

Шейко А. О.

викладач кафедри хорового диригування,
Національна музична академія України
ім. П. і Чайковського, м. Київ

РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ГОФФРЕДО ПЕТРАССІ

Анотація. Уперше в українському музикознавстві здійснено огляд хорової творчості видатного італійського композитора ХХ століття Гофредо Петрассі. Висвітлено релігійну спрямованість його хорових композицій. Визначено жанрову специфіку хорових творів митця.

Ключові слова: хорова творчість Г. Петрассі, релігійність, духовність.

Анотація. Шейко А. Религиозная тематика в хоровом творчестве Гофредо Петрасси. Впервые в украинском музыковедении выполнен просмотр хорового творчества выдающегося итальянского композитора ХХ века Гофредо Петрасси. Освещается религиозная направленность его хоровых композиций. Обозначена жанровая специфика хоровых произведений творца.

Alla Sheiko. Choral themes in G. Petrassi. For the first time in Ukrainian musicology this work reviews choral works of great Italian composer of the XX century Goffredo Petrassi. Article shows the religious orientation of his choral compositions. Genre specific of the artist's choral works is well defined.

Key words: choral art of G. Petrassi, religiosity, spirituality.

Постановка проблеми. У 30-ті роки ХХ століття в італійському мистецтві формується нове покоління композиторів, творчість яких являє собою яскравий приклад релігійно-духовних пошуків. Видатним митцем цього покоління є Гофредо Петрассі (1904–2003). Він є найвідомішою постаттю італійської музики ХХ століття. Масштабність його особистості стала знаковим фактом історії європейської культури. Його творчість є не лише багатою власне мистецькою спадщиною, а й показником невпинного духовного вдосконалення митця протягом довгого творчого життя. Композитор працював у найрізноманітніших жанрах: від камерно-інструментальних творів і творів для різних інструментів – до опери та балету. Г. Петрассі не обмежувався лише музично-творчою діяльністю, він виховав ціле покоління композиторів, серед яких немало відомих митців сучасності. Зауважимо, що в Італії він вважається найвидатнішим композитором ХХ століття, «патріархом італійського авангарду». Творчість Г. Петрассі широко відома як в Італії, так і за її межами, проте в українському музикознавстві його життєвий шлях та творчий доробок не досліджені, що й визначає актуальність обраної теми.

Мета статті – розглянути хорову творчість Гофредо Петрассі.

Завдання статті:

- охарактеризувати хорову творчість митця;
- визначити жанрову специфіку хорових творів Г. Петрассі;
- висвітлити релігійну тематику в хоровому доробку композитора.

Наукова новизна статті полягає у тому, що в українському музикознавстві вперше досліджується хорова творчість Г. Петрассі.

Результати дослідження. Майже вся хорова творчість Г. Петрассі так чи інакше пов'язана з утіленням релігійної теми. Звернення композитора до релігійної тематики значною мірою стимульовані стильовими пошуками італійських композиторів першої половини ХХ століття, і перш за все композиторами попереднього покоління. Італійська музична культура на початку ХХ ст. переживає період активних стильових пошуків. У першій половині ХХ ст. в Італії – центрі католицької віри відбуваються складні художні процеси. Булла папи Пія Х «Motu proprio» (1903) про необхідність невідкладного оновлення сакрального старовинного мистецтва стала величезним внеском у справу відродження старовинних вокальних жанрів. Публікація пам'яток католицької духовної музики – зокрема знамените видання нот «Editio Vaticana» (1904) – привернула увагу багатьох композиторів, які шукали шляхи відродження національних традицій в італійській музиці. У 20–30-ті роки суттєво зросла зацікавленість григоріанським хоралом, старовинною італійською поліфонією, жанрами і формами католицької музики. Дослідження культової музики спричинили посилення уваги композиторів до сфери музичного мистецтва минулих епох і стимулювали створення творів релігійно-філософської тематики. Одним із перших, хто звернувся до григоріанського хоралу як інтонаційно-ладового фундаменту музики і до традицій італійського мистецтва XVI – XVII ст., був композитор, музикознавець та диригент І. Піццетті (1880–1968).

