

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

Харківська державна академія культури
Кафедра хорового диригування та академічного співу

МЕРЕЖКО МАРІЯ КОСТЯНТИНІВНА
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: «СПЕЦИФІКА ХОРОВОГО ПИСЬМА ҐАБРІЄЛЯ ФОРЕ:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ»

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

_____ Мережко М. К.
підпис здобувача

Творчий керівник: ст. викладач Донцова-Пушенко К. Ю.

Науковий керівник: д-р мистецтвознав., доцент, в. о. професора кафедри
хорового диригування та академічного співу Воскобойнікова Ю. В.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РЕКВІЄМ Г. ФОРЕ : ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО.....	6
1.1. Творчий портрет Г. Форє	6
1.2. Художні принципи композиторського трактування жанрової традиції заупокійної меси у Реквіємі Г. Форє.....	8
РОЗДІЛ 2. РЕКВІЄМ Г. ФОРЕ В КОНТЕКСТІ ХОРОЗНАВСТВА.....	20
2.1. Специфіка хорового письма у Реквіємі Г. Форє	20
2.2. Виконавсько-аналітичне моделювання Реквієму Г. Форє	32
ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	41

ВСТУП

Обґрунтування актуальності обраної теми проєкту. Творчий мистецький проєкт є спробою виявити особливості хорового письма у «Реквіємі» Габрієля Форе та презентувати аналітичну модель виконавської інтерпретації названого твору.

Актуальність проєкту зумовлюється наступними чинниками. У наукових студіях «Реквієм» Г. Форе розглядається доволі часто у різних аспектах. Це свідчить про актуальність опусу видатного французького композитора. З іншого боку, питання виявлення специфіки хорового письма «Реквієму» Г. Форе і осмислення її значення у роботі над виконавським втіленням відкривають нові горизонти дослідження даного твору.

Характеристика ступеня вивченості теми у спеціальній науково-теоретичній та методичній літературі. Деякі аспекти композиції «Реквієму» Г. Форе розглянуто в працях українських музикознавців, присвячених жанру реквієму загалом та його історико-стильовому розвитку зокрема (Гулеско, 2003; Вербицька, 2006; Воскобойнікова, 2022). Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій «Реквієму» Г. Форе хоровими колективами Франції та Китаю здійснює Ц.Гуй (2021). У виконавському аспекті досліджено даний твір американським вченим Р. П. МакКендріком (2007) та М. Келлером (2019), питання про посттравматичну авторську образність уперше безпосередньо порушено в документальному фільмі BBC «Fauré e Poulenc Música Sacra» (2017).

Об'єкт дослідження – хоровий спадок Габрієля Форе.

Предмет дослідження – специфіка хорового письма композитора на прикладі «Реквієму».

Мета – визначити особливості хорового письма Габрієля Форе та осмислити її значення у роботі над виконавським втіленням «Реквієму».

Завдання:

- дослідити «Реквієм» Г. Форє в аспекті традицій і новаторства жанру заупокійної меси;

- проаналізувати «Реквієм» Г. Форє з позицій виявлення художніх принципів композиторського трактування жанрової традиції заупокійної меси;

- окреслити особливості хорового письма у «Реквіємі» Г. Форє ;

- репрезентувати виконавсько-аналітичну модель «Реквієму».

У науковому обґрунтуванні концепції (ідеї) творчого проєкту здійснено спробу висвітлення аналітичного моделювання виконавської інтерпретації духовного твору.

Наукове обґрунтування направлено на дослідження причин та зв'язків, важливих для процесу розробки виконавського задуму.

Характеристика методів, застосованих для реалізації творчого проєкту. Для розкриття змісту заявленої теми у магістерському творчому проєкті використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

- системний – при розгляді жанрової традиції реквієму як системного явища;

- аналітичний – для жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу, а також для дослідження принципів композиторської творчої інтерпретації жанрового канону заупокійної меси;

- хорознавчий та виконавський – за допомогою яких розкриваються особливості інтерпретації «Реквієму» Г. Форє ;

- теоретичного узагальнення для підведення підсумків дослідження.

Теоретичною основою творчого проєкту стали:

- роботи з еволюції жанру реквієм в європейському музичному мистецтві: Є. Бондарь, І. Вербицька-Шокот, І. Гулеско, А. Єфіменко Г. Котляр, Ю. Кучурівського, О. Муравської, О. Приходько та ін.;

- джерела, присвячені хоровій творчості Г. Форе: І. Гулеско, І. Вербицька, Ю. Воскобойнікова, Ц. Гуй, Р. П. МакКендрік, М. Келлер та ін.;

- роботи з теорії хорового мистецтва, де освічуються питання хорового письма: Є. Бондарь, О. Заверуха, О. Приходько та ін.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання положень і висновків у творчо-інтерпретаційній роботі диригентів, а також в курсах «Історія хорового мистецтва», «Хорова література» та ін.

Обґрунтування практичного значення. Результати роботи можуть бути залучені у виконавській та педагогічній практиці при зверненні до «Реквієму» Г. Форе .

Апробація. Матеріали теоретичного обґрунтування творчого проекту пройшли апробацію на Міжнародній науково-теоретичній конференції ХДАК: Мережко М. Специфіка хорового письма Габрієля Форе (на прикладі «Libera me» з Реквієму) // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2024 р.), Т. 1., С. 196-197.

Структурні параметри роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 43 с.; основного тексту 35 с.; список використаних джерел включає 49 позицій.

РОЗДІЛ 1

РЕКВІЄМ Г. ФОРЕ: ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО

1.1. Творчий портрет Г. Форє

Габрієль Форє (1845-1924) один із видатних французьких композиторів, органіст, музичний критик, педагог. У своїй творчості він залишався вірним художнім традиціям романтичної школи, але водночас багато в чому передбачив відкриття імпресіоністів, з'єднавши, таким чином, епоху Сен-Санса з епохою Дебюссі та Равеля. У 1854 р. Г. Форє почав навчатися у Школі класичної та духовної музики, у її засновника Л. Нідермейєра, а після його смерті у К. Сен-Санса, який дуже вплинув на творчий вигляд майбутнього композитора. У цій школі композитор навчався хоровому диригуванню. З 1877 по 1891 рр. очолював хорову капелу в соборах Ренна (Бретань) і Парижа. Тому Г. Форє добре знався на специфіці написання творів для хору. Тривалий час Г. Форє працював органістом у різних соборах Парижа, зокрема, у церкві Св. Марії Магдалини, де до нього цей пост обіймав К. Сен-Санс. З 1896 р. Г. Форє вів клас композиції в Паризькій консерваторії, а в 1905 р. очолив цей навчальний заклад. Серед учнів Г. Форє були М. Равель, Дж. Енеску, Н. Буланже. У 1903 р. у композитора почала розвиватися глухота, що, втім, не завадило йому в 1909 р. здійснити турне як диригента і виконавця своїх камерних творів до Гельсінгфорса (нині Гельсінкі). У 1920 р. через хворобу Г. Форє був змушений залишити посаду директора консерваторії та припинити педагогічну роботу. Як композитор Г. Форє склався досить рано. Уже його учнівські твори вирізнялися тонким смаком і закінченістю. Автор великої кількості романсів, інструментальних творів, Г. Форє став

продовжувачем традицій раннього романтизму, за що його називали «французьким Шуманом». При цьому музику Г. Форе вирізняє своєрідність ладогармонійної мови, знахідки у звукописі, що наближають його до імпресіонізму. Основу творчої спадщини композитора складають жанри камерної музики. Г. Форе належать і великі твори, серед яких опера «Пенелопа», симфонія, музика до драми Метерлінка «Пеллеас і Мелізанда». До найбільш відомих і часто виконуваних творів Форе належить його «Реквієм».

