

Вербицька-Шокот І.

*канд. мистецтвознавства,
Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського*

ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ РЕКВІЕМУ ХІХ СТОРІЧЧЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА «REQUIEM» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

Анотація. Розглядаються традиційні та новаторські засоби втілення релігійного змісту на рівні вербальної та музичної драматургії.

Ключові слова: Дж.Верді, реквієм, музична драматургія.

Аннотация. Вербицкая-Шокот И. Некоторые тенденции развития реквиема XIX века и их влияние на «REQUIEM» Джузеппе Верди. Рассматриваются традиционные и новаторские средства воплощения религиозного содержания на уровне вербальной и музыкальной драматургии.

Ключевые слова: Дж.Верди, реквием, музыкальная драматургия.

Annotation. Verbicka-Shokot I. Some progress of requiem of XIX age trends and their influence on «REQUIEM» of Dzhuzeppe Verdi. Traditional and innovative facilities of embodiment of religious maintenance are examined at the level of verbal and musical dramaturgy.

Keywords: Dzh. Verdi, requiem, musical dramaturgy.

Постановка проблеми. Реквієм в духовній культурі людства є найстародавнішим явищем: його історія охоплює 1500 років. Упродовж більш ніж тисячоліття формувалися ознаки його літургійної форми, яка зазнала численних змін. Стабілізація конструктивних реквієму призвела до його канонізації в XVI ст. До того часу реквієм-літургія існував як рухома система: канонічній історії розвитку заупокійної католицької меси передувала аканонічна, що охоплювала етапи її формування та становлення. Утворення літургійного канону не припинило розвитку реквієму. Навпаки, канонізація стала умовою перевтілення його на музичний жанр, тобто етапом у процесі подальшого розвитку. З того часу *missa da Requiem* існує одночасно з *Requiem* як музичним жанром. Відтоді розпочинається епоха паралельного розвитку обох форм явища – літургійної та художньої. Утворення реквієму як музичного жанру пов'язано зі спиранням на винайдений в літургійній формі конструктивно-семантичний інваріант і з подальшим постійним композиторським концепціюванням на основі католицького канону.

Протягом XVI-XVIII ст. відбувалися поодинокі композиторські спроби відстоювання реквієму не лише як літургійної, але й художньої концепції. Наприкінці XVIII ст. католицькою церквою було санкціоновано існування *Requiem* як музичного жанру. Упродовж XIX ст. реквієм стверджувався й поза межами католицького світу, вбирав різні національні традиції та мови.

Актуальність теми. Розвитку історії католицької церкви притаманний зв'язок між соціально-політичними та духовно-художніми процесами. Так, наслідком соціально-політичних подій до яких, передусім, відносяться Собори, є певні декларовані католицькою церковною верхівкою зміни у духовно-художньому житті. Висновком стають Місали (звіти законів). Показово, що визначні події в католицькому реквіємі припадають на злами в загальному розвитку людства, на переломні епохи в його історії. Зокрема, поява різновидів католицьких літургій і їх майбутнє перетворення на музичні жанри. Еволюція їх була пов'язана саме з рубіжними епохами у розвитку католицької церкви і духовної культури в цілому. Під цим знаком утворилась низка музичних жанрів. Серед них – *missa*, *missa da Requiem*, *Stabat mater* та ін.

Метою дослідження є вивчення специфіки жанру реквієму, та їх вплив на структурно-семантичний інваріант у «Реквіємі» Дж.Верді.

Об'єкт дослідження – реквієм у творчості Дж.Верді та його семантична структура.

Предмет дослідження – структурно-функціональні конструкти реквієму у творі Дж.Верді.

Переломним щодо розвитку жанру реквієму стало XIX століття. Увага до нього в цей час була пов'язана, зокрема, з загальними завданнями, що були притаманні романтизму як такому. Реквієм часів романтизму втілює усі типові процеси розвитку, що притаманні цьому століттю.

Саме в цей час серед композиторів реквієм став найпопулярнішим різновидом меси. Це твори

Надійшла до редакції 11.10.2011

Л. Керубіні й Г. Берліоза, Р. Шумана й Ф. Ліста, Ш. Гуно, А. Брукнера, К. Сен-Санса, Дж. Верді, А. Дворжака, Г. Форе, а також багато інших, які на замовлення або по внутрішньому спонуканню створювали музику, що мала в собі інваріант католицької заупокійної служби. Композитори XIX ст. у більшості випадків, не ставили завдання втілювати літургійні вимоги, що стає примітною рисою епохи. Творча ідея, відвертий індивідуалізм диктують музичні засоби, за допомогою яких створювався твір цього напрямку.

