мають свої характерні відмінності.

Перша тема, основна для даної симфонії, звучить в синагогальному ладі із оберненим пунктирним ритмом. Трихорд цього ладу, на відміну від

інших, побудований на зменшеній терції, при з'єднанні трихордів утворюються зб.2, що підкреслює його орієнтальний характер.

Друга – григоріанська тема – має діатонічний звукоряд із великими секундами між тетрахордами. Присутні колоподібні мелодичні лінії. Цей лад спирається на мажорний тризвук, але верхня його частина збігається із обіходним (знаменний розспів) ладом, що об'єднає у заключному розділі симфонії усі теми.

Третя тема – лютеранська – із подвійним колоподібним вигином. Має різні трихорди, що відрізняє її від діатонічної другої теми, а єднальна зб.2. така ж, що і в першій темі.

Остання четверта тема – православна – із гамоподібним розбігом, має обіходний звукоряд. Сам Шнітке вказав, що він скористався ідеєю Ю. Буцко розширити цей звукоряд, вводячи в низькому і високому регістрі хроматичні ступені: знизу дієзні, вгорі – бемольні. Характерною рисою обіходного ладу служить зменшена октава, яка є спільною і для інших тем. Цей лад Четвертої симфонії спирається на мінорну терцію.

Виклад, розвиток і навіть контрапунктична взаємодія тем у симфонії пов'язані із формою канону. Канон визначив неконфліктний тип процесуальності в симфонії, її медитативний склад, підкреслений переважанням помірних і повільних темпів, фугований тип розростання і згортання пластової фактури, коли до одного канону, приєднуються зі своїми темами другий, третій канон. І кожен із них має свій принцип імітації, фактурне оформлення ліній, інструментування, динаміку. Канон виступає в симфонії як основний принцип музичного мислення і, тому її можна назвати, по аналогії з канонічними месаами – «Sinfonia canonica» .

Автор використовує в симфонії повільні темпи. Відповідно організований тематичний матеріал: короткі звороти нанизуються у вигляді довгих однорідних рядів, що тяжіють до загальних форм руху.

З позиції такого священно-симфонічного задуму А. Шнітке стають зрозумілими його судження про проблему фіналу симфонії як про проблему невіри і безбожництва. Кода твору із плавним багатоголосним співом хору «під куполом» сповнена непорушною величчю, радістю, світлом і благоговінням.

Таким чином, втілення культових традицій було здійснено з одного боку на рівні ладової організації – точніше кажучи, у співвідношенні будови звукорядів, з іншого – музично-тематичного. А. Шнітке підкреслив, що і самі звукоряди всіх конфесій мають внутрішню глибинну схожість. Крім того, на початку і в кінці симфонії звучать три акорди, в кожному із яких всі тони відповідного звукоряду звучать одночасно, як ніби втілюючи цю ідею єдності, а в заключній варіації відбувається також контрапунктичне об'єднання всіх чотирьох тематичних сфер. Кожна із них представляє збірний «інтонаційний портрет» відповідної музичної конфесійної культури і одночасно всі теми мають загальні характерні риси. Це синтаксична і метроритмічна свобода розгортання, уникнення точної повторюваності, поступовість у завоюванні звукового простору. Всі теми мають вокальну природу, в своїй основі детерміновану мовною прозоподібною інтонацією, ритм і синтаксис якої створюють відчуття внутрішнього смислового напруження [16].

В результаті художній простір Четвертої симфонії є залежним від високого ступеня структурної впорядкованості, організовуючи безперервний інтонаційний рух на різних рівнях. Серед них слід виділити рівень, пощаблевого руху від першої варіації до останньої – він утворює своєрідний «шлях» у просторі подій Священної історії. Накопичення напруги і масштабу звучання у кожному із трьох варіаційних циклів, що змінюється спадами, розподіл в них тем, пов'язаних із певними конфесіями, виразно нагадує *Via Sacra*, за яким подумки повинен слідувати слухач цього твору.

Таким чином, в концепції Четвертої симфонії утворюється ще один план, який поєднує зашифроване в ньому дотримання таємниць Розарію та ідею пізнання Бога в різних релігіях. Цей образ Сходження або сходи, також виступав із незапам'ятних часів символом Богородиці. Його старозавітний прообраз представлений в книзі Буття – епізод зі сходами Якова, що втілює з'єднання неба із землею через народження Ісуса Христа від Богородиці.

Надалі сходи стали символом поступового самовдосконалення, осягнення божественної премудрості. Зокрема, він втілюється в аскетичних духовних практиках, які передбачали поглиблене духовне самоспоглядання, шлях, що веде від земної гріховної природи людини до небесного царства. У Четвертій симфонії вершина цих сходів збігається із прославлянням Богородиці в раю і одночасно з об'єднанням всіх релігій в гармонії звучання небесних сфер [39].

