

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВІМЕНІ
І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БУРЦЕВ МИКИТА ВІКТОРОВИЧ

**ХРИСТІЯНСЬКІ МОТИВИ В ОПЕРНІЙ І КАМЕРНО-
ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XVII-XIX СТОЛІТЬ**

Наукове обґрунтування

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького
проекту містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

_____Бурцев М.В.

Творчий керівник:

**Болдирєв Володимир Олександрович,
народний артист України, професор**

Науковий консультант:

**Шаповалова Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор**

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Бурцев М.В. Християнські мотиви в оперній і камерно-вокальній музиці XVII-XIX століть.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України та інформаційної політики. Харків 2023.

Осмилення тенденцій культуротворчого процесу в Україні XXI ст. молодією генерацією співаків (виконавців оперної/камерної музики) спонукає до чіткого розуміння духовної складової мистецтва співу. Представлене дослідження за гіпотезою та ідейним спрямуванням концертних програм творчого мистецького проєкту (2022-2023 рр.) є першим досвідом висвітлення проблеми духовності як сутності виконавського мистецтва (в єдності теорії та практики). На матеріалі світських та духовних жанрів європейської культури йдеться послідовна розмова про духовний зміст музично-театрального (камерно-вокального) твору, який постає як очевидна проблема перед співаками в процесі створення адекватної інтерпретації.

Співак як інтерпретатор має відповісти на питання: що означає текст твору духовного спрямування? Як втілити його сенси у вокальних інтонаціях? Яким чином у власному трактуванні сценічного/художнього образу віднайти паралель з історико-культурними реаліями його творця?

Відповіді усім творцям мистецької практики XXI століття (вокалістам, режисерам, хористам, диригентам) надає **християнська концепція музики як методологія когнітивного музикознавства**. На цій платформі («зустрічі» музиканта і Творця) відбувається синергія творчого процесу *homo musicus*. Її результатом є інтерпретація як форма духовної діяльності, метафізична сродність спілкування композитора, виконавця, слухачів не лише «тут і зараз» (за філософським виразом М. Мамардашвілі), але й у віртуальному майбутньому, «живому» процесі музикування.

Отже, своєчасність постановки проблеми духовного змісту вокальної творчості в межах реалізації творчого мистецького проекту зумовлена:

- актуалізацією з боку діячів-практиків (режисерів, співаків, диригентів) достеменних знань та уявлень про християнську концепцію відомих зразків оперної творчості XIX ст. яка й досі не представлена в музикознавчих працях на системній основі;
- відсутністю науково-методичної літератури для співаків, присвяченої правильному розумінню християнського змісту камерно-вокальних творів;
- тяжінням когнітивного музикознавства до екстраполяції методів духовного пізнання у площину композиторської та виконавської творчості.

Новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- християнську тематику *репрезентовано* як наскрізну тему вокальної творчості композиторів Західної Європи XIX століття, що відтворює у виконавстві концепт Богоспівкування, неактуальний у постсекулярній науці про музику XX ст.;
- *висвітлено трактування вокально-сценічних образів* у операх доби романтизму, тісно пов'язаних з біблійними сюжетами та образами (загальна назва «християнські мотиви»);
- *доведено, що християнські мотиви, втілені в камерно-вокальних творах* композиторів Західної Європи, слугують безпосереднім свідомством *духовної рефлексії їх творців* (поета/композитора);
- *запропоновано типологію оперних творів з християнською тематикою*, а також у камерно-вокальній музиці композиторів-романтиків XIX ст.;
- *узагальнено виконавські завдання* для втілення адекватної інтерпретації творів духовного змісту.

Отримали подальший розвиток:

- типологія християнських образів у оперній музиці (за К. Немченко);
- концепція православної духовності, реалізована в практичній діяльності Д. Болгарського (редагування, видання нотних текстів, у

науково-дослідницьких працях і лекційних виступах, доповідях на міжнародних конференціях останніх двох десятиріч).

Структура роботи забезпечила алгоритм розкриття мети дослідження та оригінальної концепції.