Надійшла до редакції 11.04.2011

Велику роль у культивуванні старовинної італійської традиції належить Д. Маліп'єро (1882–1974). У своїх духовних творах «Темна вечеря» (1927), «Пасіони» (1937), «Реквієм» (1938) він спирається на григоріанські псалмодії, старовинні лади, гнучко поєднує розвинену поліфонічну фактуру з гомофонним викладом.

У формуванні релігійного світогляду Г. Петрассі важливу роль відіграла його родина. У своїх численних інтерв'ю митець наголошував: «Я, звичайно ж, католик, усе ще дуже традиційний, мій католицизм зумовлений сім'єю, вихованням <...>» [12, с. 295]. Значний вплив на виховання релігійних поглядів Г. Петрассі мало його навчання у хоровій школі (Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro). Щодня маленькі хористи співали меси Дж. Палестрини у капелі Юлія собору святого Петра. Як згадує Г. Петрассі, за часів його навчання в репертуарі хору Schola Cantorum були неперевірені духовні композиції Дж. Палестрини, Дж. Анімучча (1525–1571), Дж. Анеріо (1567–1630), величні твори фламандських поліфоністів, митців XVIII, XIX та XX століття. Отже, Г. Петрассі мав релігійне виховання з раннього дитинства, і релігійний імпульс став визначальним у хоровій творчості митця.

Релігійні погляди митця не залишаються поза увагою італійських дослідників. Відомий італійський музикознавець Леонардо Пінцауті у своїх працях аналізує релігійні погляди Г. Петрассі в аспекті його філософських пошуків. Так, у статті «Петрассі "sacro"» йдеться про духовний творчий доробок композитора.

Широка палітра релігійних пошуків митця спонукає до дослідження його поглядів та їхньої природи. Щоб конкретизувати предмет дослідження, першою чергою необхідно осмислити поняття релігійності. Як зазначено у сучасному посібнику з релігієзнавства, під релігійністю доцільно розуміти «<...> світоглядну орієнтацію індивіда і групи, що виражається в сукупності їхніх релігійних властивостей (ознак). Сукупність релігійних властивостей свідомості, поведінки, відносин відрізняє релігійних індивідів і релігійні групи від нерелігійних» [7, с. 496]. Згідно з одним із сучасних тлумачень, загальною ознакою релігійності є релігійна віра. Вона включає знання і прийняття як істинні певних релігійних ідей, понять, уявлень. Питання релігійної віри кожної людини завжди складне і неоднозначне, його визначальна риса – власне прийняття Бога. Стосовно своєї віри Г. Петрассі стверджує: «Релігія допомагає мені вірити у справедливість, я не кажу в божественну справедливість, а у справедливість людей. Я палко сподіваюсь, що настане час, коли справедливість запанує і буде у людей в пошані; і релігія допомагає мені сподіватись, що одного дня це настане. Я знаю, що це утопія, але утопія підживлюється моєю надією, надією на майбутнє. У цьому полягає для мене сенс релігії» [12, с. 22].

Творчість Г. Петрассі, як і творчість інших композиторів релігійного світогляду, відзначається масштабністю та монументальністю творів. У творчій спадщині композитора є п'ять вокально-хорових творів: «Псалом IX» для мішаного хору й оркестру, «Магніфікат» для ліричного сопрано, мішаного хору й оркестру, драматичний мадригал «Хор мертвих» для чоловічого хору й оркестру, кантата «Темна ніч»

