

ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РЕКВІЄМУ У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ «ПАМ'ЯТІ АНГЕЛА» АЛЬБАНА БЕРГА

Проаналізовано жанровий генезис Скрипкового концерту А. Берга в аспекті перетину його з образною, змістовною і семантичною сферами реквієму. Посвята як початковий смисло-творчий чинник суттєво розширює жанрову модель твору. Семантичне навантаження тематизму в ключових розділах концерту дало можливість виявити його образно-інтонаційну і смислову спрямованість за допомогою хоралу, який постає жанровою ознакою класицистичного жанрового інваріанту, спрямованого до сакральності ідейного рівня реквієму. Специфічне трактування образно-інтонаційної, тембрової драматургії твору, утілення й вирішення конфлікту на рівні *solo – tutti* виявляє рух від особистісного сприйняття, загостреного драматичною кульмінацією каденції, до надособистісного підсумку-примирення завдяки хоралу, підкресленому текстом у партитурі. Охарактеризовано головну інтенцію реквієму – долання душевного сум'яття і страху перед смертю, вираженого драматичними, глибоко індивідуалізованими покаючими молитвами реквієму в дусі християнського примирення, любові й надії долучитися до врятованих праведних душ. Аналіз образного, смислового і семантичного змісту Концерту надає можливість стверджувати наявність ознак реквієму у Скрипковому концерті А. Берга «Пам'яті ангела».

Ключові слова: жанр, скрипковий концерт, реквієм.

Дослідження жанрової генези великомасштабних творів постає одним із напрямів у музикознавстві другої половини ХХ ст. Жанрова ідентичність є важливим джерелом інформації про індивідуальний творчий світогляд митця, про динаміку стильових процесів епохи, її історичний контекст. Так, М. Лобанова виявляє співзвучність між нестабільністю жанрово-стильового становлення в часи бароко і насиченістю жанрових і стильових процесів у ХХ ст. Історичні й теоретичні аспекти розвитку жанру постійно привертають увагу музикознавців. Мета статті – виявити типологічні ознаки реквієму в драматургії Скрипкового концерту «Пам'яті ангела» («*Dem Andenken eines Engels*») Альбана Берга.

Жанр сольного скрипкового концерту, як і більшість жанрів академічної системи, набув нового втілення в художній практиці ХХ століття. Традиційна класицистична тричастинна композиційна модель, характерна для музики романтизму, витримана у скрипкових концертах Я. Сібеліуса (1903–1904, друга редакція, 1905), О. Респігі («*Concerto gregoriano*», 1921), Р. Воан-Вільямса («*Concerto Accademico*», 1925), С. Прокоф'єва (№ 2, 1935), А. Шенберга (1936), Б. Бартока (№ 2, 1937–1938), П. Хіндеміта (1939). Водночас, трапляються нетипові структурні рішення – двочастинні, або «двофазні» (за визначенням І. Гребневої¹), у яких розділи й частини розмежовуються на темпові зони за принципом організації «повільно/стримано – швидко», спираючись на композиційний прототип рапсодії. Важливим критерієм є хоча б від-

¹ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 42 с.

далені фольклорно-жанрові асоціації. До таких у першій третині ХХ ст. належать концерти Б. Бартока (№ 1, 1907–1908) та К. Шимановського (№ 2, 1932–1933).

У музиці ХХ століття перетинаються жанрові й стильові ознаки твору. У Скрипковому концерті А. Берга досить чітко проступає міжжанровий діалог. Одним із визначальних моментів є присвята як первинний смислотворчий чинник. М. Лобанова¹ вважає цей твір музичним меморіалом. Меморіал, на її думку, передбачає безпосередній зв'язок різних стилів, епох чи індивідуальностей, він зазвичай відображає чужий стиль, авторську позицію, підкреслює зв'язок із традицією завдяки застосуванню «техніки пригадування», зокрема монограм, анаграмування, символіки, асоціацій з минулим, із чужим стилем. Назви меморіалу варіюються: «Приношення», «Пам'яті...», «In memoriam», «Присвяти»².