Підсумовуючи результати аналізу драматургії Четвертої симфонії, можна констатувати не лише значну роль медитативних елементів, але й особливу концепцію твору, яка полягає у прагненні до пошуку спільного між усіма християнськими конфесіями.

У результаті вибіркового аналізу вище вказаних творів, можна зробити висновок, що у кожного композитора існують свої стимули для створення творів з релігійними мотивами, програмами та текстами, але це явище в цілому було позначено термінами «неоканонічні тенденції» або «неосередньовіччя». Вони пов'язані, в першу чергу, з рецепцією середньовічної культури, що позначається і у відродженні традиційних жанрів (літургія, меса, мотет, органум, містерія), і в зверненні до біблійних сюжетів, життєвих історій. Кожну людину тривожить тема буття, а особливо тема смерті, Судного дня чи Апокаліпсису. Саме тому ці теми віднайшли відображення і в творах композиторів з XX століття до сьогодні, в час коли панує нестабільність, неспокій та розлад. Григоріанські хорали, які часто цитуються безпосередньо або з'являються у сучасній музиці на рівні алюзії,

підсилюють відчуття позачасовості загальнолюдських проблем, поставлених композиторами різних стильових спрямувань. Усвідомлюючи змістову сутність григоріанського хоралу, його історичну роль, композитори повному починають відчувати час: минуле і сучасне у музиці сприймається єдиною лінією, своєрідним одномоментним акордом.

## ВИСНОВКИ

На підставі проведених досліджень і визначення особливостей використання григоріанського хоралу у світській композиторській творчості було узагальнено основні результати роботи. Науковий пошук полягав у потребі віднайти нові шляхи розуміння григоріанського хоралу в повноті літургійно-мистецького змісту на основі сучасного наукового дискурсу. Переосмислення дає змогу глибше оцінити суть латинського обряду як свідчення багатовікової традиції літургійного співу, який з кожним разом все більше вражає багатством мелосу, нотаційною знаковістю і досконалістю музичних форм. Не втомлюємося переконуватись, що римо-католицька традиція Західної Церкви створює досконалу сакральну композицію, наповнену глибоким змістом. На цій основі результати магістерської роботи можна представити у наступних пунктах, які порушують різноманітні аспекти історичного, музично-теоретичного, композиторського та виконавського дискурсу.

1. Дослідження та аналіз наукових праць, в яких висвітлено проблематику виникнення, походження, розвитку та використання григоріанського хоралу в літургійній музиці, його особливості та функції, допомагають розкрити повну суть цього музичного феномену, який не перестає надихати науковців та композиторів, що здійснюють спробу осмислити григоріанський хорал як явище музичної культури.

2. Виявлення принципів становлення раннього християнського співу Західної Європи дає змогу нам детально осмислити початок історії зародження християнського музикування, згодом виникнення християнської музики, в процесі еволюції якої формується григоріанський хорал. Дослідження історії формування григоріанського хоралу засвідчує місткість внутрішнього наповнення, пов'язаного із культурою середземноморських цивілізацій, богословськими трактатами християнських апологетів, з візантійською обрядовістю, що сукупно закладає основи створення

латинської релігійної піснетворчості.

3. Визначення стильових особливостей григоріанського хоралу як Західної християнської музики спонукало до виявлення відмінностей ладової основи та ритміки від звичайної тогочасної світської чи народної музики. З чого випливає, що незважаючи на інтонаційну відмінність регіональних співочих традицій Заходу, всі ці традиції були гілками однієї християнської монодичної культури, а значить вони мали багато загальних закономірностей не тільки в упорядкуванні богослужбового обряду, опираючись на одні й ті ж тексти, але й в його музичному оформленні.

4. Розкриття сутності григоріанського хоралу в якості основи, «запозиченого зразка» мотету допомагає зрозуміти, що якийсь час григоріанський хорал не мав самостійної форми викладу. Мотет мав теж різноманітне трактування та виклад у різних країнах та епохах.

5. Характеристика використання григоріанського хоралу на прикладі секвенції *Dies irae* в професійній композиторській творчості допомагає виявити величезну кількість митців, які звертались у своїй творчості до цієї секвенції, та усвідомити специфіку його використання.

6. Через дослідження форм і способів використання григоріанського хоралу в творчості композиторів XX ст. можна виявити, що кожному людину того часу тривожить тема буття, а особливо тема смерті, Судного дня чи Апокаліпсису. Саме тому ці теми віднайшли відображення і в творах композиторів з XX століття до сьогодні, в час, коли у суспільній свідомості панує нестабільність, неспокій та розлад. Григоріанські хорали, які часто цитуються безпосередньо або з'являються у сучасній музиці на рівні алюзії, підсилюють відчуття позачасовості загальнолюдських проблем, поставлених композиторами різних стильових спрямувань.