Серед хорових творів Г. Форе «Гімн Аполлону» для хору з оркестром, монументальні хори «Джини» на слова В. Гюго (4-х голосний мішаний хор із супроводом оркестру або фортепіано, 1875), «Кантік Жана Расіна» (4-х голосний мішаний хор із супроводом органу або фортепіано, 1863), «Ave Maria» (для трьох чоловічих голосів, 1871, не видано), Messe Basse (для трьох жіночих голосів із супроводом органу, 1881), «Народження Венери» (міфологічна сцена для солістів, хору та оркестру, 1882), «Tu es Petrus» (для баритона соло і хору, 1884), Мадригал на слова А. Сильвестра (для сопрано, баритона, мішаного хору, оркестру й органу, 1887-1888), Messa de Requiem (для солістів, хору, органу й оркестру, 1887-1888), «Павана» на слова Р. де Монтеस्क'є (версія для оркестру і хору, 1887), «Tantum ergo» (для тенора, сопрано-соло і 4-х голосного хору з супроводом органу, арфи або фортепіано і контрабаса, 1890), «La passion» (пролог до п'єси Е. Арокура для хору та оркестру, 1893, не видано), «Гімн Аполлону» (грецький піснеспів II століття до н. е. в обробці Г. Форе для хору з оркестром, 1894), «Ave verum» (хор для двох жіночих голосів, 1894), «Tantum ergo» (3-и голосний жіночий хор із солістами, 1894), «Tantum ergo» (для сопрано або тенора і мішаного хору, 1904). Упродовж усього свого життя Г. Форе звертався до вокально-хорової музики, у ній розкрилася національна сутність яскравого і трепетного мелодизму композитора, чуйність до настрою і просодії поетичного тексту. Коло образів творчості Г. Форе не вирізняється широтою: провідне місце в

ньому посідають мрійлива і споглядальна лірика, музичний пейзаж. Це визначило стриманий і спокійний, чужий різким контрастам тон його творів, сферу виразних засобів.

1.2. Художні принципи композиторської інтерпретації жанрової традиції заупокійної меси у Реквіємі Г. Форте

У літургії Католицької церкви молінням за покійних є заупокійна меса (*Missa pro defunctis*). Основою її традиційної назви здавна служать перші слова латинського тексту «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Спокій вічний даруй їм, Господи»).

Текстова структура реквієму складалася поступово і завершилася в XVI столітті її канонізацією Тридентським собором. В результаті склався тип ординарія реквієму, до якого увійшли тексти ординарія меси, за винятком «*Gloria*» та «*Credo*», місце яких посіла секвенція про судний день «*Dies irae*». А за розділами пропрія – інтроїт, оферторій, комунію – було закріплено постійні тексти, завдяки чому ці розділи перейшли до розряду ординарія. Текстова структура реквієму, що склалася, відтоді залишається незмінною і включає такі розділи:

1. «*Requiem aeternam*»
2. «*Kyrie eleison*»
3. «*Dies irae*»
4. «*Domine Jesu*»
5. «*Hostias*»
6. «*Sanctus*»
7. «*Agnus Dei*»
8. «*Lux aeterna*»

Вищенаведена структура реквієму в історії католицької церкви стала канонічною і не змінювалася до середини XX ст.

Особливе місце в реквіємі займає текст середньовічної секвенції «*Dies irae*», остаточний варіант якого належить італійському ченцю

Томмазо з Челано. За протяжністю та догматичною змістовністю текст про Судний день займає в реквіємі центральне місце. Ця молитва укладає в собі повчальний підтекст у нагадуванні про закони праведного християнського життя та про те, що чекає тих, хто цих законів не дотримується.

Як і меса, реквієм спочатку складався з унісонних мелодій григоріанського хоралу. Перший з реквіємів, що збереглися для хору а *capella*, написаний у традиції поліфонії суворого листа, приналежний нідерландському композитору Й. Окегему. У цьому ж стилі створювали реквієми О. Лассо та Д. Палестрина. У XVII–XVIII ст., у період зародження та розвитку опери, реквієм, як і меса, перетворюється на великий циклічний твір для хору, солістів та оркестру. Авторське прочитання канонічних текстів на той час ознаменовано проникненням жанрових ознак опери в культову музику у вигляді арій оперного типу, образотворчих епізодів, розвиненої оркестрової партії. За спостереженням багатьох музикознавців, за такої жанрової дифузії відбувається і синтез жанрів, і розшарування. Меса і реквієм, ставши концертними творами, тобто, синтезувавшись із класом концертних творів, набули естетичну спрямованість, призначену для образного їх сприйняття, а не вчинення культового ритуалу. Одночасно меса як жанр розшарувалася на два класи — культовий та концертний. Риси концертного стилю, властиві геніальному «Реквієму» В.А.Моцарта, були продовжені і утвердилися в «Реквіємах» Г. Берліоза, Дж. Верді, Ф. Ліста, А. Дворжака, А. Брукнера.

Все більший прояв індивідуального початку у музичному втіленні канонічних текстів виявилось й у вільному поводженні із самими текстами. Так, Дж. Верді порушує текстову структуру «Реквієму» повторами «*Dies irae*» та вводить частину «*Libera me*»; Б. Бріттен у «Військовому реквіємі» (1961) поряд з канонічними латинськими текстами використовує антивоєнні вірші У. Оуена; не є традиційною заупокійною месою і «Німецьким реквіємом» Брамса, що написаний на біблійні тексти про

смерть та скорботу в німецькому перекладі (див. Таблицю 1.2.1. на стор. 10, складену І. Вербицькою [5, с. 228-229]).

Церковна музика як початкова гілка професійного мистецтва за багато століть історії нагромадила величезний досвід і сформувала певну традицію. Однак питання «церковного стилю» в авторській музиці і досі залишається складним і до кінця не вирішеним. Але за будь-якого звернення до авторського твору на канонічний текст ми завжди (вільно чи мимоволі) намагаємось визначити риси його відповідності традиції, тим більше якщо автор, як, наприклад, Г. Форте, і за освітою, і за родом професійної діяльності з цією традицією був безпосередньо пов'язаний.

Таблиця 1.2.1. Специфіка інтерпретування жанру Реквієма

1.	Й. Окегем	Написаний для хору a capella у строгому поліфонічному стилі і містить ще в собі "Credo" — частину, вилучену з реквієму наступними поколіннями композиторів.
2.	О. Лассо, Ж. Клемен, П'єр де ла Рю, Палестрина (XVI ст.)	Реквієм отримує закінчену форму вокальної симфонії.
3.	Г. Вікторія, "Меса на смерть королеви Марго" (1605р.)	Проникнення в реквієм елементів опери. Відсутність у градуальних частинах суворої диференціації виконавського навантаження та перевага сольних епізодів.
4.	Д. Габріелі, "Реквієм" (к. XVII ст.)	Створює новий тип реквієму з інструментальним супроводом.
5.	В. Моцарт, "Реквієм" (1791 р.)	Починається новий етап розвитку жанру. Вирішує твір в драматичному плані, втілює конфліктну основу.
6.	Л. Керубіні, "Реквієм" c-moll	Робить його одночасно і культовим, і яскраво-концертним явищем.
7.	Л. Керубіні, "Реквієм" d-moll	Для чоловічого хору.
8.	Г. Берліоз, "Реквієм" (1837р.)	"Синтез жанрів заупокійної меси, ораторії, театрального дійства надає цьому твору велику драматичну насиченість".
9.	Р. Шуман, "Реквієм по Міньйоні" (1849р.)	Музикознавці рахують його першим твором цього жанру на вільний текст. Використовує вірші І. Гете.
10.	А. Брукнер, "Реквієм" (1848–1849рр.)	Композитор втілює риси монументальності, епічності та величі.
11.	Й. Брамс, "Німецький реквієм" (1868р.)	Створює твір на німецькі тексти з лютеранської біблії.
12.	Ф. Лист, "Реквієм" (1868р.)	Намагається повернути жанр реквієму до першооснови, надає йому первісне призначену функцію супроводу церковного обряду.

13.	Дж. Верді, "Реквієм" (був виконаний в 1874р.)	За думкою Папи Пія IV "цей реквієм зовсім не призначений для виконання у відправі". Написаний на канонічний текст. У ньому композитор суміщає духовне та світське; церковне та оперне.
14.	Г. Форте, "Реквієм"	Як казав сам композитор за свій твір: "Саме так я відчуваю смерть: як щасливе позбавлення, надію на потойбічне щастя".
15.	П. Хіндеміт, "Реквієм" (1946р.)	Використовує вірші американського поета ХІХ ст. У.Уїтмена. Це поетичний "Реквієм", присвячений загибелі А.Лінкольна.
16.	Б. Бріттен, "Воєнний реквієм" (1961 р.)	Композитор поєднує канонічний текст з авторськими антивоєнними віршами У.Оуена.
17.	Д. Лігеті, "Реквієм" (1962 -1965pp.)	Відомостей за цей твір у вітчизняній музикознавчій літературі немає.
18.	Л. Уеббер, "Реквієм" (1985р.)	Використовує латину. Музичний матеріал має ознаку полістилістики.
19.	Раттер, "Реквієм" (1985р.)	Вмістить у собі латинський канонізований текст та псалми англійською мовою. Композитор використовує дуже вдало темброві окраси.