Часте визначення скрипкового концерту А. Берга як концерту-реквієму є, однак, метафоричним: дослідники пов'язують його переважно з трагічною подією, яка «скоригувала» авторський задум. Цей опус, створений спочатку як твір на замовлення³, згодом змінив своє значення для автора. Нещастя в родині друзів Бергів – смерть юної доньки Альми Марії Малер, вісімнадцятирічної Манон Гропіус, глибоко вразила композитора⁴, наштотхнувши його на цілком оригінальне прочитання традиційного жанру. «Глибоко траурним твором» вважав концерт «Пам'яті ангела» Віллі Райх, учень і перший біограф А. Берга, у коментарі до щойно написаного опусу зі слів композитора⁵.

Аналіз цього твору дає змогу виявити образну, змістовну й семантичну подібність жанрів концерту і реквієму. Так, у двочастинній композиції концерту типологічні ознаки реквієму містить останній розділ другої частини. Кожна з частин має по два розділи: перша – *Andante* (з функцією Прелюдії) і *Allegretto* (з функцією Скерцо); друга – *Allegro* (Каденція), нарешті *Adagio* (Хоральні варіації з функцією фіналу)⁶. Визначальним для семантики останнього розділу, а відтак і для ідентифікації його жанрової генези, є застосування теми хоралу з духовної кантати Й. С. Баха BWV 60 (1723) «O Ewigkeit, du Donnerwort» («О вічність, громове слово») як теми варіацій.

Хорал Йоганна Рудольфа Але (Johann Rudolf Ahle, 1625–1673) «Es ist genug» (1662), узятий Й. С. Бахом для фінальної (п'ятої) частини кантати, є поховальним пісне-

¹ Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 224 с.

² Приклади меморіалу у ХХ столітті: «In memoriam» і Третя симфонія А. Шнітке, «In memoriam» І. Ланга, «Музичне приношення» Р. Щедріна, tombeau «Складка поверх складки (портрет Маларме)», «Explosante fixe» (меморіал на честь І. Стравінського), «Ритуал пам'яті Мадерна» П. Булеза, «Атмосфери» Д. Лігеті, «Гробницю Куперена» М. Равеля, «Траурна музика» В. Лютославського, «Трен» К. Пендерецького та ін.

³ Через матеріальну скруту композитор змушений був відгукнутися на пропозицію американського скрипаля Луїса Краснера і призупинити роботу над жаданою оперою «Лулу».

⁴ З листа до Альми Малер, квітень 1935. «<...>Та все ж: одного разу – ще до того, як скінчиться цей жахливий рік, – ти і Франц з партитури, присвяченій пам'яті ангела, почувте те, що я відчуваю і чого не можу висловити». Цит. за: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт Петербург, 2009. С. 802.

⁵ Повний текст наведено в книзі: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт Петербург, 2009. С. 808–809.

⁶ Згідно з характеристикою, яку дав А. Берг в одному з листів до А. Шенберга (докладніше див.: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. С. 807.

співом. Це єдиний зразок хоралу в кантаті, решту її частин становлять арії та речитативи – жанри більше світського походження, з генетично властивим особистісним началом. Таким оточенням підкреслено смисловий рівень жанру хоралу, надособистісна природа якого сприяє визначенню основної ідеї твору. До того ж, кантата BWV 60, як відзначає українська дослідниця, бахознавець Катерина Берденникова, у духовній творчості Й. С. Баха належить до «низки творів, подібних за будовою, але, своєю чергою, відмінних від решти» – сольних кантат, «у яких провідну роль виконують солюючі голоси і немає великої хорової композиції на початку»¹. Вона наголошує, що відомо чотирнадцять таких кантат. За її словами, хорал (як символ сакрального змісту) є смисловим вектором усієї духовної творчості Й. С. Баха. Дослідниця пов'язує художнє осмислення композитором хоралу з протестантським проповідництвом, з гомілетичними традиціями лютеранської церкви. Хорал є ключовим моментом змісту кантати: «Як будь-яка мета визначає, яким повинен бути рух до неї, так само інтонаційні шляхи, що ведуть до хоралу, по-суті є похідними від нього ж: *у гармонізації завершального хоралу містяться інтонаційні зерна найважливіших тем попередніх частин* (курсив автора)»².