для мішаного хору й оркестру, «Молитви Христа» для мішаного хору й оркестру. При ознайомленні з ними привертає до себе увагу яскраво виражена багатогранність релігійних пошуків композитора, втіленням яких стали твори явно релігійного змісту і твори, які не є виражено «сакральними», але все ж таки мають те, що постійно нагадує про духовність композитора. Необхідно відзначити перевагу у кількісному плані творів, які належать до кола власне сакральної музики: «Псалом», «Магніфікат», «Молитви Христа». Стосовно значення цих композицій у творчості Г. Петрассі італійський дослідник Феделе Д'Аміко стверджує: «Саме в симфонічно-хорових творах Г. Петрассі дуже конкретно виділяються релігійні мотиви, і тому ці твори, як точка відліку, проектується на всю творчість митця» [12, с. 74]. Незважаючи на можливий духовний зв'язок між деякими творами, кожен із них написаний з певною метою, у кожному автор намагається сказати щось особливе. «Моя релігійність знайшла себе в текстах хорових творів, і насамперед у релігійних текстах, які я завжди вибирав відповідно до духовної потреби. Що я ще можу додати стосовно моєї релігійності? Для мене це рух, невіддільний від духу, зокрема й тому, що це спосіб звільнення від безлічі неприємних речей. Я не кажу про життєві втрати, а про речі, які є неприємними з інтелектуального і духовного погляду. І в цьому полягає причина існування моєї духовності» [12, с. 21].

«Псалом IX» (1936) для хору, оркестру і двох фортепіано перший із великих хорових композицій митця (уперше виконаний у Театрі дель Елар в Турині 18 грудня 1936 р. під орудою диригента Вікторіо Гуй). Текст 9 псалму є канвою, якою визначається характер музичних образів та їхній розвиток. У творі йдеться про ворогів і грішників, яких переміг Господь, за це Йому возноситься слава і висловлюється вдячність. Закінчується твір словами: «Exsurge, Domine, non confortetur homo; exsurge, Domine, judicentur gentes in conspectu Tuo. Constitue, Domine, legislatorem super eos: ut sciant gentes quoniam homines sunt»¹. Композитор повністю зберіг структуру тексту псалму, яка проектується на загальну форму твору і зумовлює особливості її будови. Текст розподілений на окремі частини, які з надзвичайною точністю втілюються музикою. Тематичний матеріал щоразу змінюється залежно від змін у тексті псалму і отримує імітаційну розробку. Така побудова музичної тканини перекидає арку до ренесансних традицій італійської хорової музики, а саме до мадригальної традиції. У творі широко застосовуються різноманітні поліфонічні прийоми: канони, імітації. Безперечним є стилістичний зв'язок окремих фрагментів «Псалму IX» із григоріанським розпівом. Хор і оркестр не просто взаємодіють і підтримують один одного, а й розвиваються як самостійні драматургічні лінії. Оркестр є провідним у найбільш войовничих і агресивних епізодах, у яких йдеться про знищення ворогів, і залишається майже спостерігачем тоді, коли хор співає гімни. «Цей твір – не тільки прояв моєї релігійності, – наголошує

¹ У перекладі з латинської: «Устань, же, о Господи, хай людина не перемагає, нехай перед лицем Твоїм засуджені будуть народи! Накинь, Господи, пострах на них, нехай знають народи, що вони тільки люди!».

композитор, – він переплітається зі спогадами про дитинство, коли я зростав поміж римських храмів та соборів; у ньому я стверджую, що людина відповідальна перед Богом» [12, с. 22]. Тема відповідальності людини перед Богом є темою, яка залишається предметом подальших роздумів композитора.

Успіх «Псалму IX» значною мірою підготував стилістичну та структурну визначеність наступного твору. Звернення Г. Петрассі до великого хорового твору сакрального характеру свідчить про важливе значення для митця релігійної сфери. Приблизно три роки відділяють композицію «Псалма IX» від наступного твору – «**Магніфікат**», який був написаний між січнем 1939 року та груднем 1940 року (уперше виконаний в Театрі Адріано в Римі у концертному сезоні Академії Санта Чечилія 4 травня 1941 року під орудою диригента Бернардіно Мулінарі, солістка Маргеріта Каросіо). «Магніфікат» написаний для сопрано, мішаного хору й оркестру. Якщо в оркестрі «Псалму» провідна роль належала мідним духовим інструментам, то в оркестрі «Магніфікату» спостерігаємо подвійний склад дерев'яних духових інструментів. Твір належить до найбільш натхненних композицій митця і надзвичайно цікавий у контексті звернення до музичного жанру латинського обряду «магніфікат». Текст твору – це імпровізована пісня Діви Марії за Євангелієм від Луки (1:46-55). Століттями в літургії ця пісня, яка не використовується під час читання Біблії на Месі, є хоровим співом, у якому цитують слова Діви Марії. Під час хорового співу неодноразово звучить голос солістки, яким уособлюється образ Діви Марії. Перший раз він майже розчинається у хорі, а потім раптом виділяється з фактури твору зі словами першого вірша «*Magnificat anima mea Dominum*». Спочатку його мелодія звучить як відлуння хорового фугато, а потім цей голос відокремлюється і стає дуже яскравим. У партитурі обсягом 723 тактів голос колоратурного сопрано наявний більше ніж в сотні тактів. Але він не просто становить суть твору – срібний тембр голосу осяює весь твір своїм звучанням, у деяких епізодах очікуванням на нього або його відлунням. Темброві та динамічні контрасти, антифонні переклички хорових груп, яскрава барвистість оркестрових звучань цього твору нагадує стиль «венеціанської хорової школи» часів Відродження, а саме стилю Дж. Габріелі.