Стійкою ознакою (стабільною рисою) і обов'язковою умовою духовного стилю музичного твору завжди був недоторканий богослужбовий текст. У «Реквіємі» Г. Форте бачимо протилежне. Його музика написана на неповний текст канону. З Реквієму повністю виключено розділ «Dies irae», є перепустки окремих розділів тексту чи окремих слів. Наприклад, у другій частині («Offertorium») у рядку «Libera animas omnium fidelium defunctorum» («Врятуй душі всіх праведників померлих») пропуск слів «omnium fidelium» («Всіх праведників») змінює сенс молитвослова. Нетрадиційним є і закінчення «Реквієму», куди автор

включає текст молитви «*Libera me*» та неканонічну молитву «*In paradisum*», яка виконувалася в католицькому обряді похорону.

Нетрадиційною є і загальна концепція Реквієму з переважанням ліричних, ніби навіяних мрією про кращі світи, настрої. Цікаво, що Г. Форє зазначав, що він інстинктивно намагався вийти за рамки загальноприйнятого, адже він так довго супроводжував на органі похоронні служби, і був «ситий цим по горло». Композитор захотів зробити щось інше. У «Реквіємі» Г. Форє не виражено жаху смерті. Ба саме так композитор відчуває смерть: як щасливий порятунок, надію на потойбічне щастя. Як бачимо, ставлення автора до тексту та загальна концепція «Реквієму» далекі від традиції.

Messe de Requieme op. 48 – один з найпоширеніших і часто виконуваних творів Г. Форє. Існує три редакції даного твору. У першій редакції «Реквієм» було завершено 1888 р. Початкова ідея композитора полягала у п'яти номерах («*Introit*», «*Kyrie*», «*Sanctus*», «*Pie Jesu*», «*Agnus Dei*», «*In paradisum*»). Виконавський склад обмежувався хором хлопчиків (з солістом хлопчиком-сопрано), невеликим оркестром і органом. Оркестрова версія першої редакції була гранично лаконічною за складом та камерною за звучанням. Оркестр складався зі струнної групи без скрипок (єдине соло скрипки звучала тільки у «*Sanctus*»), арфи, литавр та органу. У такій редакції твір було вперше виконано 16 січня 1888 року під керівництвом Г. Форє в церкві Св. Марії Магдалини у Парижі. Те, що вийшло, композитора не задовольнило, і тому він вирішує зробити другу редакцію твору.

1893 року композитор створює другу редакцію Реквієму. До структури він додає «*Offertorium*» та «*Libera me*». Відповідно, у складі виконавців з'явився соло баритон, 4 валторни, 2 труби, 3 скрипки та 2 фаготи. «Але ця літургійна версія звучала так дивно, що, навіть, не була прийнята видавництвом до публікації» [7, с. 137].

У 1899-1990 р. Г. Форє створює третю редакцію¹ (концертний варіант) «Реквієму» для великого симфонічного оркестру (було додано 2 флейти, 2 кларнети, партію литавр та окрему партію скрипок), мішаного хору, соліста-баритона. У цій редакції твір отримав велику популярність. У Реквіємі в «Sanctus» було впроваджено «ефемерне» соло скрипок, що надає цьому номеру твору приголомшливу красу.

Будова «концертної версії» Реквієму Г. Форє представлена 7 частинами:

- I. Introït et Kyrie (D minor)
- II. Offertoire (B minor)
- III. Sanctus (E flat major)
- IV. Pie Jesu (B flat major)
- V. Agnus Dei et Lux Aeterna (F major)
- VI. Libera me (D minor)
- VII. In Paradisum (D major)

У структурі Реквіємі Г. Форє відсутня драматична частина «Dies irae», але введено «Pie Jesu». Ю.Воскобойнікова зазначає, що композитор взяв за основу текст реквієму відповідний до паризького обряду [7, с.137]. На той час Г. Форє працював у церкві Мадлен, де й був поширений паризький обряд.

I. «Introït et Kyrie». Зосереджена мелодія в середині першої частини («Вічний спокій даруй їм, Господи, та вічне світло засяє їм...») переходить у коротку молитовну «Kyrie eleison» «Господи, помилуй», а потім у спокійну «O Domine Jesu Christe, Rex Glorïae» («О Господь Бог Ісус Христос, Цар Слави»), коли раптом змовкає орган, а хор а cappella віддає Всевишньому тиху чисту молитву.

¹ Ю. Воскобойнікова зазначає, що походження даної редакції точно не відомо: «Існує версія, що цей варіант оркестровки належить Жану Роже-Дюкасу, якому Г. Форє доручив створити клавір твору. Можливо, старанний учень доклав зусиль не лише до клавіру. Контракт з видавцем Жюльєном Амелєм був підписаний 12 вересня 1899 р. у зв'язку з цим він рекомендував Г. Форє надати дозвіл на спільне використання цієї версії» [7, с. 137].

II. «*Offertoire*». Поступово звуки органу починають вплітатися в щільну хорову тканину, готуючи соло баритону: «Молимо Тебе...». Суворим звучанням починає вторити йому хор, поступово збільшуючи гучність, потім, знову зменшуючи її, ніби підносячись, все вище у своєму звучанні і розчиняючись у нескінченному небесному просторі.

III. «*Sanctus*». Після невеликої паузи настає найсвітліша частина («Свят, Свят, Свят, Господь Бог Саваоф...»), де в стриману перекликання між жіночою та чоловічою групою хору вплітається божественне соло органу. Хор небесних ангелів оспівує велич Творця. Наче на мить відкрилася Брама Раю і пролилося звідти Вічне Світло: «Осанна у Вишніх, Осанна у Вишніх, Осанна у Вишніх...». Але мить ця коротка знову зачиняються недосяжні Врата і тільки останнє захмарне зітхання: «*Sanctus...*» нагадує про те, що ще секунду тому ми чули спів ангелів.

IV. «*Pie Jesu*». Молитовне соло сопрано схоже на спів безтілесної душі: «Дай їм спокій...».

V. «*Agnus Dei*». Філософський настрій цієї частини підкреслюється хвилями то наростання, то зменшення гучності, і виливається під кінець у потужне tutti хору і органу в єднальний молитовний порив: «Агнець Божий, що взяв гріхи світу, прийми нашу молитву!». За цими потужними гуркотами немов зітхає завжди зосереджений, урочистий і незворушний орган. Тут повертається мелодія вступу до першої частини: «Вічний спокій даруй їм, Господи, та вічне світло засяє їм...», але вже завершується просвітленими мажорними акордами. Що це таке? Нетрадиційний підхід чи символ надії? Навряд чи ми зараз знайдемо точну відповідь.

VI. «*Libera me*» - своєрідний роздум про «життя після життя». Тут коротко виникає картина «Дня Гніву» («*Dies Irae*»), але не як спосіб залякування. Скоріше, як частина давньої покайної молитви: «Звільни мене від гіркого дня гніву Твого». Наче здалеку повторює хор слова баритона: «Звільни мене, Господи ... Звільни мене ...».

VII. «In Paradisum» повільно відкриває перед нами Дорогу. Можливо навіть ту саму, де за стародавнім переказом зустрічаються все... Починається вона десь на землі, а закінчення її губиться в небесних далях. Напевно, там, де знаходиться оспіваний Пророками Гірський Єрусалим... Знову чується спів ангелів і звідкись здалеку починає литися добре сріблясте світло: «У Райський сад приводять Тебе Ангели, Твій прихід вітають праведники. І вводять Тебе в небесний град».

Композиція будується на послідовній взаємодії двох протиставних образних сфер – мінорної та мажорної, які зближені від початку.

До пісенної структури «мелодій» Г. Форе особливо близькі сольні епізоди в парних номерах Реквієму: соло баритона в середній частині «Offertoire» (II), сопранове соло в «Pie Jesus» (IV) і знову соло баритона, але у поєднанні з хором «Libera me» (VI). У цьому номері проходить тема «Dies irae» (епізод «Pie mosso»), що вбирає драматичні акценти («натяки») попередніх номерів, в цілому лірично умиротворених.

Ліризм, що становить головну рису музики Реквієму Г. Форе, став основною і майже єдиною емоційно-образною сферою меси.

Дуже відчутні в стилістиці Реквієму риси, що яскраво проявилися в камерно-інструментальній музиці Г. Форе і навіяні григоріанським співом. М'яка і плинна мелодика сама була породжена «вірою у вічний спокій», яку композитор прагнув висловити у Реквіємі.

Виразний мелодизм вражає простотою. Рельєфність та незрівнянну індивідуальність йому надає надзвичайного багатства гармонізації.