Так, у Розділі 1 *«Музична культура християнського світу: історіографія та методи дослідження»* надано історіографію проблем вивчення музичної культури християнського світу, зокрема, специфічної практики співу в добу середньовіччя (візантійська монодія, григоріанський хорал, літургійні драми) та частково бароко. Ознайомлення з давньоцерковними співочими традиціями для митців академічної сфери (опера, камерний спів) автор вважає обов'язковим (як і ознайомлення з літургійними драмами виконавців партій з опери на біблійний сюжет).

У Розділі 2 *«Християнські образи в оперній творчості європейських композиторів XIX століття»* міститься досвід аналізу вокально-сценічних образів, пов'язаних з християнською тематикою (Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера, Г. Доніцетті, Ж. Масне), що нерідко складають виконавську проблему. Апробовано типологію оперних образів для подальшого впровадження в музикознавчий обіг. Специфіку виконавського втілення християнських образів розкрито через зв'язок опери (камерних жанрів) із світовідчуттям *homo credens* на ґрунті духовного аналізу музичного тексту. Як наслідок, відбувається підвищення професійної майстерності співака при виконанні оперних творів, що потребують духовної зрілості та культури співу.

Розділ 3 *«Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX століття»* присвячений інтерпретації християнських сенсів камерно-вокальних творів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Й. Брамса, Р. В. Вільямса з відповідним композиторсько-аналітичним обґрунтуванням та виконавським дискурсом. У вокальних циклах композиторів XIX століття відображені різні стани віруючої людини, яка живе душевним життям, страждає і через це пізнає Бога. Ліричний герой

творів ототожнюється з образом Автора (як це буває саме у музиці романтиків). Наприклад, Й. Брамс у пізньому вокальному творі «Чотири серйозні пісні» озвучує відомі тексти Еклізіаста, а в заключенні циклу – слова апостола Павла, які звучать, наче керівництво до дії: «Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei: aber die Liebe ist die größte unter ihnen» (у перекладі: «Але зараз нам лишаються ці три: віра, надія і любов. І найбільша з них — любов»). Євангельські сенси потребують уваги: спів має бути максимально проникливим, звук – м'яким і опуклим, тембр чистим з переваженням головного резонування. Д. Фішер-Діскау ідеально розкриває духовну концепцію циклу у своєму втіленні двох станів (лірико-споглядального та духовного) через відповідні динаміку, агогіку, тембри, досягаючи психологічної сили (хоча йому не завжди вистачає молитовної піднесеності).

Висновки. Зміст наукової складової творчого проєкту, автор якого є академічним співаком, лауреатом престижних вокальних конкурсів, складає *перша в українській музикології спроба сфокусувати дослідницьку увагу на втіленні християнської теми у творчості композиторів-романтиків* (на ґрунті необхідних екскурсів в історію давньоспівочої культури). Духовний зміст проаналізованих вокальних творів розкриває таїну, якою є відносини людини та Бога (*Заповіт*) – через алюзію з реальним *Богоспівуванням* у часопросторі «живого» виконання. Ентелехією¹ творчості співака стає синергія – єднання людей в колі духовного спілкування («Автор – Виконавець – Адресат»).

Таким чином, наскрізною авторською ідеєю стало практичне втілення гіпотези про духовну сродність усіх сталих співоцьких (вокальних) практик європейської культури в реалізацію трьох концертних програм. Осмислення/розуміння/відтворення богословської глибини музики однаково стосується як молитовної стилістики церковного співу, так і геніальних

¹ Термін Аристотеля означає вищу мету, вціленість у кінцевий результат. У богословській риторичі набув значення синергії: єднання людини з Богом, явленість двох енергій (людської – шляхом внутрішніх зусиль волі й серця; Божої – як Дар).

творів доби романтизму. Духовний досвід допомагає віднайти вірні градації психологічних станів оперних героїв, відповідну вокальну техніку (правильне звуковедення, темпи, динамічні прийоми) та акторську поведінку.