До форми реквієму виробляється відношення, аналогічне до вербального тексту у світській музиці: виділяють і підкреслюють прямий, а не літургійний його зміст, komponують, щоб створити музичну форму, злегка переінакшують (але тільки в тих розділах, де це можливо в загальному й цілому розумінні).

Починаючи з В.А. Моцарта, композиторська праця з текстом реквієму наближається за підходом до роботи зі світським текстом. Він підлягає переробці задля формування індивідуального художнього бачення канонічного змісту композитором. Прикладом того наскільки вільно композитор працює з текстом є *Dies Irae*.

Тематичний матеріал і текст початку секвенції нерідко використовується як лейтмотив і застосовується в інших розділах композиції. Хоча вербальний текст секвенції досить розгорнутий, його, як правило, не скорочують. Вільне подрібнювання секвенції на самостійні розділи, що становлять цикл усередині циклу, стало майже нормою. Внаслідок означеного процесу складові частини секвенції немов би прирівнювалися до самостійних розділів, в зв'язку з чим їх значення зростало. Разом з тим, воно і без цього розподілу є значним. Навіть тоді, коли це єдиний за структурою номер, як у Л. Керубіні, у Дж. Верді, *Dies Irae* об'єктивно значно перевищує за обсягом інші номери циклу і займає, звичайно, не менше третини всієї композиції.

Митці XIX ст. також тяжіли до зображення «труби предвічного», яка перетворювалася у звукову картину. У зв'язку з цим, в ній, природно, мідні духові відігравали провідну роль. Традиційним стало й відділення від канонічної єдності «*Dies irae*» частини «*Lacrymosa*», що фактично перетворилася на самостійну композицію. Як низка драматичних частин трактується строфи, що йдуть по черзі одна за одною, «*Rex tremendae*» й «*Confutatis*».

Секвенція як ціле нерідко виявлялася найбільш драматичним та емоційним розділом реквієму. Навіть така виразна, початкова частина реквієму – інтроїт «*Requiem aeternam*», з якою пов'язана концепційна функція твору, не перебиває кульмінаційне значення «*Dies irae*».

Композитори ставилися до канонічного тексту, як до своєрідного «лібрето». «Реквієм XIX ст. як музичний жанр стає різновидом духовної ораторії, що відрізняється серед інших, по-перше, тим, що в якості «лібрето» тут використовувався повний канонічний текст частин латинської заупокійної меси, і, по-друге, особливим характером музики,

зумовленим літургійною функцією. Великий вокально-інструментальний склад, розвинені поліфонічні форми й взагалі поліфонічний «слід» як рудимент суворого церковного стилю, і як знак релігійного, тобто особливо серйозного й високого, – все це загальні риси духовної ораторії, які вбирає в себе й реквієм» [10, с. 64].

Введення структури католицької заупокійної меси надавало світському твору, духовного напрямку в поєднанні з концертним виконанням твору.

Творча діяльність Джузеппе Верді охоплює більш півстоліття; вона нерозривно пов'язана з суспільно-політичним і культурним життям Італії 1840 – 1890 років. Його творча спадщина в області вокально-симфонічної музики велика. Між Реквіємом і пізніми операми Верді можна провести пряму паралель, оскільки образна, емоційна мова (психологічна поглиблена і в той же час декоративний блиск і барвистість) Реквієму близька до опери Аїда.

Продовжуючи традиції своїх попередників (Дж. Росіні, В. Белліні, Г. Доніцетті) Дж. Верді насичував свою музику яскравими, виразними вокальними мелодіями, зручними для виконання і в той же час змістовними, драматично виправданими.

Разом з тим, засвоївши попередні завоювання різних музичних напрямів, Верді збагатив оркестр, підсилив його драматичну роль, прагнучи до єдності і безперервності музично – драматичного цілого. Його оркестр колоритний і різноманітний, такий, що має свої індивідуальні якості — соковите і мужнє звучання «чистих» тембрів, яскраве зіставлення контрастуючих груп, світлий і прозорий колорит, могутня динаміка.