Спектр релігійної образності, до якої звертається композитор у своїй творчості, дуже широкий. У 1965 році у творчому доробку митця з'являються «**Страстні мотети**» для мішаного хору *a cappella*: «I. Tristis est anima mea. II. Improperium. III. Tenebrae factae sunt. IV. Christus factus est». Цим твором продовжується релігійна тематика у хоровій творчості Г. Петрассі. З приводу написання цього твору композитор наголошує: «Я вибрав ці тексти, бо повинен був очистити не тільки душу, а й розум та дух від деякої музики для кінематографа, яка, як я відчував, “забруднила”, “осквернила” мене» [12, с. 48]. У 1980–1983 роках композитор пише «Три духовні хори» для мішаного хору *a cappella* («I. Et incarnates. II. Crucifixus. III. Et resurexit»), у яких втілено образну драматургію страстей. Г. Петрассі розповідає, що ніколи не мав наміру написати пасіони і не відчував насаги працювати з настільки величним і урочистим текстом,

але в моменти духовного усамітнення звертався саме до цього джерела, до джерела Христа, яке неминуче веде до страстей. Отже первинні релігійні імпульси в житті композитора визначили ідеї його музичної релігійної концепції. Таким чином, простежується єдина лінія від «Страстних мотетів», «Трьох духовних хорів» до фундаментального твору, останнього із симфонічно-хорових композицій – «**Молитви Христа**» (написаних у 1975 році і вперше виконаних в Римі у симфонічному сезоні Італійської національної радіокомпанії 6 грудня 1976 року). Цей твір належить до христологічної лінії, був створений за словами композитор у момент особливої духовної потреби: «“Молитви Христа” – один із найбільш вистражданих моїх творів. Я написав його в період душевного занепаду, у нелегкий для мене час. Цей стан страждання і труднощів відображається, насамперед у виборі тексту, зокрема останніх слів Христа, звернених до Отця: “Чому ти покинув мене?”. Ми бачимо незахищеність людського існування, доведена до крайньої межі: більше немає надії, більше немає спасіння. Звичайно, душевний занепад, який я переживав, таким не був, але він добре відображав мій внутрішній стан, і тому музика “Молитов Христа” є дуже стриманою, насиченою, без спалахів світла. Є характерні темброві втілення, наприклад, використання високого регістру віолончелями та альтами, де вони мають дуже стражденні, виснажливі звуки, які ятрять душу» [12, с. 49]. Твір написаний для мішаного хору й оркестру. У складі оркестру – альти, віолончелі та мідні духові інструменти. Текст має дві частини. Перша («*Pater venit hora*») – це розмова під час останньої вечері (з Євангеліє від Іоанна), коли Ісус сказав, що Він посередник між Богом і людьми: «Отче! Настав час прославити Сина твого, і Син Твій прославить Тебе. Оскільки Ти дав Йому владу над усією плоттю, нехай всьому, що Ти дав Йому Він дасть життя вічне. Це ж бо є життя вічне, нехай знають Тебе, єдиного істинного Бога, і Ісуса Христа, Якого Ти послав. Я прославив Тебе на землі, зробив діло, яке Ти мені довірив виконати; Тепер прослав мене Ти, Отче, у тебе самого славою, яку Я мав в Тебе ще до створення світу» (17:1–5). Друга частина складається з двох коротких фраз – з Євангеліє від Луки (22:42) та з Євангеліє від Матвія (26:39). Це молитва в Гетсиманському саду про те, щоб Отець відвернув від нього цю чашу, але якщо це неможливо, то щоб воля Його була виконана. «У “Молитвах Христа” я намагався знайти перш за все темброві відтворення звукового середовища, бо останні слова Христа є максимальною точкою духовної тривоги і людських страждань» [12, с. 49].