Провідна ідея кантати BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» – «очищення» душі у процесі діалогу Страху і Надії – «двох афектів однієї душі, яка полишає цей світ»³. На думку К. Берденникової, жанр діалогу, сформувавшись у XVII ст., сприяв формуванню своєрідних амплуа для тембрів у бахівських кантатах: сопрано – чиста Душа-наречена, альт – стражденна, грішна Душа, бас – Глас Господній, «тенор у діалогах бере участь рідко, у кантатах же йому доручаються віртуозні арії з текстами тріумфуючої радості та надії»⁴. У сюжетах про перехід в інший світ композитор використовує соло альту (Страх), тенора (Надія), баса (Дух Святий) і лише у фіналі – хор. У кантаті «тембр сопрано (дисканта) з'являється тільки у завершальному хоралі, і саме в цього тембру проводиться мелодія наспіву, що вирішує багато внутрішніх колізій кантати: завершується очищення душі від страху, розпочате в діалозі зі Святим Духом»⁵.

Завдяки темі Й. С. Баха, ключем до семантичного навантаження завершального розділу концерту «Пам'яті Ангела» А. Берга, а отже й ідейного спрямування твору загалом стає жанр, який вона уособлює в тексті концерту, – хорал. Аналізуючи особливості смислового функціонування цитати хоралу в кантаті Й. С. Баха BWV 60 (1723) «O Ewigkeit, du Donnerwort» («О вічність, громове слово») та фіналі Скрипкового концерту А. Берга (1935), К. Берденникова підкреслює: тут має місце не просто цитата тексту 200-250-річної давнини, композитори «*залишають недоторканою ідею* (курсив – М. Л.)»⁶. Хорал «Es ist genug» у Й. С. Баха завершує кантату, «*підбиваючи підсумок суперечці Страху і Надії про вічність*»⁷. Створюється змістовна цілісність символічної образності творів, які містять хорал.

¹ Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев: Муз. Україна, 2008. С. 106.

² Там само. С. 65.

³ Берденникова Е. «Est ist genug»: три взгляда на один хорал // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Вып. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору: зб. ст. Київ, 2005. С. 139.

⁴ Там само. С. 140.

⁵ Там само. С. 140.

⁶ Там само. С. 141.

⁷ Там само. С. 139.

Цитуючи хорал Й. С. Баха, А. Берг підкреслює первинний сенс теми. Обрана ним форма варіацій виражає багатомірне розгортання однієї ідеї. Кантата містить ще один чинник для розкриття прихованого змістовного ряду концерту: твір Й. С. Бах написав для 24-ї Неділі після Трійці, у яку належало читати Євангеліє від Матвія (9:18-26) про воскресіння доньки начальника синагоги Іаїра. У тексті кантати послідовно втілено ідею страху перед смертю і сподівання на всепрощення Милосердя Божого, віддання своєї душі в руки Милостивого Господа. Це підсумовано у завершальному хоралі «Es ist genug»¹. Важливо, що цитування з бахівського тексту А. Берг підкреслює в партитурі еквіритмічно підписаними словами.

Емоційний тонус концерту зростає до кульмінації, уміщеній у другій частині – *Allegro (ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz)*. Три крапки наприкінці першої частини, повторений чотири рази на *diminuendo* великий мінорний септакорд (*соль – сі-бемоль – ре – фа-дієз*), стає першим «словом» скрипки-соло, відповіддю на удар *sforzatissimo* акордів духових із тремоло малого барабана. Партія скрипки має імпровізаційний характер (арпеджування великого мінорного септакорду, тремоло, трелі). У т. 23 (фатальне число А. Берга²), (*a tempo*) *molto ritmico* у валторн і низьких дерев'яних виникає остинатна ритмоформула (прообраз *Hauptrythmus* – так А. Берг позначає у партитурі споріднену ритмічну фігуру, яка з'явиться далі). Гострий пунктир у поєднанні із синкопою сповнюють його руйнівної енергії. В. Холопова, аналізуючи композиційні принципи концерту, щодо розділу *Allegro*, зауважує: «Основною темою тут є не мелодія чи гармонічний комплекс, а лейтритм (*Hauptrythmus*)»³. На противагу оркестру, партія соло сповнена пасажами тріолей, квінтолей, секстолей, септолей, цезурами, подібно до прагнення розхитати, вирватися з метричної клітки остинатного ритму.