У 1874 році Верді створює свій натхненний Реквієм. Він був виконаний 22 травня 1874 року з величезним успіхом в Мілані, в церкві Жан Марко під керівництвом автора, за участю кращих солістів — Терези Штольц, Марії Вальдман, тенор — Каппоні, бас — Маїні, хору в 120 чоловік і оркестру в 100 чоловік. Наступні виконання відбулися 25, 26, 27 травня в театрі Ла Скала і овації були такими захопленими, що ряд номерів виконувався на «БІС». У наступному місяці Верді за пропозицією директора театру Комічної опери Ескюдье Локля, погодився привезти месо до Парижа. Виконання відбулося 9, 11, 12, 15, 18, 20 і 22 червня 1874 року за участю тих же міланських солістів і під управлінням Верді з хором і оркестром цього театру. Подальші виконання відбулися в Лондоні, Відні і т.д. Поступово Реквієм увійшов до постійного концертного репертуару колективів багатьох країн.

Реквієм написаний для великого симфонічного оркестру, квартету солістів та чотириголосного мішаного хору. Вибір виконавського складу твору свідчить про тяжіння композитора до втілення масштабної художньої концепції, вирішення «Реквієму» на зразок драми з напруженою конфліктною дією. Конфлікт розгортається завдяки втіленню протистояння життя та смерті, трагічного відчуття безсилля сучасника щодо неможливості вторгнення у минуле заради його змін на краще.

Твір складається з 7 частин:

- 1ч Requiem aeternam
- 2ч Dies irae
- 3ч Offertorium
- 4ч Sanctus
- 5ч Agnus Dei
- 6ч Lux aeternam
- 7ч Libera me.

Requiem aeternam — зосереджений скорботний номер, в якому виражене благання про вічний спокій. Так як і Introit, що відкриває заупокійну месу, розпочинається словами, які настроюють парафіянина на загально-молитовний лад. Заупокійна служба відразу дає зрозуміти тематику служби: "Вічний спокій даруй їм Господи". Наявність такої змістовної частини, що походить від функції літургії, одразу ж надає їй певну семантичну спрямованість, формує структурну організацію. Відповідно до структури меси, що надає Introit заупокійної меси двочастинну побудову, перша частина репрезентує також і „Куріе eleison. Ця молитва ще двічі повторюватиметься в заупокійній літургії, як і в творі Дж.Верді, внаслідок чого виникає концентрична форма, яка підкреслить головну ідею реквієму. „Requiem aeternam” є початком, центром і завершенням заупокійної меси. Він є наявним як і в месі, так і в реквіємі, але має різне функціональне навантаження.

Заклик «Куріе eleison», відомий ще з дохристиянської античності, виражав поклоніння (ним вшановували божество або правителя, що урочисто в'їжджав у місто). В заупокійній службі "Куріе eleison", як і в «Реквіємі» виконується одразу ж після вхідного антифону Introit: "Requiem aeternam". "Куріе eleison" – гімн, ґрунтовну основу якому дало мале молитвослів'я «Господи, помилуй».

Перша частина для композитора стає носієм головної ідеї. Так, в ній композитор об'єднує ті вербально-текстові символи, що являють собою початковий та кінцевий етап в традиційній реквіємній структурі. У «Requiem aeternam» композитор використовує першу строфу з канонічного Introit та першу строфу з Postcommunio. «Requiem aeternam». Автор з самого початку досягає філософської ідеї, яка притаманна католицькій заупокійній месі: початок є кінцем, а кінець початком. Принцип поєднання частин застосовується з самого початку. Ідея 1 частини, завдяки арочній конструкції між 1 та 7 частинами стає головною. Ідея Вічності та Спокою завдяки вербально-музичному матеріалу, втілюється композитором від першого звуку твору.

Так, в масштабах Requiem як цілого, композитор зберігає важливу конструктивну особливість канонічного жанру – обрамлення, завдяки інтонаційній ланці між початком та фіналом за принципом Requiem aet. – I частина, та інтонаційно ідентична Requiem aet. – останній номер.

Другий розділ цього номера **Kurie** починається з соло тенора, до якого поступово приєднується решта учасників квартету і згодом весь хор. В частині що аналізується застосовується старовинний принцип вигуків «Куріе

eleison» (багаточисленний повтор) сягає початку доби середньовіччя до IX ст. Але композитор використовує їх за власним баченням та подвоює цю структуру додаючи до неї окремі вигуки «Christe eleison».