Сьогодні для багатьох видатних співаків є аксіомою, що монодія середньовіччя слугує прообразом янгольського співу – «виконавським звуковим ідеалом», і не тільки у церковній культурі, але й в контексті оперної (камерної) музики. Важливою настановою для артиста-інтерпретатора є *молитовний* стан душі – одна з найвищих цінностей християнського світовідчуття, споріднена із співом саме в площині Богоспількування. Стиль інтерпретації християнських образів у *духовно-орієнтованого співака* набуває історичної правди, опуклої характерності, справжньої досконалості через аскетизм і відмову від зайвої чуттєвості. Виконавські завдання для втілення адекватної інтерпретації творів духовного змісту потребують свого розв’язання в двох вимірах:

- 1) духовно-семантичному (внутрішньо-інтелектуальна робота співака з вербальним текстом, засвоєння християнських мотивів, сюжетів, образів);
- 2) виконавсько-психологічному – формування установки на молитовний досвід *homo credens* як спосіб мистецької репрезентації Богоспількування.

Духовний аналіз є необхідною умовою «розширення свідомості» співаків до «онтологічного горизонту» (буття-Істини), а для вокального мистецтва в цілому – включення вокальної музики ХІХ століття (зокрема, творів написаних на християнські мотиви, образи, сюжети) до *історично орієнтованого виконавства*, провідної платформи мистецької практики ХХ століття. Як наслідок, предметом адекватної (у цьому сенсі!) інтерпретації постають не лише вокальні твори доби бароко, але й музичного романтизму.

Ключові слова: вокальна музика, мистецтво співу, християнська культура, *homo credens*, літургійна драма, монодія, опера, вокально-сценічний образ, камерно-вокальний цикл, виконавський звуковий ідеал, адекватна інтерпретація, духовний аналіз вокального твору.

SUMMARY

Burtsev M.V. Christian motifs in the opera and chamber-vocal music of the 19th century.

Scientific substantiation of a creative art project for acquiring the degree of Doctor of Arts in specialty 025 – "Musical Art"; branch 02 – "Culture and Arts". Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

Apprehending the trends of the cultural process in Ukraine in the 21st century by the young generation of singers (performers of opera/chamber music) encourages to get a clear understanding of the spiritual component of the art of singing. The presented research, by the hypothesis and ideological direction of the concert programs of the creative art project (2022-2023 years), is the first experience of highlighting the problem of spirituality as the essence of performing art (in the unity of theory and practice).

On the material of vocal music (secular and spiritual genres) there is a consistent conversation about the spiritual content of the composition, which appears as an obvious problem for singers in the process of creating an adequate interpretation of a musical-theatrical (vocal-poetic) composition.

The *singer as an interpreter* must answer the question: what does the text of a composition of spiritual nature mean? How to embody its meaning in vocal intonations? How to find a parallel with the historical and cultural realities of its creator in one's own interpretation of a stage or artistic image?

Answers to all creators of artistic practice of the 21st century (vocalists, directors, choristers, conductors) are provided by the **Christian concept of music as a methodology of cognitive musicology**. On this platform ("meetings" of the musician and the Creator), the synergy of the creative process of homo musicus takes place and its result – interpretation as a form of spiritual activity, metaphysical kinship of communication of the composer, the performer, and the listeners not only "here and now" (according to the philosophical expression of M. Mamardashvili), but also in the virtual future, the ever-living process of making

music.

Therefore, the timeliness of **posing the problem of the spiritual content of vocal creativity** within the framework of the implementation of a creative artistic project is stipulated by:

- the actualization of knowledge about the Christian concept of well-known examples of opera creativity of the 19th century (still undeveloped in music science) from practitioners (directors, singers, conductors);
- the lack of scientific and methodical literature for singers dedicated to the correct understanding of the Christian content of chamber and vocal compositions;
- the attraction of musicology to spiritual cognition and the approbation of its methods in the performing interpretation of the compositions of the corresponding subject.