У тридольному *Allegro* (3/4) привертає увагу епізод соло (тт. 63–90) з короткими репліками віолончелей і підголоском альтів (спершу групи, а потім соло). Зміною розміру на 4/4 підкреслено вихід в інший образний вимір, можливо, споріднений з початковим розділом першої частини *Andante (Introduction 4/4, a tempo 2/4)*. Початкові інтонації теми *Hauptmelodie* (у партитурі, т. 68: *сі – до-дієз – мі-бемоль – фа*) вселяють передчуття цілотонового початку майбутньої теми хоралу з *Adagio* (4/4). Потім знову повертається тридольність (3/4): у чотириголосному каноні тема інтонаційно відповідає темі Тріо II з *Allegretto*, другого розділу першої частини (*Meno mosso*, т. 155).

¹ «Es ist genug! Herr, wenn es Dir gefällt, so spanne mich doch aus! Mein Jesus kommt: nun gute Nacht, o Welt! Ich fahr' in's Himmelshaus. Ich fahre sicher hin mit Frieden, mein großer Jammer bleibt darnieden. Es ist genug». У перекладі російською К. Берденникової: «Довольно! Господи, когда Тебе будет угодно, Перебрось меня отсюда! Мой Иисус пришёл: спокойной ночи, мир! Я отправляюсь в небесный дом, Я отправляюсь туда спокойно, Мои несчастья остаются в этом мире. Довольно!» Наведено за: Берденникова Е. «Est ist genug»: три взгляда на один хорал // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Вып. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору: зб. ст. Київ, 2005. С. 139.

² Про особливості символіки художнього мислення А. Берга пише Ю. Векслер: «Головний об'єкт його “числоманії” – фатальне число “23” <...> число 23 проникає в усі сфери його життя <...> фатальне число виявляється і в композиційній структурі бергівських опусів: наприклад, у Ліричній сюїті 23 і 10 (числа Берга і Ханни Фукс) визначають метрономічні вказівки, а також важливі драматургічні пункти твору». Особливо дивно і містично, що помер композитор 23 лютого. Детальніше див.: Векслер Ю. За гранью музыкального... Размышления от символика в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 178–183.

³ Холопова В. Н. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. Вып. 6. Москва: Музыка, 1969. С. 345.

З репризою у *Tempo I (Allegro rubato)* драматичне напруження відновлюється з більшою силою. У бас-кларнета, фаготів, контрафагота і бас-туби з'являється органний пункт на звуці *fa* (тт. 97–104). У литавр і низьких струнних на звуці *fa* виникає остинатна ритмічна фігура (т. 100), *Hauptrythmus (RH)*. Ритмічне остинато переходить у партію соло (тт. 104–108), супроводжуване педалями валторн на органному пункті *fa* тремоло литавр. Органний пункт¹ (у низьких дерев'яних, струнних, бас-туби) витриманий до кінця розділу і початку власне *Adagio*.