Архітектоніка Реквієму Г. Форе будується за моделлю В.А.Моцарта та Л.Керубіні (мається на увазі другий Реквієм Л.Керубіні для чоловічих голосів), заснованої на смисловій поляризації мотивів скорботи (у початковому d-moll) та просвітління (у завершальному D-dur). Наведемо для порівняння спрощену схему тонального плану другого Реквієму Л. Керубіні, що складається, як і Реквієм Г. Форе, із семи частин (Таблиця № 1).

Таблиця 1.2.2. Порівняння тонального плану

Реквієм № 2 (d moll) Л. Керубіні		Реквієм (op. 48, d moll) Г. Форе	
I «Requiem»	d - a(A) - d II	I «Introit et Kyrie»	d – B – d - (fis-F) – d
II «Graduale»	a - (F-C-c) – a	II «Offertoire»	h–cis–dis–D–H
III «Dies irae»	d - (a-E-A)D – d	III «Sanctus»	Es–D–Es
IV «Offertoire»	F - (B-b) – F	IV «Pie Jesus»	B–(d)–B
V «Sanctus»	B	V «Agnus Dei»	F–(As)–d–D
VI «Pie Jesus»	g – G	VI «Libera me (Dies irae)»	D
VII «Agnus Dei»	d – D	VII «In Paradisum»	D–(H)–D–(F–fis)–D

Композиції двох реквіємів будуються на послідовній взаємодії двох протиставних образних сфер – мінорної та мажорної. Але в Реквіємі Л.Керубіні ці сфери чітко відмежовані системою паралельних тональностей (d і F, а також B і G), в яких зіставлення натуральних і гармонійних ступенів (a і A, g і G як доміанти та субдомінанти d-moll; C і c, B та b як доміанти та субдомінанти F-dur) готують підсумкову однойменну тональність d – D.

Інша ладотональна організація Реквієму Г. Форе, в якому полярні сфери мінору та мажору зближені з самого початку. До того ж їхня контрастність посилена завдяки більшій тональній розвиненості доміантових та субдомінантових функціональних груп і, як наслідок, їх віддаленості від єдиного тонічного центру (d – D) твору. У цьому позначилися віяння епохи романтизму.

В основі структури лежать мелодійні та натуральні діатонічні лади, дані не в чистому вигляді, як це спостерігається у романтиків, а у поліладовому змішанні, що передбачає техніку сучасних композиторів. Визначальним драматургічним моментом у ньому є взаємопритягання та взаємовідштовхування мінорної та мажорної сфер, яке утворює дві фази тонального розвитку, які одна одну врівноважують. Вони дані в інверсії (дзеркальному відбитку). У першій із цих фаз переважає мінорна сфера, у

другій – мажорна. Точка перетину полярних сфер – «Sanctus». Його тональність (Es-dur) закріплює II фригійський щабель у вихідному еолійському хоралі «Introit et Kyrie». «Фригійська» скорбота хоралу драматично підкреслена нонакордом на тоніці при першій згадці імені Христа. До II фригійського щабля спрямовано і тональний розвиток першої частини «Offertoire», в якій секвентний рух по тонах від h-moll зупиняється на тональності dis-moll та енгармонічне сходиться зі звуком es. Тим самим звуком пофарбована і підпорядкована мінору в першій фазі тонального розвитку Реквієму мажорна сфера. З'являючись як мелодійна вершина мотиву просвітлення в епізоді B-dur «Introit et Kyrie», II фригійський щабель як би зумовлює проникнення мінорності (VII міксолідійської, VI гармонійної та III низької щаблів) в іонійсько-лідійську гармонію середньої частини D-dur «Offertoire».

Саме в цьому розділі вперше мотив просвітлення набуває того характеру колисковості, який зберігається потім у наступних номерах твору – цієї «колискової смерті». Зміна h-moll однойменним мажором у репризній частині «Offertoire» також енгармонічне стверджує спрямованість до II фригійського щабля основної тональності від звуку d до dis, але водночас намічає її образно-сміслову двоїстість, що спостерігається протягом усього Реквієму і особливо яскраво в «Sanctus». Це кульмінація скорботи і водночас її прояснення мажорним звучанням тональності. Зрушення в середині «Sanctus» на півтону вниз у тональність D-dur означає поворот у драматургії Реквієму: на перший план виступає мажорна сфера, поступово відтісняючи мінорну. Змінюється і характер музики. Схвильовано декламаційна манера коротких фраз-вигуків переходить у більш спокійний, мелодійний розспів. «Pie Jesus» і «Agnus Dei» дають тонально-тематичну інверсію «Introit et Kyrie» аж до ремінісценції хоралу d-moll, що востаннє повертає до мотиву скорботи в «Libera me». Але мажорний висновок «Agnus Dei» (D-dur) веде прямо до фінального проведення мотиву просвітління.

Зворушлива наївність мелодійної лінії «In Paradisum» (мажорна пентатоніка), оповита тихим святковим передзвоном супроводу, цілком відповідає образу небесного раю як символу набутого спокою. Світлою різдвяною піснею («Noël») закінчується Реквієм Г. Форе. Але, подібно до м'якої тіні смутку, в ній знову спливає «фригійський» мотив *dis – d*. Його гармонізація, що поєднує мажорні співзвуччя з басом *H* і *D*, нагадує про тональну структуру «Offertoire». Тим очевидніша смислова протилежність цього мотиву в обох фазах, що розкривається в протистоянні висхідного і низхідного руху і полярність образних сфер в їх взаємовідштовхуванні. Поряд з цим, у крайніх частинах Реквієму ми знаходимо ще одну лейтмотивну групу, що виявляє взаємозалучення мажорної та мінорної сфер. Це мажорна фраза у початковому *d-moll* та її мінорний варіант у завершальному *D-dur*. У м'якому мерехтінні барвистих взаємопереходів мажору і мінору, психологічно глибоко змістовних, особлива чарівність Реквієму Г. Форе. Така струнка і драматургічно цілеспрямована архітектоніка «колискової смерті», заснована на перехресних ладових взаємозв'язках тонального плану.

Оригінальність і новизна гармонійного мислення композитора відбилася на його підході до поліфонії. У порівнянні з традицією, що йде від В.А.Моцарта, Л.Керубіні, Г.Берліоза та Дж.Верді, тут мало б бути багато поліфонії, але Г. Форе у цьому відступає від традиції, як відступає від неї і в загальній концепції твору. І справді, при першому враженні створюється відчуття, що, Г. Форе в Реквіємі орієнтується переважно на архаїчну форму заупокійної меси, яка прийнята в католицькому богослужінні, тобто на сольний і унісонний хоровий спів у супроводі органу. Це вірно лише частково, бо, по-перше, вже розроблена композитором техніка «*l'accompagnement de plain-chant*» таїть у собі багаті поліфонічні можливості прихованого контрапункту, що широко демонструє вокальна та камерно-інструментальна музика Г. Форе. І, по-друге, ця техніка не виключає традиційних способів контрапункту, до яких

композитор звертається за потребою, підпорядковуючи їх загальному задуму. У «Offertoire» простежуються «відлуння суворого стилю». Вся течія поліфонічної тканини освітлена якимось рівним світлом, що не знає напруженості і напруженості. Поліфонія так само лірична і умиротворена, як і весь Реквієм, як все мистецтво Г. Форе – тонке та одухотворене.

Реквієм, створений на початку творчої діяльності композитора, несе в собі помітний відбиток художніх та естетичних уподобань та захоплень мистецтва кінця XIX століття. Ми намагалися наголосити на тому, що визначає його безперервну цінність: це щире і глибоко людський вираз думок і почуттів про найважливіше, що хвилювало, хвилює і завжди хвилюватиме людину, – про сенс життя. Музика і філософія Г. Форе дарує надію на гармонію і світ, як щось невимовне, потаємне, що витає над творами великих музикантів.

РОЗДІЛ 2

РЕКВІЄМ Г. ФОРЕ У КОНТЕКСТІ ХОРОЗНАВСТВА

2.1. Специфіка хорового письма у Реквіємі Г. Форє

Г. Форє, створивши свій Реквієм на початку творчої діяльності, показує себе досвідченим майстром, який досконало володіє особливостями хорового письма. Він використовує різні способи хорового листа: *tutti*, *divisi* у партіях, неповний склад, різноманітні переклкання окремих хорових груп і солістів, чергування хорових партій (гра хоровими тембрами), загальнохорові унісони, хорові фрагменти а *capella*. Зручна теситура дозволяє хору прозвучати на повну силу. Хорові партії насичені найбагатшими нюансами, дуже виразними. Г. Форє прагне підкреслення окремих слів особливими гармонійними і мелодійними фарбами, смисловими цезурами.