The **novelty of the obtained results**. For the *first* time in the domestic musicology:

- the Christian theme is represented as a through theme of the vocal creativity of Western European composers of the 19th century, which in performance reproduces the concept of communication with God, which is irrelevant in the post-secular music science of the 20th century;
- the interpretation of vocal and scenic images in the operas of the Romantic era, closely related to biblical plots and images through the interpretation of spiritual and religious concepts and symbols (the general name is "Christian motifs") is shown;
- it has been proven that the Christian motifs embodied in the chamber and vocal compositions of Western European composers serve as a direct evidence of the spiritual reflection of their creators (poet/composer) and indirectly as a "portrait" of the contemporary society, its psychology, ethical norms, worldview values;
- the typology of compositions with Christian themes is proposed separately in opera and chamber music by composers of the 19th century,

- the performance tasks for the implementation of an adequate interpretation of compositions of spiritual content are summarized.

The following received the further development:

- the typology of Christian images in opera music (according to K. Nemchenko);
- the concept of spiritual analysis of hymns by D. Bolgarsky, implemented in his practical activities (publishing and editing musical and scientific texts).

The **structure of the work** provided an algorithm for revealing the purpose of the research and the original concept. **Section 1 "Musical culture of the Christian world: historiography and research methods"** provides a historiography of the problems of the musical culture of the Christian world, in particular, the specific practice of singing in the Middle Ages (Byzantine monody, Gregorian chorale, liturgical dramas) and partly in the Baroque period.

Section 2 "Christian images in the opera creativity of European composers of the 19th century" contains the experience of analysing the vocal and scenic images of romantic opera (G. Rossini, G. Verdi, F. Halevy, J. Meyerbeer, G. Donizetti, J. Masne) with Christian themes that often constitute a performing problem. The typology of opera images was tested for further introduction into musicological circulation. The author considers it mandatory for artists of the academic field of music-making (opera, chamber singing) to familiarize themselves with ancient church singing traditions (as well as familiarization with liturgical dramas performed by the singers of opera parts based on a biblical plot). The specificity of the performance embodiment of Christian images is revealed through the connection of opera (chamber genres) with the worldview of homo credens on the basis of the spiritual analysis of the musical text. As a result, singers improve their professional skills when performing opera compositions that require spiritual maturity and culture.

Section 3 "Christian images in the chamber vocal music of Western Europe of the 19th century" is devoted to the interpretation of Christian meanings in the chamber and vocal compositions by L. Beethoven, F. Schubert, A. Dvořák, J. Brahms, R. V. Williams with the corresponding composing-performing discourse and analytical reasoning. In the vocal cycles of the composers of the 19th century, various states of a Christian person who lives a spiritual life, suffers, and through this comes to cognize God, appear. The lyrical hero, as is the case with romantics, is identified with the image of the Author. Thus, J. Brahms in the cycle "Four serious songs" outlines the famous texts of Ecclesiastes, and in the conclusion the words of the Apostle Paul, which sound like a guide to action: "*Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei: aber die Liebe ist die größte unter ihnen*", translated: "*But now we are left with these three: faith, hope and love. And the greatest of them is love.*" Evangelical meanings require attention: the singing of poetic lines should be as touching as possible, the sound should be soft and voluminous, the timbre should be clear with a predominance of the main resonance.

D. Fischer-Diskau perfectly reveals the concepts of the cycle in his embodiment of two states (lyrical-contemplative and prayerful) through the corresponding dynamics, agogic, timbres, achieving psychological strength (but not always has enough prayerful spirituality).

Conclusions. The content of the scientific component of the creative project, the author of which is an academic singer, a laureate of prestigious vocal competitions, is the *first attempt in Ukrainian musicology to focus research attention on the embodiment of the Christian theme in the creativity of romantic composers* (along with the necessary excursions into history).

The spiritual content of the analysed vocal compositions reveals the mystery of the relationship between man and God (Testament) – through an allusion to the real communion with God in the space-time of "live" performance.

Synergy becomes the entelechy² of the singer's creativity – the union of people in a circle of spiritual communication ("Author – Performer – Addressee").