Allegro є найбільш драматичною фазою розвитку *solo – tutti*, що переходить від діалогу в першій частині до відвертої опозиції в першому розділі другої частини. Усе це певною мірою кореспондує з головною ідеєю бахівської кантати – «очищення» душі у процесі діалогу Страху і Надії – «двох афектів однієї душі, яка полишає цей світ»². Зрештою, партія сольної скрипки «розшаровується»: поряд з експресивними інтонаціями, які весь час обриваються ударами *Hauptrythmus* оркестру, у скрипки-соло, на баску, зароджуються початкові цілотнові інтонації хоралу (т. 126–135, *rosso a rosso calmando*). Хорал розпочинає скрипка, вторить їй «кларнетова община» (три кларнети і бас-кларнет), і так усі строфи: спочатку соло, потім хорал духових. У варіаціях тема хоралу (*Choralmelodie, Ch* у партитурі) мелодично переходить від тембру до тембру, пронизує партитуру, у прямому вигляді та в оберненні, органічно вливаючись у спогад із першої частини епізод «*Come una pastorale*»³ (з поверненням 3/4), який переходить в Коду (4/4). У Коді хорал знову звучить у прямому вигляді в хоральній фактурі, уперше із залученням тембрів флейти (символічно перегукуються із сопрановим тембром чистої Душі) й альтового саксофона. Останні низхідні інтонації хоралу на завершальних словах «*Es ist genug*» услід за скрипкою відлунюють в оркестрі й поступово все розчиняється у височині – висхідні пасажі сольних інструментів струнної групи один за одним, від контрабасу до скрипки підносять соло до вершини діапазону – *соль четвертої октави, pianissimo*. Примітним є закінчення твору: останні два такти, коли у соло ніжно звучить останнє *соль*, уміщують альянзи на початки кожної з частин: спершу *II Allegro* у специфічному вступі духових на різному часі але вже зовсім по-іншому, м'яко і тихо (*pianissimo*), а потім *I Andante* – у початковому квінтового пасажі соло, але тепер виконуване групою перших скрипок, підхоплене контрабасами і віднесене у глибини контроктави. Таким перевтіленням своєрідно підкреслено їх нетутешність, спогад з минулого життя, з іншого світу.

Завдяки вміщенню хоралу значно розширюється семантичне поле жанру. У контексті теорії «змішаного жанру», М. Лобанова визначає хорал у концерті А. Берга як сферу реквієму, і, подібно до К. Берденникової, підкреслює його ключове змістовне значення. За словами дослідниці: «Мелодія духовної арії Й. Р. Але, обрана

¹ Примітно, що з'являється він у т. 100 – число, як 23, фатальне для Альбана Берга і пов'язане з постаттю Ханни Фукс – романтичного захоплення композитора, що, як відомо, складає зміст прихованої програми «Ліричної сюїти», викритої Дж. Перлом у 1977 р. Зі слів А. Берга, додекафонна техніка дала «свободу постійно приховувати у цій музиці наші ініціали, HF і АВ, кожну частину і кожен розділ пов'язувати з нашими числами 10 і 23». Цит. за: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. С. 892.

² Берденникова Е. «*Est ist genug*»: три взгляда на один хорал // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору: зб. ст. Київ, 2005. С. 139.

³ *Allegretto* (другий розділ першої частини, тт. 200–214) – «спогад про милий образ дівчини» – за характеристикою, яку надав в аналізі концерту Віллі Райх.

Й. С. Бахом для кантати № 60, стала поховальною піснею. Бережливе введення цього “чужого слова” в концерт Берга свідчить про те, що перед нами не колажна вставка, не просто нагадування про певний старовинний музичний текст, врізаний у власну тканину. Це підсумок, знак завершення трагічної дії, виконаний за законами “змішаного жанру”. Мелодія хоралу – сфера реквієму у творі. Крім того, тут воскрешається ще одна жанрова модель, характерна для барокової культури, яка надовго затрималася у південнонімецькій та австрійській музиці. Хорал – це емблематичний підпис, який воскрешає традиції музичної емблематики бароко. Недарма Берг випишує слова хоралу, які не вимовляються у партитурі: нечутний сенс стає зримим, обов'язковим для всієї композиції»¹. Власне, радіус дії сили жанрового поля реквієму у творі виявляється значно ширшим. Семантика його драматургії стає визначальною у становленні художньої цілісності твору.