В історії духовного жанру «Реквієм» Г. Форє залишився багато в чому унікальним твором. Єдиний духовний твір музики XX століття, гідне зіставлення з Реквіємом Г. Форє – Реквієм М. Дюрюфле (1947).

Розглянемо окремі частини «Реквієму» Г. Форє з позицій специфіки хорового письма у музичному втіленні тексту.

Перш ніж переходити до аналізу особливостей хорового письма у «Реквіємі» Г. Форє, слід розкрити питання про зміст поняття «хорове письмо». У роботах з хорознавства «хорове письмо розглядається як система специфічних для хорової музики технічних прийомів, якими користуються композитори для передачі певного художнього образу» [22, с. 203].

О. Заверуха відзначає: «Поняття «письмо» давно увійшло в науковолексичну практику. <...> В системі музикознавства поняття «письмо» розглядається як синонім фактури. Дефініція «хорове письмо» генетично пов'язане з поняттям «фактура», оскільки специфізується

особливостями хорового виконавства, що підкреслює багатоголосна структура хорового твору» [11, с. 408].

За словами О. Приходько, «хорове письмо у хорознавчій літературі характеризується трьома рисами:

1. вокальною природою;
2. вирішальним значенням ансамблю;
3. синкретичністю, обумовленою зв'язком музики і слова» [22, с. 203].

Важливе спостереження у своїх дослідженнях робить О. Заверуха, яка вважає, що «Ядром» структури хорового письма є фіксація складових, що формують хоровий твір» [10, с. 176], а «Система складових хорового письма реалізується за певним ланцюговим принципом, і музичний твір постає як цілісність: *слово-Логос + жанрові засади + драматургія + композиція + виконавська поетика = хоровий стиль мислення*» [10, с. 180].

У рамках даного дослідження, ми зупинимося на питанні особливостей хорового письма у «Реквіємі» Г. Форте на основі наведеного алгоритму.

Слово-Логос. Почнемо з розкриття значення музичний зміст у хоровому опусі. Музичний зміст – це духовна категорія, що відображає свідомість композитора, який моделює явища та процеси дійсності, людські характери, думки і почутті людини засобами інтонаційного мислення.

Змістовний компонент *слово-Логос* визначає сенс, смисловий зміст хорового твору. У духовній музиці саме логос виявляє синкретиз канонічного тексту та його музичного втілення. О. Заверуха зауважую на важливому спостереженні: «Якщо композитор ґрунтується на канонічному тексті при виборі художньої концепції твору, то хорове письмо стає функцією Логосу; водночас Логос є первинним Буттям і має реалізуватися через хорове письмо. Завдяки наявності канонічного вербального тексту Логос стає «закодованим» у систему хорового твору як суттєвіша

складова, що зумовлює літургійну спрямованість творчості. <...> Логос розуміється як духовна цілісність у єдності музичного втілення засобами хорового письма, що допомагає музикантам і слухачам досягнути сутність твору [10, с. 177].

Основна ідея «Реквієму» Г. Форє – не смерть, а Віра, Спокій, Світ та Любов. Твір зовні традиційний, але незвичайний стилістичним трактуванням старовинного жанру реквієм. Г. Форє, за схильністю творчої натури, була ближча лінія Моцарта – Керубіні, по-різному заломлена в релігійній музиці Ш. Гуно, Й. Брамса або А. Дворжака. У своєму творі Г. Форє уникає живопису жахів «страшного суду» (у Реквіємі «Dies irae» як самостійного номера взагалі немає). Композитор шукає і знаходить слова співчуття тим, хто втратив близьких. Г. Форє відчуває смерть як щасливий порятунк, надію на потойбічне щастя, а не як болісний перехід. Реквієм Г. Форє від початку до кінця перейнятий вірою у вічний спокій.

Жанрові засади. Вибір композитором «жанрового ім'я» при написанні твору, обумовлює використання певного типу письма. О. Заверуха підкреслює, що «Композитор ґрунтовно вивчає комунікативні можливості жанру, збагачуючи їх через власне світобачення і, відповідно, спосіб хорового письма. Іншими словами, *жанр у системі хорового мистецтва володіє функцією смислоутворення на рівні зовнішньої форми (комунікації)*. Відповідні жанрово-комунікативні засади функціонування створюють індивідуальну структуру твору» [10, с. 177]. Жанр зумовлює вибір не тільки типу фактури, – монодичної, гармонічної, гомофонно-гармонічної, поліфонічної, а й усіх рівнів твору.

З поняттям хорового письма тісно пов'язане поняття хорова драматургія, які «співвідносяться в межах нотної фіксації та реалізації виконавськими засобами» [10, с. 178].

Враховуючи вищесказане, зазначимо, що у драматургії хорового твору важливе значення має хорова фактура. Саме вона є «супутником»

будови музичної тканини і підрядна тим чи іншим умовам у хоровому творі.

Фактура містить у собі усі типи хорового письма: «По-перше, це склад письма, що зумовлений специфікою хорового колективу (регістрова розрідженість, динамічна та артикуляційна диференційованість); по-друге, виклад типів фактури: монодичний, поліфонічний, гетерофонний, гомофонно-гармонічний; по-третє, сучасні типи письма (лінеаризм, сонорика, алеаторика, пуантилізм, надбагатоголосся тощо)» [10, с. 178]. Отже, хорова фактура відіграє велику роль у драматургії хорового твору.

Фактура «Реквієму» Г. Форє характеризується опорою на стійку ознаку західноєвропейського церковного стилю поліфонію. У фактурному оформленні «Реквієму» Г. Форє представлені різні поліфонічні способи, багато з яких спираються на традицію григоріанського співу - найдавнішу мелодійну традицію західноєвропейської церкви. Так, у початковому розділі першої частини «Introit et Kyrie» на текст: «Requiem aeternam dona eis, Domine» багатоголосна фактура хору супроводжується унісонною лінією оркестрового викладу. Таким чином, у контрастно-поліфонічний виклад виявляються залученими два прообрази церковної традиції: стилізація григоріанського хоралу в унісоні оркестру та хоральний склад партії хору (Приклад № 1).

Приклад 2.1.1

I-INTROÏT ET KYRIE

The musical score is for a piece titled "I-INTROÏT ET KYRIE". It is written for five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The tempo is marked "Molto largo" with a metronome marking of 40. The mood is "sostenuto". The lyrics are "Re - qui - em æ - ter - nam, Grant them rest e - ter - nal,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "pp".

Подібного роду фактурне оформлення тексту ніби посилює сприйняття піднесеної суворості церемоніалу. Хоральний виклад із єдністю складоритмічного ансамблю є запорукою ясного донесення тексту, що завжди було «системною» вимогою, що пред'являється церковній музиці.

У наступному фрагменті на текст «Requiem aeternam» розкривається інша емоційна сфера – проникливого та тонкого ліризму. Мелодична лінія партії тенорів має очевидний жанровий прообраз ліричної колискової пісні. Оркестрову фактуру вирішено в іншому плані: хоча верхній голос оркестрової партії і дублює хорову лінію, але мірний ритмічний рух чвертями та восьмими народжує відчуття піднесеної відчуженості та зосередженості. У жанровому плані оркестровий виклад набагато ближче хоралу з розвиненим лінеарним голосоведінням. Таким чином, створюється жанровий контраст: ліричний індивідуалізований (особистісний) початок у колисковій тенорів і «противага» хоральності оркестрового звучання, що розчиняє особисте у загальному, соборному початку (Приклад 2.1.2).

Приклад 2.1.2

Andante molto ♩ = 72

TÉNORS. *p dolce e espressivo.*

dolce. *p espressivo.* *legato e sostenuto.*

Re - qui - em o - Grant them rest e -
 - ter - nal, do - na e - is Do - mi - ne, Lord, Thy rest,
 grant them, grant them, Lord, Thy rest,

Якщо звернути увагу на фактуру оркестрової партії, то можна помітити, що її чотириголосна основа близька до звучання хору і за теситурами (звуквисотністю), і за тембрами. У цьому фрагменті звучить орган і група струнних без скрипок - інструменти, кантиленна природа яких співзвучна хору

У другій частині «Реквієму» - «Offertoire», спосіб своєрідної трансформації інструментального звучання ще більш показовий.