Comprehending/understanding/reproducing the theological depth of music applies equally to both the prayer style of the church melos and the brilliant compositions of the Romantic era. Spiritual experience helps to find the right gradations of the psychological states of opera characters, the appropriate technique (correct sound management, tempo and dynamic techniques) and acting behaviour. Thus, the through idea of the implemented creative art project is a practical observation about the spiritual kinship of all permanent singing (vocal) practices of European culture.

Today, it is an axiom for many outstanding singers that the monody of the Middle Ages serves as a prototype of angelic singing – a "performing sound ideal", and not only in church culture, but also in the context of opera (chamber) music. An important instruction for an artist-interpreter is a prayerful state of soul – one of the highest values of the Christian worldview, related to music/singing precisely in the plane of communication with God.

The style of interpretation of Christian images of a spiritually oriented singer acquires historical truth, convex character, and psychological perfection. The performing tasks for the implementation of an adequate interpretation of compositions of spiritual content need to be solved in two dimensions:

- 1) spiritual-semantic (inner-intellectual work of the singer with the verbal text, assimilation of Christian motifs, plots, images);
- 2) performing-psychological – the formation of an attitude towards the prayer experience of homo credens as a way of artistic representation of communication with God.

Finally, spiritual analysis is a necessary condition for the "expansion of consciousness" of singers to the "ontological horizon" (being-Truth), and for vocal art in general – the inclusion of vocal music of the 19th century (in particular, the

² Aristotle's term means the highest goal, aiming for the final result. In theological rhetoric, it has acquired the meaning of synergy: the union of a man with God, the manifestation of two energies (human – through the inner efforts of the will and heart; God's – as a Gift).

compositions written on Christian motifs, images, plots) into the historical oriented performance, the leading performance platform of the 20th century. As a result, the subject of adequate (in this sense!) interpretation is not only the vocal compositions of the Baroque era, but also musical romanticism.

Key words: vocal music, singing art, Christian culture, homo credens, liturgical drama, monody, opera, vocal-stage image, chamber-vocal cycle, performing sound ideal, adequate interpretation, spiritual analysis of a vocal composition.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТУ: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1 Історична генеза церковно-співочої традиції : музично-семіотичний аспект.....	22
1.1.1 Візантійська монодія.....	22
1.1.2 Григоріанський хорал.....	28
1.2 Літургійна драма як архетип опери.....	32
1.2.1 Літургійна драма « <i>Ludus Danielis</i> ».....	34
1.2.2 Літургійна драма « <i>Jeu d'Adam</i> ».....	35
1.2.3 Літургійна драма « <i>Ludus Passionis</i> » з рукопису « <i>Carmina Virana</i> ».....	37
1.2.4 «Троє юнаків у вогняній печі»: літургійна драма у Візантії.....	39
1.2.5 Жанр пассіону як історичний різновид літургійної драми.....	41
1.3 Відродження розспівної традиції та літургійної драми в Україні та за кордоном.....	44
Висновки до Розділу 1.....	46
 РОЗДІЛ 2. ХРИСТИЯНСЬКІ ОБРАЗИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ	
2.1 Духовно-семантичний аналіз християнських образів в оперній драматургії творів Дж.Верді, Дж.Россіні, Ф.Галеві, Дж.Месрбера, Г.Доніцетті, Ж.Массне	48
2.2 Виконавський аналіз специфіки оперних персонажів, які є носіями християнського світогляду.....	58
Висновки до Розділу 2.....	65
 РОЗДІЛ 3. РЕЛІГІЙНА СЕМАНТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХ ст.	
3.1 Духовно-релігійна семантика камерно-вокального жанру в добу романтизму.....	66
3.1.1 Шість пісень на вірші Геллерта Л.Бетховена.....	68
3.1.2 Франц Шуберт як релігійний композитор.....	70
3.1.3 «10 біблійних пісень» Антоніна Дворжжака.....	72
3.1.4 Й. Брамс. «Чотири серйозні пісні».....	73
3.1.5 Ральф Воан-Вільямс ««П'ять містичних пісень»».....	75
3.2 Виконавська специфіка камерно-вокальних творів на християнські теми.....	77
Висновки до Розділу 3.....	88
ВИСНОВКИ.....	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	92