Якщо «Псалом», «Магніфікат», «Молитви Христа» за доборою текстів цілком належать до сакральної музики, то наступний хоровий твір – драматичний мадригал «**Хор мертвих**» написаний на світському текст. З цього приводу композитор зазначає: «Це був перший випадок, коли я відійшов від священних текстів, хоча цей текст сповнений мирської містики, близької до тих питань, які може ставити релігія» [12, с. 24]. Твір композитор почав писати 20 червня 1940 року, тобто через десять днів після вступу Італії у війну, і закінчив 6 червня 1941 року (драматичний мадригал «Хор мертвих» уперше був виконаний у театрі Ла Фенічі у Венеції під

диригуванням самого автора 28 вересня 1942 року). Стосовно великої популярності цього твору Г. Петрассі пише: «“Хор мертвих” набув поширення, але причина цього, ймовірно, полягає в тому, що ця музика стала невід’ємною частиною екзистенціального стану, який склався під час війни. Мені здається, що загальне почуття страху в суспільстві ототожнювалося з тим, що втілено музикою “Хору мертвих”» [12, с. 25]. Текст був узятий із твору італійського поета Джакомо Леопарді «Діалог між Федеріко Рийшем та його муміями» з «Моральних нарисів» (1824). Дж. Леопарді описує, як мумії на чверть години повертаються до життя, щоб поділитися з Ф. Рийшем своїми враженнями. По закінченні дозволу говорити чверть години (а таку можливість вони мають лише опівночі в певний «математичний рік») вони починають співати пісню, яка будить натураліста. Він звертається до мумій, адже бажає знати, яким був момент їх смерті. Частину твору, яка написана прозою Петрассі не використав. А поклав на музику пісню мумій, в якій вони описують стан своєї душі по відношенню до образу життя. І закінчується твір так: „Щаслива істота /не визнає смертних /і нічого не знає про життя після смерті”. Глибинне питання, яке ставиться у поетичному творі, полягає не в тому що таке смерть, а радше, що таке життя: швидкоплинний і незрозумілий момент між двома вічностями. Це питання, на яке ні живі, ні мертві не дають раціональної відповіді.

Твір написаний для чоловічого хору, мідних духових інструментів (4 валторни, 4 труби, 3 тромбони, туба), трьох фортепіано, контрабасів і ударних. Уже з початку у творі протиставляються дві сфери драматичного мадригалу – вокальна та оркестрова. В оркестровому вступі змальовується сірий похмурий пейзаж, у якому немовби з’являються герої – привиди. Водночас скутою акордовою хоровою фактурою відтворюється мовлення хору мертвих. Відсутність жіночих голосів у хорі та надзвичайно помірним використання крайніх регістрів обмежують ресурси хорових тембрів. У хоровому викладі практично не використовуються поліфонічні засоби. Похмура атмосфера початку твору постійно відновлюється завдяки поверненням характерних хорових та оркестрових лейт-тембрів

Майже десять років пройшло з часу написання драматичного мадригалу «Хору мертвих». Між жовтнем 1950 року і березнем 1951 року композитор написав кантату «Темна ніч» для мішаного хору й оркестру за поемою Сан-Хуана де ла Крус. (Уперше вона була виконана на фестивалі у Страсбурзі диригентом Маріо Россі). Кантата була створена у період зацікавленості композитора технікою додекафонії. У поезії видатного іспанського поета-містика XVI століття Сан-Хуан де ла Крус переплітаються гуманістичні й релігійні ідеали. Спільним для містичних учень XVI ст. є розуміння любові як єднання з найвищою божественною красою. Тема поезії Хуана де ла Крус – любов душі до Ісуса Христа, який виступає в цих віршах під іменем «Коханого», або «Чоловіка». Порив душі до Бога набуває настільки чуттєвих форм, що іноді справляє враження еротичної поезії. У «Темній ночі» любляча жінка – «душа», для якої темна ніч не перепона, любов загострює її зір, і вона відчуває красу дороги і красу ночі, яка веде її до зустрічі з «Коханим»