У процесі загального дослідницького пошуку було виявлено особливо важливе місце західної сакральної монодії, а саме григоріанського хоралу, у розвитку тисячолітньої історії музичного мистецтва Західної Європи. В



цьому контексті присутність римо-католицької традиції спонукає до глибшого студіювання цієї проблематики у науковому дискурсі світового музикознавства. Проблема особливостей використання мелодій григоріанського хоралу композиторами ХХІ століття ще очікує свого різнобічного вивчення у музикознавстві.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аввакумов, Ю. (2008). Чи є літургія «синтезом мистецтв»? «Обряд», «ритуал», «культ» у богословських та культурно-антропологічних дискусіях ХХ ст. *Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. (Ч. 4, с. 31–40). Львів: Καλοφωνία
2. Аверинцев, С. С. (2017). Большая российская энциклопедия. *Избранные труды* (Т. 35, с. 481-483). Москва
3. Александров, А. В. (1979) О 6-й симфонии. Н. Я. Мясковский (Ред.), *Избранные труды* (Т. 1-2). Москва.
4. Алексеев, А. Д. (1969). *Русская фортепианная музыка* (конец XIX – начало XX века). Москва: Наука.
5. Барсов, Н. И. (1995). Христианство. Кальвинизм. *Избранные труды* (Т. 2). Москва: Энциклопедический словарь
6. Болотов, В. В. (1910). Лекции по Истории Древней Церкви. *Избранные труды* (Т. 2. – с. 472). Санкт-Петербург: Типография М. Меркушева
7. Васюріна, А. (2012). Музыка у світових релігіях: особливості вияву. *Світогляд – Філософія – Релігія: Зб. наук. пр.* (вип. 2. – с. 140-151) – Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ»
8. Вишневский, Д. (1903). *Киевская академия в первой половине XVIII столетия* (новые данные, относящиеся к истории этой академии за указанное время). Киев.
9. Вобликова, А. (1989). *Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры*. (Дис. канд. искусствоведения). Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. Москва.
10. Гарднер, И. А. (1997). Церковное пение и церковная музыка. *О церковном пении. Сборник статей*. О. В. Лада (Ред.). Москва: Талан. Интернет ресурс. Код доступу:

[https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/12](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/o-tserkovnom-penii-sbornik-statej/12) (дата звернення 13.10.2019)

11. Гарнонкур, Ф. (2004). *В мирі Господу помолімся. До богослов'я літургії та християнської єдності*. Львів: Свічадо
12. Герасимова-Персидська, Н. (2001). Монодія як символ сакрального. *Православна монодія, її богословська, літургійна та естетична сутність: Науковий вісник НМАУ ім. М. Лисенка*. Київ: Друкарня спеціалізованих журналів НАН України. 13–21.
13. Герцман, Е. (1996). *Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин*. Москва: Музыка.
14. Голубцов, А. П. (1996). *Из чтений по церковной археологии. Литургика*. Москва.
15. Грокейо де, І. (1300). *Трактат «Про музику» (De musica)*. Франція.
16. Денисов, А. (2014). *Сакральные смыслы Четвёртой симфонии Альфреда Шнитке*. Израиль XXI. 46.
17. Долинская, Е. (1980). *Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского*. Москва: «Советский композитор»
18. Евдокимова, Ю. (1983). *Многоголосие средневековья X–XIV*. Москва : Музыка
19. Ефименко, А. Г. (2011). *Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX столетия*. [Монографія]. Луцьк. ВНУ ім. Леси Українки.
20. Ефимова, Н. И. (1999). *Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья (григорианский хорал). Формы музыкальных произведений: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры*. Холопова В. Н. (Ред.). МГК им. П. И. Чайковского. Санкт-Петербург: Лань
21. Ефимова, Н. И. (2004). *Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий*. Москва: МГУ