ВСТУП

Обґрунтування теми. Осмислення тенденцій культуротворчого процесу в Україні XXI ст. молодого генерацією співаків (виконавців оперної/камерної музики) спонукає до чіткого розуміння духовної складової мистецтва співу. Представлене дослідження за гіпотезою та ідейним спрямування концертних програм творчого мистецького проєкту (2022-2023 роки) є першим досвідом висвітлення *проблеми духовності як сутності виконавського мистецтва* (в єдності теорії та практики).

На матеріалі вокальної музики (світських та духовних жанрів) піде послідовна розмова про духовний зміст музики, розуміння якого постає як очевидна проблема для тих, хто в процесі виконання музично-театрального (вокально-поетичного) твору мають досягти *адекватної* духовної повноти *інтерпретації*, якої вимагають закладені в позамузичному тексті християнські мотиви, образи, теми.

Оперні та камерно-вокальні шедеври, що не сходять зі сцени світових залів і сьогодні, належать видатним композиторам – класикам музичної культури Західної Європи XIX ст. Л. Бетховену, Ф. Шуберту, А. Дворжаку, Й. Брамсу. Г. Доніцетті, Дж. Верді, Ф. Галеві, Ж. Массне, Дж. Меєрберу, Дж. Россіні. З'явившись на світ у романтичну добу, вони й донині репрезентують *спосіб буття новоєвропейської людини світської культури*. Однак в той самий час ці композитор писали й інші твори – на сюжети, теми, мотиви релігійного життя віруючої людини (*homo credens*)! То чому й досі у музикознавстві не визнано, що образ *homo credens* зі всіма її ментальними та світоглядними цінностями **має значення наскрізної теми новоєвропейського мистецтва?**

Повернення сучасної людини до християнських цінностей на межі II – III тисячоліть, увиразнених в історичних зразках новоєвропейської музичної культури (бароко, класицизм, романтизм), – ознака духовного відродження суспільства. *Співак як інтерпретатор* має відповісти на питання: що означає текст твору духовного спрямування? Як втілити його сенси у вокальних

інтонаціях? Яким чином у власному трактуванні сценічного/художнього образу віднайти паралель з історико-культурними реаліями творця музики?

Відповіді усім творцям мистецької практики XXI століття (вокалістам, режисерам, хористам, диригентам) надає **християнська концепція музики як методологія когнітивного музикознавства**. На цій платформі («зустрічі» музиканта і Творця) відбувається синергія творчого процесу *homo musicus*. Її результатом є інтерпретація як форма духовної діяльності, метафізична сродність спілкування композитора, виконавця, слухачів не лише «тут і зараз» (за філософським виразом М. Мамардашвілі), але й як заповіт для майбутнього, у вічно «живому» процесі музикування.

Виявлення християнських впливів на вокально-сценічний образ *через музичну символіку* допомагає співакам-виконавцям досягнути глибини духовного змісту твору, відчути релігійно-етичні «резонанси» буття новоєвропейської людини. Сучасний слухач має через вивчення творів музичної культури християнського світу осмислювати історію, невід'ємну від християнської культури та світогляду. Це уможливорює для творців оперної вистави відтворення не тільки об'єктивних реалій життя оперних героїв (їх ідеалів, закладених у сюжеті), але й «прихованих» смислів, онтологічно пов'язаних з християнською традицією буття новоєвропейської людини та суспільства в цілому.