В **Dies Irae**, як і у в першій частині, оркестр є носієм найголовніших ідей. Тому дуже насиченою стає оркестрова тканина. В цьому картинному номері ідея реквієму набуває значення кари небесної. Глибина страждань, жалю та жаху підкреслюється оркестровою палітрою. Похмура поезія середньовічного гімну надихнула Д.Верді на створення ефектної живописної музичної картини. По широті розмаху, по стихійній потужності музику цієї частини можна порівняти із знаменитою фрескою Мікеланджело «Страшний суд».

Для підсилення емоційного сприйняття картини Суду композитор поєднує всі можливі музичні елементи. **Dies Irae** є головною, найбільш конфліктною, широко розробленою частиною всього твору, вона складається з 9 розділів. Як і церковна служба, світський варіант має єдине ціле. Але на відміну від канону ця частина більш драматична та динамічна. В ній надані різкі зіставлення картин, зухвале відчуття сум'яття і жаху.

Внутрішній конфлікт, який закладений в цій частині, з найбільшою рельєфністю виявляється в епізоді «Rex tremendae maestatis» — центральному епізоді частини, побудованому на зіставленні і розвитку двох тем, які контрастують: перша тема — це образ Небесного судії, а друга, наспівно-гнучка, імітаційний тема, що розвивається, — благання про помилування. Таке співставлення і є основним драматичним зерном Реквієму, де закладена головна ідея твору — зіткнення грізної, невблаганної сили — неба і страждуючого, сум'ятного людства, життя та смерті. Таке викладення дозволяє нам говорити про театральну образність твору. Це і картини загибелі всесвіту, труби, що віщає кінець світу, образ невблаганного Божого суду — всі ці епізоди сповідають про день світової катастрофи. Вони чергуються з лірично – скорботними епізодами, що розповідають про страждання, тріпотіння і благання людства.

Offertorium — інтермеццо декоративно-споглядального плану. Це спокійна, повна мрійливості музична картина, для якої характерна м'яка, звучність яка немов би «тане». Енергійніший епізод, що проводиться двічі не порушує загального враження безтурботного спокою.

Sanctus в творі великого митця, як і "Sanctus" в заупокійній месі – частина урочистої молитви, що в своїй основі має біблійне християнське коріння (Видіння Ісаї VI,3). «"Sanctus" – єдиний у заупокійній месі гімн, зміст якого був створений на основі поєднання ветхозавітного гімну з книги Ісаї (VI, 3), гімну Серафимів та новозавітного гімну з Євангелія від Матвія (XXI; 9), що призвело до оновлення змісту» [11, с.81].

Двочастинна структура вербального тексту означила внутрішній розподіл цієї літургійної та музичної форми. Цей розділ реквієму майже завжди виконувався громадою (колективний спів). Це і намагається відтворити Дж. Верді, створюючи

гігантську подвійну восьмиголосну фугу, музика якої – вираз сили, творчої потужності, життя. Музичний матеріал цієї частини розвивається широко і вільно.

Поєднувальною ланкою між церковною службою та музичним твором стає як вербальна організація, так і структурна. Як і “Sanctus”, так і “Benedictus” завершується словами “Hosanna in excelsis”. Завдяки цьому ідея глоріальності, що має піднесений характер відтворюється реквіємі. “Sanctus-Benedictus” – одна з частин, що структурно співпадає як в реквіємі так і в месі.

Agnus Dei — повністю співпадають як в месі, так і в реквіємі. Символізують Вознесіння Господа до якого приєднується душа небіжчика, а в месі – нагадування о майбутнім возз’єднанні, найлаконічніша частина Реквієму. Образ просвітлений і ліричний втілений тут дуже доступними і ясними музичними засобами — виконуючі соло сопрано і меццо-сопрано співають просту, дещо архаїчну мелодію в октаву, без супроводу. До них — також в унісон, приєднуються хор і оркестр. Надалі ця тема варіюється: знаходить мінорний лад, вільно розвивається в поліфонічній фактурі. В музиці цього номера індивідуальні особливості стилю Верді вміло поєднуються з традиціями духовної католицької музики, це є блискучим зразком втілення в простій і ясній формі образу просвітленої чистоти.