22. Загнітко, К. М. (2017). *Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства) Львів. нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка. Львів.
23. Загнітко, К. (2015). *Отець Ежен Кардін як засновник нового методу дослідження григоріанського співу (до 110-ліття від дня народження)*. Українська музика (4/18). Львів.
24. Загнітко, К. (2016). *Проблеми виконавської інтерпретації церковної монодії в контексті сучасних досліджень григоріанської сейсмології*. Українська музика: Науковий часопис. Львів.
25. Загнітко, К. (2014). *Ритмічна інтерпретація григоріанського хоралу*. Рівне: Студії мистецтвознавчі
26. Зосім, О. (2009). *Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях*. Київ: ДАКККіМ
27. Ивашкин, А. (1981). *Аннотация к концерту: Вторая симфония А. Шнитке*.
28. Карабинов, И. (1908). *Евхаристическая молитва (анафора)*. Санкт-Петербург.
29. Карцовник, В. Г. (1985). *Гимнографические элементы средневекового хорала*. (Автореферат канд. искусств.) Ленинград
30. Карцовник, В., (Ред.). (1988). *Месса. Энциклопедия. Музыкальные жанры. Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. Сборник трудов*. Ленинград: ЛГИТМИК
31. Карцовник, В. Г. (1986). *О невменной нотации раннего Средневековья. Эволюционные проблемы музыкального мышления*. А. Л. Порфирьева (Ред.), *Сборник научных трудов*. Ленинград: ЛГИТМИК
32. Карцовник, В. Г. (2006). *Православная энциклопедия. Григорианское пение. Избранные труды* (Т. 9, с. 461–471). Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»
33. Каутский, К. И. (1990). *История христианства*. Москва: Политиздат

34. Киприан Керн, архим. (1997). *Литургика: Гимнография и эртология*. Москва
35. Крижанівський, О. П., і Плохій С. М. (1994). Історія церкви та релігійної думки в Україні. *Вибрані твори* (Кн. 1-3). Київ: Либідь
36. Кунцлер, М. (2001). *Літургія Церкви*. (Пер. з нім. монахині Софії). Львів: Свічадо
37. Кюрегян, Т. С., Москва Ю. В., и Холопов Ю. Н. (2008). *Григорианский хорал*. Москов. гос. конс-ия им. П. И. Чайковского. Москва: Учебное пособие.
38. Ливанова, Т. 1983. История западноевропейской музыки до 1789 года (Средние века). *Избранные труды* (Т. 1, с. 25). Москва: Музыка
39. Лебедев, А. П. (1999). *История разделения Церквей в IX, X и XI веках*. Санкт-Петербург.
40. Лебедев, А. П. (1904). *Эпоха гонений на христиан*. Санкт-Петербург.
41. Лебедев, С. Н. (2007). Григорианский хорал. *Избранные труды*. (Т. 7, с. 746–748). Москва: Большая российская энциклопедия.
42. Лебедев, С. Н., и Пospelова, Р. (2000). *Musicalatina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. Санкт-Петербург: Композитор.
43. Лесюк, М., (2013). *Історія древньої церкви*. Київ: Видавничий відділ УПЦ КП
44. Лист Ф. (1959). *Избранные статьи*. Москва: Музгиз
45. Лозовая, И. (1982). О принципе формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческая культуры. Из истории форм и жанров вокальной музыки. *Сборник научных трудов*. Москва.
46. Лубський, В. І. (1997). *Релігієзнавство*. Київ: Вілбор
47. Любащенко, В. І. (2013). Енциклопедія історії України у 10 т. Християнство. В. А. Смолій та ін. (Ред). Інститут історії України НАН України. *Вибрані твори* (Т. 10, с. 429.). Київ: Наукова думка

48. Мартынов, В. (2006). *Пение ангельское и пение человеческое*. интернет ресурс. Код доступа: <http://www.12urokovpravoslavia.ru/content/12/12-10.html> (дата звернення 18.10.2019).
49. Мильштейн, Я. И. (1971). Лист: в 2-х т. *Избранные труды* (Т. 2, с. 599). Москва: Музыка
50. Никольский, К. (2005). *Руководство к изучению Богослужения Православной Церкви*. Киев.
51. Петрова, Г. (2014). Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. *Успех или неуспех? Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История*. Н. А. Огаркова (Ред.) Санкт-Петербург: Российский институт истории и искусств
52. Пуряева, Н. (2001). *Словник церковнообрядової термінології*. Львів.
53. Пэрриш, К., и Оул, Дж. (1975). *Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха*. Ленинград : Музыка
54. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту*. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами. (1991). Рим: United Bible Societies
55. Смирнов, Ф. (1873). *Богослужение в век апостольский*. Киев.
56. Трохановський, О. (2004). Що таке церковна музика? (Музично-історичний, богословський і творчий аспекти). *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. (Ч. 2, с. 243–250). Львів: Видавництво УКУ
57. Федюкова, Е. (1985). *Вторая симфония А. Шнитке: к проблеме взаимодействия жанров в музыке XX века*. (Дипл. работа). Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.
58. Холопова, В. (2003). *Композитор Альфред Шнитке*. [Монографія]. Челябинск: Аркаим
59. Холопова, В., и Э. Рестаньо. (1996). *София Губайдулина*. Москва: Композитор

60. Gerbert, M. (1963). *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. (3 Bände). St. Blasien. Nachdruck Hildesheim.