Констатуємо наявність в діяльності сучасного співака низки проблем з цього приводу:

- по-перше, *проблеми співвідношення світського та релігійного (християнського) світоспоглядання* в композиторській творчості, яка з ідеологічних причин довгий час ігнорувалася теоретиками мистецтва;

- по-друге, *проблеми адекватної інтерпретації артистом-вокалістом оперної партії або камерного вокального твору* відповідно до історико-культурного та музично-стильового контексту (у тій чи іншій християнській концепції твору);

- по-третє, відсутня практика обговорення оновлення шляхів пізнання

оперного твору в театрально-сценічних умовах та взагалі методів оцінки релігійної семантики в світських жанрах композиторської творчості в процесі їх вивчення та виконання в різних комунікативних форматах.

Отже, *затребуваність теми* дослідження зумовлена об'єктивними чинниками культуротворчого процесу в Україні XXI століття, зокрема:

- актуалізацією з боку діячів-практиків (режисерів, співаків, диригентів) достеменних знань і уявлень про християнську концепцію відомих зразків оперної творчості XIX ст., яка й досі не представлена в музикознавчих працях на системній основі;
- відсутністю науково-методичних джерел, присвячених розумінню камерно-вокальної музики духовного змісту та її правильному виконанню;
- тяжінням когнітивного музикознавства, актуальне для виконавців, до екстраполяції методів духовного пізнання у площину композиторської та виконавської творчості.

Така нагальна потреба сучасних українських виконавців та науковців реально існує і потребує вирішення на методологічному рівні. Її наслідком стане загальноприйнятна розробка **вчення про ціннісну семантику християнської картини світу в оперному та камерному вокальному жанрах європейської традиції**, до якої відноситься і українська вокальна музика (від генези в добу бароко – до XXI століття), що не увійшла в матеріал пропонованого дослідження, складаючи перспективу продовження теми для інших поколінь здобувачів.

У доступних інформаційно-наукових джерелах не знайдено музикознавчих праць, які б безпосередньо фокусувалися саме на християнських образах в камерно-вокальної творчості західноєвропейських композиторів, що слугує додатковим свідомством актуальності теми наукового обґрунтування творчого мистецького проекту. Виняток складають низка статей за матеріалами кандидатської дисертації К. Немченко [12,13,14], статті О. Енська [21], О. Сакало [16].

Послідовно про християнські засади музики розмірковує у своїй дисертації Н. Варавкіна-Тарасова [6]. Однак ці цікаві джерела поважних вчених висвітлюють проблему фрагментарно, на конкретних стильових періодах та персоналіях оперної культури. І головне – вони не містять *виконавських проєкцій* при обговоренні духовного змісту обраного матеріалу.

Мета дослідження – обґрунтувати роль духовного аналізу художнього образу, який має допомогти співакам в процесі створення адекватної інтерпретації музично-театрального (вокально-поетичного) твору на християнську тематику.

Завдання, обумовлені досягненням мети, складають наступний дослідницький алгоритм:

- *систематизувати джерела, присвячені обраній проблематиці, й надати оцінку* стану християнського осмислення вокальної творчості як наскрізної лінії розвитку релігійної семантики в музиці Західної Європи з давніх давен і до композиторської практики XIX-XX століть;
- *простежити специфіку вокально-сценічних образів у романтичних операх* європейської традиції, пов'язаних з християнським змістом;
- *проаналізувати композиторські прийоми втілення релігійної семантики в камерно-вокальних творах XIX – XX століть;*
- *скласти типологію творів з християнською тематикою в світських жанрах композиторської практики XIX – початку XX століть;*
- *узагальнити вокально-виконавські завдання з інтерпретації творів християнської спрямованості, спрямовані на адекватне відтворення їх специфіки в контексті світського жанру музичного театру.*

Надметою автор проєкту вбачає створення вокально-сценічних інтерпретацій, адекватних не лише задуму композитора (постановників сучасної оперної вистави), але й Першоджерелу та християнському ідеалу людини, яка за богословським визначенням є Божим Образом і Подобою.

Об'єкт дослідження – вокальна творчість європейських композиторів на релігійну тематику XVII–XIX століть.

Предмет дослідження – християнські мотиви (сюжети, образи) в оперному та камерному жанрах доби романтизму у світлі виконавських завдань їх втілення на сучасному етапі.