Libera me – після ряду ліричних світлих епізодів знову повертає в атмосферу драми. Це грандіозний за своїми масштабами епілог Реквієму. В цьому номері знов розгортається приголомшлива картина страшного суду; знову триває зосереджений хоровий вступ, завдяки якому повертаються образи з 1 частини. Таким чином, завершальна частина Реквієму сприймається як синтезуюча реприза музичного твору та логічна завершальна ланка заупокійної месі католицької служби. Але на відміну від емоційного сприйняття відправи, композитор втілює власне бачення фіналу: монументальна фуга повна рішучості і вольових зусиль.

Трагічно, але в той же час мужньо звучить завершальна фраза Реквієму. Це не примирення з небом, а гордий виклик. Такий ідейний висновок цього гігантського твору.

На розглядаємому етапі структура реквієму рухлива, її зміни відображають специфіку індивідуальної концепції. Виконавський склад і наявність вербального тексту нині не є обов’язковими щодо визначення жанрових ознак реквієму. Його перш за все окреслюють змістовні якості, які він увібрав в себе з літургійного інваріанту. Одна з головних ознак розвитку реквієму як музичного жанру – утворення самостійної музичної форми, відходженням від жорсткої вербальної, а згодом і структурної конструкції літургії, принцип спирання на її семантичний інваріант.

При створенні Реквієму Верді звертається до традиційних форм католицької заупокійної месі, але насичує їх новим змістом і, таким чином, він не схожий на традиційну католицьку заупокійну месу. Інколи, в деяких номерах, композиція тяжіє до старовинних різновидів реквієму, тобто митець посилається на

доканонізовані форми католицької заупокійної месі. Багаточисленність співіснування різних типів реквієму у межах одного твору доводить, що Дж.Верді в своєму творі тяжіє до створення всеосяжної концепції, яка поєднує церковне і світське.

Дж.Верді здійснює композиторське концепціювання на підґрунті рис, притаманних реквієму як музичному жанру та католицької літургії. Драматургія твору побудована за принципом контрасту – образного та тематичного.

Прийоми музичної розгортання додають Реквієму риси оперної виразності. Широка мелодійні наспіви твору так само виразні і прості, як оперні мелодії. Симфонізм додає більш драматичної напруги. Музика Джузеппе Верді, що присвячена пам’яті померлого поета, говорить про страждання, прагнення і надії живих людей. У цьому її сила, життєвість, її безсмертя. Трактову ідеї Смерті, як визначної в заупокійній католицькій службі, в творі Дж.Верді вирізняє однозначність: він створює концепцію Смерті як всесвітньої трагедії.

Таким чином, створюючи «Реквієм» Дж.Верді звернувся до структурного інваріанту католицької заупокійної месі, але надав їй нового, більш драматичного насичення, завдяки музичним та драматургічним засобам.

Література:

1. Аюпян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста.- М., 1995.
2. Апель В. Григорианский хорал (в кратком изложении Т. Кюрегян) // Сб. научн. тр. МГК. – М., 1997. – с. 8-37.
3. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления.-М., 1974.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.-Л.: Музыка, 1971.-413 с.
5. Безверхая Е. “Реквием XIX века. Дипл. реф. – Х.; 1983.
6. Бушен А. Джузеппе Верди и его Реквием. – Л.; 1935. – 8 с.
7. Васина-Гроссман В.А. Дж.Верди. Реквием.- М.: Музгиз, 1956. – 53 с.
8. Верди Дж. Избранные письма.-Л.: Музыка, 1980.-214 с.
9. Вербицька І.В. Принципи типології жанру реквієму. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. пр. – Вип.17. – Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2006. – С. 223 – 232.
10. Гулеско І. Музично-художня типологія Реквієму в європейському культурному контексті. – Х.-М.; 2002.
11. Джероза Л. Каноническое право в католической церкви. Христианская Россия. – М.; 1996. – 379 с.
12. Ефименко А. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (Реквием эпохи романтизма). Автореферат. Дисс...канд. искусств.- К., 1996.
13. Иванов-Борецкий М. Очерк истории мессы.-М., 1910.-23 с.
14. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. 752 с.
15. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
16. Нюрнберг М.В. Дж.Верди. Краткий очерк жизни и творчества.-Л.: Музыка, 1968.- 360 с.
17. Тарощи. Верди Дж.-М.: Молодая гвардия, 1984.-276 с.
18. Kallis A., Liturgie LSITOURGIA – liturgia. Die Göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Kirchen – slawisch, Mainz 1989, 172
19. Pinell J., Liturgia delle ore // Anamnesis. Introduzione storico-teologica alla liturgia (peg. S.Marsili), V, Torino 1991