(Ісусом). В останніх рядках із дивовижною силою передається щастя любові й ніжності. Для іспанського містика Сан Хуана де ла Крус пройти крізь «темну ніч» означає вмерти, розірвати будь-який зв’язок із живими істотами. Лише після цього душа зможе святкувати весілля з Христом. Цьому відокремленню душі від тіла присвячені перші чотири строфи поеми, у п’ятій строфі оспівується зустріч із «Коханим», а три наступні – блаженство, яке настає після цього. У цьому творі композитор повертається до релігійної ідеї, проте до ідеї дещо трансформованої, тому що поема Сан-Хуана де ла Крус має релігійну й еротичну складові: типовий для Сан-Хуана еротичний містицизм, що йде від іспанського бароко і тогочасної літератури.

В останні роки творчої діяльності Г. Петрассі мав намір написати месу. У 1986 році митець написав першу частину меси «Kyrie» і взявся за другу частину «Gloria», яка залишилась незакінченою. «Kyrie» для мішаного хору і струнних інструментів – останній твір композитора, після якого він не міг уже писати. «“Kyrie” є саме способом завершити в собі музичний і духовний шлях, якого я дотримувався все життя, або ж повернути його очищеним від усього, від будь-якої техніки, від всякої прикраси, звести його до чистої суті, – як кажуть – до невми. “Kyrie”, я думаю, може бути моєю невмою, зробленою наприкінці життя, а не на початку» [12, с. 121].

Узагальнюючи сказане, варто зробити такі висновки. Майже вся хорова творчість композитора так чи інакше пов’язана з релігійною тематикою. Зацікавленість цією сферою втілюється у різноманітних сакральних жанрах: псалом, магніфікат, пасіони. Спектр релігійної образності, до якої звертається композитор, надзвичайно широкий, а зв’язок глибинної духовної наступності у хорових творах є закономірним наслідком тривалої внутрішньої роботи, яка відбувалась у творчій еволюції митця. У своїх релігійних роздумах Г. Петрассі приєднується до когорти таких композиторів як Й. С. Бах, А. Брукнер, О. Мессіан, П. Хіндеміт.

Література:

1. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века : очерки. – Л., 1986. – 144 с.
2. Франтова Т. Религиозные начала в современном композиторском творчестве // Музыкальное искусство религия. – М., 2003.
3. Асафьев Б. О хоровом искусстве. – М., 1966.
4. История зарубежной музыки. XX век. – М., 2007.
5. История зарубежной музыки : учебник для муз. вузов. – Вып. 6 : Начало XX – середина XX века / ред. В. В. Смирнов. – СПб., 1999. – 630 с.
6. Музыка XX века : очерки. – М. : Музыка, 1984
7. Религиєзнавство: Навч. посібник / За редакцією С. А. Бублика – К.: Юрінком Інтер, 1998. - 496 с.
8. Billi M. Goffredo Petrassi. La produzione simfonico-corale. – Palermo : Sellerio, 2002.
9. Mila M. Introduzione analitica // Petrassi A. E Coro di morti. Madrigale drammatico : introduzione analitica alla partitura stampata. – Milano : Suvini Zerboni, 1943. P. 3–6.
10. Mila M. Neomadrionalismo della musica italiana // Cronace musicali 1955–1959. – Torino, 1959. – P. 221–231.
11. Pinzauti L. Petrassi «sacro» // Chigiana, XXIII. –1966. – № 4. – P. 297–303.
12. Petrassi E cura di Enzo Restagno // Fedele D’Amico. Le opere simfonico-corali. – Torino, 2003.
13. Petrassi E cura di Enzo Restagno. Autori vari– Torino, 2003.
14. Weissman J. Goffredo Petrassi. – Milano : Edizioni Suvini, 1980.