Серед основних типологічних ознак реквієму дослідники виділяють вербальний текст як головний для вираження змісту заупокійної меси – молитви про вічний спокій душі померлого. Українська дослідниця А. Єфименко відзначає: «Канонічний текст реквієму, що зберігся без змін протягом століть, має свої закономірності, яким підпорядковуються і принципи його музичного втілення. Певна послідовність гімнічних і градуальних частин відповідає ритуальному втіленню християнської ідеї руху від смерті до життя, від скорботи і страху до світлої думки про Божественну славу, яка дарує благодать. Тому емоційний стрій реквієму зазвичай значно просвітлюється до кінця»². Прохання про помилування і дарування спокою здійснюється як від общини молільників – «*Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*» («Вічний спокій даруй їм, Господи, і вічне світло хай осяває їх»), так і від першої особи. Останнє набуває особливо драматичної інтонації у молитовних текстах секвенції *Dies irae* («*Inter oves*», «*Confutatis maledictis*», «*Oro supplex*» та ін.). Важливою є ідея звільнення від страху і страждань. Як відзначає А. Єфименко³, літургійна п'ятифазність композиції заупокійної меси відображає «усі можливі форми спілкування людини з Богом»: 1. *Introitus* – смиренна молитва про помилування; 2. *Graduale/Tractus/Sequentia* – покаяння і молитви про майбутню вічність (*Dies irae, Lacrimosa*); 3. *Offertorium* – принесення молитов про помилування від смерті до життя «душ тих, кого сьогодні поминаємо» (*Domine Jesu, Hostias*); 4. *Sanctus, Benedictus* – хвала божественній величі; 5. *Agnus Dei* – молитви про дарування вічного спокою душам померлих. «Тексти піснеспівів *Agnus Dei* (як і *Communio*) підсумовують головні мотиви заупокійної меси: “*requiem*”, “*Lux aeterna*”, “*Lux perpetua*”, “*requiem aeternam*” і фінальне “*Requiescant in pace, Amen*”, виконувані замість звичного у месі “*Ite, missa est, Deo gratis*”»⁴, – вважає дослідниця. Увесь текст меси *pro defunctis* працює на ідею примирення зі смертю і прийняття її неминучості як можливості переходу у кращий світ, де вже не буде страждань.

Концепція «тихого» фіналу Скрипкового концерту «Пам'яті ангела» у своєму емоційному просвітленні певним чином пов'язується з традиційною ідеєю жанру

¹ Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. С. 169–170.

² Єфименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2011. С. 53.

³ Там само. С. 66.

⁴ Там само. С. 58.

сольного концерту в позитивному утвердженні-підсумку. Проте хорал, як культурний знак сакрального, виводить концепцію художнього цілого у простір, якісно відмінний від традиційної жанрово-побутової площини. Еквіритмічно виписаний у партитурі текст, який так виразно «декламує» скрипка, підтримувана репліками оркестру, закарбовує головну ідею молитви про спокій, про припинення «усіх великих страждань», які залишаються тут, на землі («mein großer Jammer bleibt darnieden. Es ist genug»), про відхід і заспокоєння в небесній обителі (Himmelshaus).

Таким чином, обидва розділи другої частини концерту вбудовуються в образно-смыслову лінію реквієму. Драматична кульмінація каденції *Allegro* (ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz) з її протистоянням невідворотній реальності остинатної ритмоформули співзвучна образно-смысловому наповненню секвенції *Dies irae*. Тексти її, проникнуті живописним зображенням і трепетним очікуванням Судного дня, належать до найбільш драматичних у реквіємі, вони вирізняються посиленням суб'єктивним сприйняттям. Зрештою, страх і спротив *Allegro* розчиняються в умиротворенні хоралу *Adagio* – Надія перемагає. Образно-інтонаційна драматургія концерту «Пам'яті ангела» виявляє поступовий рух від глибоко особистісного та індивідуального, утіленого яскравими образами концерту, які сягають трагічного зламу в кульмінації-каденції, аж до фіналу – підсумку і виразника загальних істин, виходу в сакральну сферу як «кінець земних страждань»: «Es ist genug» – раз у раз повторює А. Берг.