Спочатку звернемо увагу на хорову партитуру. У ній представлено ряд побудов, що відтворюють поліфонічний стиль суворого письма в лінеарності 3-х – 4-х імітацій. Початкові імітації на текст молитви «O Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas defunctorum de poenis inferni...» («Про Господа Ісуса Христа, Цар слави, визволи душі померлих від мук пекла...») витримані у медитативному плані (Приклад 2.1.3).

Приклад 2.1.3

Adagio molto.

PIANO. *espressivo.*

p sostenuto.

molto

f *dim.*

ALTOS. *pp*

TÉN. *pp*

O Do-mi-ne Je-su Chris-te rex glo-riæ li-be-ra
 O Lord-God, Je-sus Christ, King of glo-ry de-liv-er

O Do-mi-ne Je-su Chris-te rex glo-riæ
 O Lord-God, Je-sus Christ, King of glo-ry

У закінченнях побудов у низьких регістрах партій віолончелі та контрабасів з'являється декламаційний мотив-вигук у діапазоні малої нони, яким відзначені слова тексту (de poenis) inferni (мука) пекла; (et de profundo) laci (і від глибокої) прірви. Ритмічний злам цього ходу, його інтонаційно-експресивний посилення як би розширює межі емоційного осмислення тексту, збагачуючи його новими відтінками.

Далі, у центральному розділі частини («Hostias»), принцип інструментального хоралу продовжує свій розвиток. Розмірний остинатний рух рівними восьмими акордами струнної групи є фоном для речитативно-декламаційної теми соло баритону. Створюється ілюзія не інструментального ансамблю, а радше хору а cappella. Таке переосмислення виразних можливостей оркестрової фактури є, безумовно, дуже своєрідним способом.

Наступна частина «Sanctus» дуже незвичайна з погляду традиційного трактування канонічного тексту, джерелом якого є Книга пророка Ісаї. У

ній йдеться про бачення Ісаї у храмі. Його погляду з'явився Господь, що сидить на високому престолі, краї його риз покривали весь храм, його оточення - серафими: «І вони кликали один до одного й казали: Святий, Святий, Святий Господь Саваоф! Вся земля сповнена славою Його!»

«Sanctus» у месгах традиційно мав яскраво виражений урочистий, величний характер, як, наприклад, розділ на цей текст у Реквіємах В.А.Моцарта, Дж.Верді. Г. Форте створює інший образ просвітленими ладовими, тембро-динамічними засобами, певними прийомами організації фактури (див. приклад 2.1.4 на стор. 27).

У «Sanctus» на першому плані звучать унісонні лінії високих голосів (без альтів та низьких басів) хору, які антифонно перегукуються у стилі григоріанського співу. У викладі оркестру так само переважають середні та високі регістри, що загалом створює враження «співів під куполом храму».

В оркестровій фактурі виділяються дві лінії: одна з них – фігурація альтів та арфи. У традиції музичної символіки бароко – це образ ангелів, які грають на лірах.

Приклад 2.1.4

PIANO

p dolce.

pp

Sanctus

Hosanna

Ped.

Новим оркестровим тембром представлено другу лінію. У партії скрипок проходить тема соло сопрано з першої частини «Реквієму». Її лірично-просвітлений характер, як і загальний настрій «Sanctus», готує затвердження образної символіки раю в останній частині «Реквієму» «In paradisum»

У кульмінаційному епізоді чоловічого хору на слова «Hosanna in excelsis» на короткий час, – всього на десять тактів, – створюється відчуття грандіозного. Тут на перший план оркестрового звучання висувається унісон валторн і труб. Зауважимо, що це другий приклад соло духових інструментів у «Реквіємі».

«Pie Jesu» – моральне очищення та зупинка на її останньому шляху, solo сопрано, побудоване на «порожніх» квартових та терцієвих інтонаціях. Ніжний тембр соло сопрано ніби продовжує лейт-тембр

сольної скрипки, який був презентований у попередньому номері. Тільки тепер вона отримала ще й можливість говорити.

В «Agnus Dei» композитор використовує рідкий прийом, – «співає» оркестр, а партія тенорів складає до оркестрової теми органічний контрапункт (Приклад 2.1.5). Хорова вирізняється оригінальністю: монодія (партія тенорів; гармонічний склад (мішаний хор) у першому та третьому розділах; гомофонно-гармонічний склад (мішаний хор) у другому та п'ятому розділах; елементи імітаційної поліфонії (мішаний хор) у четвертому розділі.

Приклад 2.1.5

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is for Tenors (Tous les Ténors) and is marked *dolce espressivo*. The piano accompaniment is marked *p*. The lyrics are: "Agnus Dei qui tol lis pec - - Lamb of God, Who tak - est a -". The score is written in G major and 3/4 time. The vocal line consists of a single melodic line with a long note on "pec -" and a long note on "a -". The piano accompaniment consists of a single melodic line with a long note on "pec -" and a long note on "a -".

Перед початком «Lux aeterna» (Е) Г. Форе використовує коротку зв'язку на півтонових ходах («sempiternam requiem»), після чого на останньому акорді C dur у партії сопрано на ноті «с» зависає слово «lux» (див. приклад 2.1.6 на стор. 29).

Приклад 2.1.6

dolce sempre. E

Lex
Let

a: ter
e - ter
na
nal

Lux
Let

DIV. pp

Lux
Let

DIV. pp

Lux
Let

E

pp

Lex

*

lu light - ce - at on
e them, - is Lord
lu shine - ce - at on

ter - - - na
light - ce - at on
e them - - is O

ter - - - na
lu - ce - at
e - - - is

ter - - - na
lu - ce - at
e - - - is

За словами Ю. Воскобойникової – «Вплив цієї одинокої ноти а capella в сполученні зі словом «світло» насправді справляє ледь не фізичне відчуття світлового промінчика, який, вийшовши з до мажору, інкрустується далі в ля бемоль мажор, тим самим зрушуючи всі устої, які сформувалися в уяві слухача. Такий тональний поворот справляє враження якогось відкриття, одкровення, що його сподобляється новопреставлена душа. <...> На словах «Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es» («Як і твоїм святим, – навіки, бо милостивий Ти») знов відчувається посилення молитви, її перехід до смислового рефрену «Requiem aeternam» [7, с.137].

«Libare me» трактована композитором як особиста молитва-звернення. «Інтимність» образної сфери підкреслено вже в оркестровому

вступі пульсоподібним остинатним ритмом, згодом у співі соло баритона виразної мелодії, побудованої на романсових інтонаціях (Приклад 2.1.7).

Приклад 2.1.7

Molto mod^{to} $\text{♩} = 60$

SOPRANOS.

ALTOS.

TENORS.

BASSES.

PIANO

BARITONE SOLO

Li - be - ra - me,
De - - - liv - er

Do - mi - ne De mor - te æ - ter -
me, O Lord, from e - ter - nal

У розділі С вступає мішаний хор на словах «Tremens factus sum ego et timeo» («Тремчу і боюся») на динаміці «pp» у гомофонно-гармонічній фактурі. На словах «Dum discussivo venerit» («Адже наблизився день розплати»), відповідно до сенсу тексту, раптово змінюється динаміка на «f», хор звучить у широкому розташування голосів у високих теситурних умовах, - все це відбиває високий ступінь емоційної схвилюваності та напруження. Середній розділ «Dies irae» драматичного характеру, звучить «ff», між хором і оркестром відбувається протистояння між руйнівною грізною стихією та благаннями людини: зіставлення тріольної пульсації в

оркестрі та монолітним звучанням хору у в гармонічній фактурі з октавними унісонами в партіях басів, тенорів та сопрано (Приклад 2.1.8).

Приклад 2.1.8

The musical score is for a vocal ensemble and piano. It is in 6/4 time, marked 'Piu mosso' with a tempo of 72 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The vocal parts enter in the second measure with the lyrics 'Di - - - es il - - - la' and 'That - - - day shall'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a forte (f) dynamic marking in the third measure.

Розділ F повертає нас до стану трепетної молитви, що дає останню надію на спасіння перед неминучістю загибелі. Настає реприза із поверненням у перший образно-емоційний стан. Хор співає особливо трепетно тему соло баритона в унісон, – тепер особисте звернення від першого лиця змінюється на колективу молитву-прохання до Господа («Визволи мене, Господи, від вічної смерті»). «На закінчення цієї частини знов слово бере баритон, повертаючи прохання в площину особистого звернення до Бога. Хор вторить йому, пов'язуючи особисте з колективним (церковною мовою кажучи «соборним») відчуттям» [7, с. 141].