Семантика жанрової генези теми фіналу є ключем до великого асоціативного змістовного ряду – від поховальної пісні Й. Р. Але, перетвореної в хоралі духовної кантати Й. С. Баха, створеної на певний день богослужбового циклу, приуроченого конкретній події зі Святого писання, до фінальних хоральних варіацій *Adagio* Скрипкового концерту «Пам'яті ангела». Це виявляє смислові вузли, коди концерту: образно-інтонаційний, смисловий стрій обох розділів другої частини увиразнює ідею долання душевного сум'яття і страху перед смертю в душі християнського примирення, любові і сподівання. Ідея концерту своєрідно рефлексує головну ідею жанрової сутності реквієму, зазначену А. Єфименко: «Реквієм у ритуальній формі стверджує функціонування одного з головних законів християнської духовної діяльності: звільнення Духу в акті тілесної смерті і досягнення вічного спокою і світла як Божественної Істини»¹.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев: Муз. Україна, 2008. 204 с.: ил., нот.
2. Берденникова Е. «Est ist genug»: три взгляда на один хорал // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору: зб. ст. Київ, 2005. С. 138–145.
3. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 1136 с.
4. Векслер Ю. За гранью музыкального... Размышления о символическом в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. 1997. №2. С. 178–183.
5. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 42 с.

¹ Єфименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2011. С. 58.

6. Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2011. 288 с.

7. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 224 с.

8. Холопова В. Н. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. Вып. 6. Москва: Музыка, 1969. С. 343–372.

Логвин М. О. Жанровые признаки реквиема в Скрипичном концерте Альбана Берга «Памяти ангела». Проанализирован жанровый генезис скрипичного концерта А. Берга в аспекте его пересечения с образной, содержательной и семантической сферами реквиема. Посвящение в качестве исходного смыслообразующего фактора существенно расширяет жанровую модель произведения. Семантическая нагрузка тематизма в ключевых разделах концерта позволила выявить его образно-интонационную и смысловую направленность с помощью хорала, представляющим жанровым признаком классицистического жанрового инварианта, направленным к сакральности идейного уровня реквиема. Специфическая трактовка образно-интонационной, тембровой драматургии произведения, воплощение и решения конфликта на уровне *solo – tutti* обнаруживает движение от личностного восприятия, обострённого драматической кульминацией каденции, к надличностному итогу-примирению благодаря хоралу, подчёркнутому текстом в партитуре. Охарактеризована главная интенция реквиема – преодоление душевного смятения и страха перед смертью, выраженное драматически, глубоко индивидуализированными покаянными молитвами реквиема в духе христианского примирения, любви и надежды присоединится к спасённым праведным душам. Анализ образного, смыслового и семантического содержания Концерта позволяет утверждать о наличии признаков реквиема в скрипичном концерте А. Берга «Памяти ангела».

Ключевые слова: жанр, скрипичный концерт, реквием.

Logvin M. O. Genre Features of Requiem in Alban Berg's Violin Concerto "To the Memory of an Angel". The genre genesis of the A. Berg's Violin Concerto is analysed in the aspect of the intersection of imaginative, meaningful and semantic spheres of the requiem. Dedication as the primary semantic factor greatly expands the horizons of understanding the genre model of the concerto. The thematic semantics of the main concerto sections present the opportunities to reveal the orientation of the imagery and intonation and the semantics of the concert through a choral, which becomes a genre sign of a classical genre invariant that is directed towards the ideological sacredness of the requiem. The specific interpretation of the imagery and intonation, as well as the timbre dramaturgy of the work, the implementation and resolving of the conflict on the level of *solo – tutti* detects movement from personal perception, heightened by the dramatic climax in the cadenza, to the transpersonal reconciliation of the choral, underlined with text visibly present in the score. This reflects the main Requiem intention – overcoming spiritual confusion and fear of death, expressed in dramatic, highly individualized penitential prayers filled with the Christian spirit of reconciliation, love and hope to join the community of the righteous soul that found salvation. The analysis of imagery and semantics of the Concerto reveals the typological lines of requiem in the genre plane of A. Berg's violin concerto "To the Memory of an Angel".

Keywords: genre, violin concerto, requiem.