Останній номер Реквієму «In Paradisum» втілює перехід душі померлого в «обійми Бога, який є Любов» (Ю. Воскобойникова). «Поставивши «In Paradisum» у кінець Реквієму, Г. Форе змінює його

серцевинну суть: він не проводить, а відпускає померлого» [7, с. 142]. За характером організації ритмічної формули в оркестрових фігураціях нагадує «Sanctus», а за квартовими прозорими інтонаціями унісону партії сопрано – «Pie Jesu», також мелодія споріднена з основною темою «Agnus Dei».

Отже, аналіз особливостей хорового письма у «Реквіємі» Г. Форе дає підстави зробити висновок, що композитор дотримується традиційних прийомів, але по-новому їх трактує. Це виражається у наступних спостереженнях:

- робота з різними тембровими засобами хору в рамках мішаного з *divisi* тільки у чоловічих голосах;
- прийоми з різним співвідношенням хорових партій – дублювання як однорідних, так і мішаних груп хору;
- прийоми тембрового насичення – поступове розширення загального хорового діапазону, динаміки, поступове включення різних тембрів в рамках чотириголосного мішаного хору;
- використання окремих прийомів техніки строгого письма – пощаблевий рух мелодії, відсутність стрибків, малосекундові інтонації, поліфонічний розвиток голосів, силабічний тип співвідношення музики і тексту (одному звуку відповідає один склад);
- використання поліфонічних прийомів – імітації.

2.2. Виконавсько-аналітичне моделювання Реквієму Г. Форе

Звернемося до музичної ідеї твору, реконструкція якої стає основою виконавчого прочитання. Реквієм Г. Форе зовні традиційний, але досі викликає суперечки незвичайним стилістичним трактуванням цього старовинного жанру, в якому інтонації французької музики у поєднанні з гармонійними фарбами імпресіонізму сусідять з елементами григоріанського співу.

Реквієм написано на неповний текст канону і складається із семи частин. Романтична трактування канонічного тексту виявляє порушення структури меси – введення частин «*Libera me*» та «*In Paradisum*» та вилучення традиційних «*Benedictus*» і «*Dies irae*». Своєрідність цього реквієму полягає у поєднанні вільного трактування жанру з прагненням композитора відродити церковні традиції реквієму. Композитор у своєму Реквіємі орієнтується на архаїчну форму траурної меси, традиційної для католицького богослужіння, що ілюструється переважанням сольного та унісонного хорового співу у супроводі органу, стилістика якого явно пов'язана з інтонаціями григоріанських мелодій.

Тонка контрапунктична техніка в хорових епізодах вимагає від виконавців чіткої диференціації співочих тембрів за їх взаємодії. Мелодичні лінії кожної частини парадоксально поєднують протилежні емоційні стани – стриману простоту церковних наспівів та широту вишуканих ліричних аріозних інтонацій. Загальна драматургія будується на протиставленні мотивів скорботи на початку та просвітлення у фіналі.

Діалог контрастних інтонацій відкриває для виконавців різні шляхи його тлумачення. Найбільш чітко різниця проявляється на рівні варіативних компонентів твору – темпу, динаміки та тембрових співвідношень у хорових епізодах, які у сумі створюють «фонічний профіль» композиції, що звучить.

Перша частина («*Introit et Kyrie*») наскрізної будови, що будується з 5 розділів. Відкриває цикл розділ «*Introit*» (*Largo*), який починається на *f* в оркестровому *tutti*. Подальший розвиток теми пов'язаний з розширенням динамічних відтінків та поступовим ущільненням фактури, що призводить до першої місцевої кульмінації на словах «*Et Lux Perpetua*». Різкий контраст у динаміці з неординарними акцентами та виразною зміною настрою характеризують різкий перехід до заключного розділу «*Introit*». Вступає хор *tutti*, після початкової частини співає текст «*Exaudi, orationem meam*» («Почуй молитву нашу, Господи») композитор вказує на швидкий

динамічний контраст від *f* до *pp* та назад до *f*. Цей драматичний зсув від тихого до голосного співу посилює усвідомлення слухачем тексту та його значення. Інтенсивна частина на *f* із загальними тональними модуляціями (54-57 тт.) супроводжується *diminuendo* to *pp* в наступних чотирьох тактах, щоб завершити «Introit». «Kyrie» виростає з матеріалу «Introit». Тут проявляється різниця тембрових акцентів при співвідношенні хору та оркестру.

Диригенту необхідно вибудовувати кульмінації мелодійних хвиль і динамічні градації, добиватися широти звучання та динамічних масштабів. Важливим завданням диригента є занурення і створення різних емоційних змістів літургійного тексту: від споглядального до сповненого драматизму, від аскетичного до особистого камерного.

Друга частина «Offertoire» має тричастинну форму з кодою та вступом, де крайні розділи доручені хору, а середній – соло баритону. Особливістю цієї частини є активний імітаційний розвиток у партії хору, пластичність голосоведення, тонкість динамічних нюансів. Тому диригенту слід домагатися, щоб кожна зі складових ліній партитури органічно впліталася у загальну хорову масу, цим сприяючи єдності мелодійного розвитку. Інтонаційний контур латинського тексту впливає на хвилеподібний малюнок мелодії та актуалізує проблеми ланцюгового дихання та польотності звуку.

Наприкінці частини хор співає піднесене «Amen» у H dur. Ця фраза повинна звучати тихо і стримано, як утвердження істинності висловлювання. Традиційно проголошуючи «Amen», віруючі християни приєднуються до богослужіння, до слів молитви.

Третя частина «Sanctus», на відміну від інших реквіємів, де вона зазвичай втілюється потужними вокальними та інструментальними ресурсами, викладена скромними засобами виразності: повторюваними мотивами та простими гармонійними послідовностями. Працюючи над цією частиною, Щоб передати «позаземну сутність» цієї частини,

диригенту слід звернути увагу на передачу у звучанні хору найтонших динамічних та тембрових градацій. Одним із завдань є досягнення плавності при переході мелодійних ліній від однієї партії до іншої в середньому розділі та вибудовування поступового крещендо до кульмінації.

П'ята частина «Agnus Dei» (четверта частина опущена, оскільки вона призначена для соліста) є наскрізною композицією, яка ділиться, відповідно до тексту, на три частини – «Agnus Dei», «Lux aeterna», «Requiem aeternam». Кожен розділ втілює окрему музичну ідею. Особливий виконавський інтерес у цій частині представляє саме друга частина, у музичному тексті якої імпресіоністично виписані світлотіні, що ілюструють слова «Lux aeterna». Слід звернути увагу на виконання хором міні-крещендо в рамках одного слова. Саме вони створюють ефекти мерехтіння, наголошують на містичності ситуації. На словах «Requiem aeternam» емоційний тонус розгортається до образів скорботи, встановлюючи тематичні зв'язки між частинами, після чого в оркестрі проходить тема «Agnus Dei», якою і завершується частина.

Шоста частина «Libera me» привертає увагу партією соліста-баритона, який співає на фоні остинатного акомпанементу оркестру. Однак хор також відіграє значну роль. Він вступає зі словами «Tremens factus sum ego» і плавно підводить до кульмінації частини-розділу «Dies irae», який підсумовує драматичні інтонації з попередніх номерів. Диригенту у цьому фрагменті треба так вибудувати драматургію, щоб драматизм не виходив за межі ліричної сповіді.

Музика фінальної частини «In paradisum» нагадує колискову: безперервний мерехтливий рух швидких акордових фігурацій в оркестрі супроводжує зворушливу мелодію, малюючи образ небесного раю та вічного спокою. У тематичному і ладотональному відношенні фінал пов'язаний з першою частиною Реквієму, в якому є смислова полярність образів скорботи та просвітлення. Сопрано співають виразну мелодію, яка

поступово розростається і збагачується звучанням інших голосів, поділених на шість партій на слові «Jerusalem».

Закінчується меса словами «Requiem» - музика немов розчиняється на ррр і застигає в «вічному спокої» на тонічному тризвуччі D dur. Диригенту слід домогтися в звучанні хору «невідомого» звучання, до якого прагнув Г. Форє. У цій частині хор має звучати на другому плані, за оркестром, допомагаючи створити ефект «ангельських голосів», спів яких поступово розчиняється в безмежному просторі Всесвіту.

Стильові особливості «Реквієму» Г. Форє висувають перед диригентом і артистами хору ряд завдань, які пов'язані зі специфікою хорового письма даного твору.

У «Реквіємі» Г. Форє використовує традиційний виконавський склад. У творі задіяний чотириголосний (з *divisi* у чоловічій групі), солісти, оркестр, які утворюють розвинену хорову і оркестрову фактури з різними принципами організації, динамічними і темповими контрастами.

На особливу увагу заслуговує хорове письмо, яке трактується як важливе динамічне явище та визначає музичні особливості твору. При роботі над «Реквіємом» Г. Форє диригенту слід враховувати такі стабільні властивості хорового письма як: вокальну природу академічного хорового мистецтва, вагоме значення ансамблю, синкретичність, яка обумовлена зв'язком музики і слова.

Не менш важливою є робота над вокально-хоровою технікою: інтонуванням, диханням, тембром, дикцією, артикуляцією (штрихами, атакою звуку).

Багата палітра хорової фактури (різноманітність звукової щільності, хорова педаль, октавні унісони, рухливий динамічний рельєф) потребують ретельної і вдумливої роботи диригента на усіх етапах засвоєння партитури твору. Загальна стильова специфіка музичної мови «Реквієму» Г. Форє обумовлюють застосування ряду методів, що спрямовані на подолання цих труднощів:

- 1) аналіз стабільних і мобільних компонентів хорової партитури з метою визначення їх драматургічних функцій,
- 2) робота над «мотивною інтонацією».

«Реквієм» Габрієля Форе – чудовий твір, про що свідчать наукові дослідження та численні інтерпретації. Цей твір протягом багатьох років привертає увагу науковців, музикантів і слухачів. Г. Форе створив твір, який спілкується та резонує з аудиторією з часів XIX ст.

ВИСНОВКИ

Оригінальність задуму Реквієму Г. Форе спостерігається на декількох рівнях композиторської інтерпретації жанру заупокійної меси.

1 рівень засвідчує перетворення жанру внаслідок композиторської інтерпретації, пов'язаний зі зміною «призначення» Реквієму. Для композитора образ смерті є «просвітленням», визволенням від земних страждань, звучанням ідеї вічного життя.

2 рівень композиторської інтерпретації Реквієму зумовлений тим, що Г. Форе уникає живопису жахів «страшного суду» (у Реквіємі «Dies irae» як самостійного номера взагалі немає). Композитор шукає і знаходить слова співчуття тим, хто втратив близьких. Г. Форе відчуває смерть як щасливий порятунк, надію на потойбічне щастя, а не як болісний перехід. Реквієм від початку до кінця перейнятий вірою у вічний спокій.

3 рівень композиторської інтерпретації жанру, завдяки якому відбувається перебудова цілісної концепції Реквієму. Твір Г. Форе написано на неповний текст канону і складається із семи частин. Романтична трактовка канонічного тексту виявляє порушення структури меси – введення частин «Libera me» та «In Paradisum» та вилучення традиційних «Benedictus» і «Dies irae». Своєрідність цього реквієму полягає у поєднанні вільного трактування жанру з прагненням композитора відродити церковні традиції реквієму. Композитор у своєму Реквіємі орієнтується на архаїчну форму траурної меси, традиційної для католицького богослужіння, що ілюструється переважанням сольного та унісонного хорового співу у супроводі органу, стилістика якого явно пов'язана з інтонаціями григоріанських мелодій.

Виокремлені рівні композиторської інтерпретації жанру заупокійної меси у Реквіємі Г. Форе підтверджують думку щодо створення оригінальної авторської концепції жанру.

При виконанні Реквієму слід дотримуватися європейської жанрової традиції з її сакральним смисловим наповненням. Підкреслювати органічність взаємодії літургійного слова та молитовної інтонації, стильових алюзій григоріанського співу у поєднанні з романтичною поетикою та мовними традиціями імпресіонізму. Домагатися гнучкості та чуйності до усіх нюансів партитури, її динамічним і тембровим градаціям. Особливу пластичність звучання забезпечує нівелювання метричних акцентів, природна свобода мелодійного малюнку, темброва барвистість хорових вертикалей та рельєфність контрапунктичних ліній. Найбільш яскраво це відображено у фіналі, де звучить хор «ангельських голосів». Взаємодія хорового масиву з оркестровою тканиною слід вибудовувати на основі паритетності їх партій, які стають рівноправними учасниками виконавського процесу.

Три основних аспекти, які допомагають при моделюванні виконавської інтерпретації «Реквієму» Г. Форе : хорове письмо, оркестровка та гармонія. Багата палітра хорової фактури (різноманітність звукової щільності, хорова педаль, октавні унісони, рухливий динамічний рельєф) потребують ретельної і вдумливої роботи диригента на усіх етапах засвоєння партитури твору. Цей твір по суті написаний для хору і органу з інструментами, доданими для кольору та текстури. Орган - єдиний інструмент, який грає протягом «Реквієму». Вибрані Г. Форе низькі струни та валторни надають темний колір до оркестру. Час від часу він полегшує текстуру за допомогою таких інструментів, як арфа та скрипка соло. Використання композитором гармонії додає ще один музично-виконавський вимір твору. Його ретельне ставлення до дисонансу, використання менш стійких акордів першої інверсії та «безшовних» тональних модуляцій та вибір ліричних мелодій надають «Реквієму»

трансцендентної краси. Така музика привертає увагу і вимагає ретельного вивчення і добре продуманої виконавської інтерпретації.

Важливим аспектом створення художньо переконливих версій служить професійна майстерність диригента, хору та оркестру. Слід прагнути домагатися найточнішої реконструкції семантичної та інтонаційної ідеї на належному мистецькому рівні. В результаті осмисленого відтворення авторських вказівок, інтонаційної диференціації хорових партій, ретельної диригентської роботи над злагодженим звучанням колективу та загальною концепцією твору досягається високохудожня виконавська інтерпретація Реквієму Г. Форте .

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська, О. (2019). Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : дисертація д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса.
2. Білявський, Е. (1984). Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ: Музична Україна.
3. Бондар, Є. (2014). Нова сакральна музика художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*, 19, 254-264.
4. Бєлік, Н. (2001). До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 6, 192–198.
5. Вербицька, І. (2006). Принципи типології жанру реквієму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 223-232.
6. Вербицька-Шокот, І. (2007). Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
7. Воскобойнікова, Ю. (2022). Християнське диво агностика Форе: про що мовчить «Requiem». *Культура України*, 78, 135-143.
8. Гуй, Ц. (2021). Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайскими хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, 1, 45–51.
9. Гулеско, І. (2003). Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. ХДАК.

10. Заверуха, О. (2019). Складові хорového письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України. Мистецтвознавство*, 65, 174-181,
11. Заверуха, О. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 407-412.
12. Єфіменко, А. (1996). Еволюція жанру Реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ.
13. Котляр, Г. (2011). Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАМ*, 1, 189-192.
14. Кун, Ц. (2020). Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв*, 3, 250–254.
15. Кучурівський, Ю. (2014). Хорова музика сучасних британських композиторів як об'єкт музикознавчого дослідження. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3, 199–204.
16. Кучурівський, Ю. (2018). Реквієм К. Дженкінса: минуле та сьогодення жанрової традиції. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*, 26, 122-134.
17. Кучурівський, Ю. (2018). Національні аспекти розвитку жанру реквієму в англійській музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 395–400.
18. Кучурівський, Ю. (2019). Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Одеса.
19. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

20. Муравська, О. (2004). Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII-XX століть : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Одеса.
21. Приходько, О. (2013). Риси сучасного хорового письма на прикладі Stabat Mater К. Пендерцького. *Київське музикознавство*, 46, 203-209.
22. Сологуб, В., Гриненко, С., & Піхтар, О. (2024). Інтерпретація твору «Павана» Габрієля Форе: композиторський та виконавський аспекти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(1), 44–52.
23. Ткач, Ю. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 3, 359–366.
24. Шип, С. (1998). Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт.
25. Alta Cultura Católica. (2017). Fauré e Poulenc — Música Sacra (BBC) — Episódio
26. Edward R. Phillips. (2000). Gabriel Fauré : a Guide to Research. New York, Routledge revival.
27. Faur, G. (1951) Lettres intimes (1885–1924). Presentees par Ph. Faur. Fremiet. Paris.
28. Faure, G. (1965). Requiem. New York.
29. Judd, T. (2014). The Fauré Requiem, A Lullaby of Death.
30. Keller, M. (2019). Gabriel Fauré — «Requiem» op. 48.
31. McKendrick, R. P. (2007). A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48. [Thesis, Georgia State University].
32. Steinberg, Michael. (2005). "Gabriel Fauré: Requiem, Op. 48." Choral Masterworks: A Listener's Guide. Oxford: Oxford University Press, 131–137.

33. Rutter, John. (1984). Preface to Requiem Op. 48, by Gabriel Fauré. Chapel Hill, NC: Hinshaw Music.