Матеріалом дослідження обрано:

- 1) історіографічні джерела, в яких досліджено церковну монодію візантійської та римської традиції, а також літургійну драму;
- 2) оперні твори зарубіжних композиторів Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера, Г.Доніцетті XIX – XX століть;
- 3) камерні твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, А. Дворжака, Р. В. Вільямса (чия творчість належить XX ст., втім зберігається духовна традиція і проблема її творчого засвоєння й подальшого розвитку).

Теоретична база. Вивчення впливу християнських образів в оперному жанрі складає спеціальну проблему сучасної музикології. Так, в статті Олени Енської розглянуто втілення релігійної теми та християнських духовних цінностей на матеріалі творчості трьох “кітків” французької опери XIX століття – Ш. Гуно, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві [21].

Статті Катерини Немченко [12-14] присвячені вивченню християнської символіки в опері XIX-XXI століть. Авторка впровадила методіку систематизації рівних проявів християнської символіки у сценічній композиції, музичній драматургії. Виконавський аспект розв’язання проблеми християнського змісту в оперному жанрі не був в «фокусі» зору дослідників цієї теми. У розвитку цієї ідеї авторки-музикознавиці в науковому обґрунтуванні автора творчого мистецького проєкту розроблена інша типологія християнських образів не лише на матеріалі романтичної опери західноєвропейської культури, але й в камерно-вокальній творчості геніальних композиторів класико-романтичної доби.

Методи дослідження. Розкриття християнських впливів на вокально-сценічний образ оперної драматургії та камерно-концертний стиль твору відбувається на платформі духовно-семантичного аналізу [1] з урахуванням інтонаційно-жанрового, функціонально-структурного, стильового підходів.

Засадничими є музикознавчі підходи до прочитання композиторського твору як тексту для власної інтерпретації та розуміння ціннісної семантики музики:

- *історіографічний* – окреслює ретроспективу вокальної практики культури Західної Європи (від генеалогії давньоцерковних піснеспівів до оперної практики ХІХ століття);
- *стильовий* – вказує на композиторську інтерпретацію біблійного сюжету (культурного тексту);
- *жанрово-стилістичний* – виявляє мовні особливості обраних зразків вокальної музики;
- *виконавський* – обґрунтовує специфічні творчі завдання, які постають перед співаком.

Інтегруючим методологічним «знаряддям» слугував *когнітивно-діяльнісний підхід*, що розробляється на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Його сутність полягає у інтеграції усіх аналітичних операцій навколо свідомості та мислення виконавця (*homo musicus*), який має відрефлексувати власний досвід музикування через слово-Логос, на ґрунті концептосфери сучасного музикознавства, яке є складовою гуманітаристики та спирається на системний досвід філософії, богослов'я, семіотики, філології, психології та мистецтвознавства.

Новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- християнську тематику *репрезентовано* як наскрізну тему вокальної творчості композиторів Західної Європи ХІХ століття, що відтворює у виконавстві християнський концепт Богоспівкування, неактуальний у постсекулярній науці про музику ХХ ст.;
- *висвітлено трактування вокально-сценічних образів* у операх доби романтизму, тісно пов'язаних з біблійними сюжетами та образами через інтерпретацію духовно-релігійних концептів та символів (загальна назва «християнські мотиви»);
- *доведено, що християнські мотиви, втілені в камерно-вокальних творах* композиторів Західної Європи, слугують безпосереднім свідомством *духовної*

рефлексії їх творців (поета/композитора) та опосередковано – «портретом» тогочасного суспільства, його психології, етичних норм, світоглядних цінностей;

- *запропоновано типологію творів з християнською тематикою окремо в оперній та камерній музиці композиторів XIX ст.,*
- *узагальнено виконавські завдання для втілення адекватної інтерпретації творів духовного змісту.*

Отримали подальший розвиток:

- типологія християнських образів у оперній музиці (за К. Немченко);
- концепція духовного аналізу піснеспівів Д. Болгарського, реалізована в його практичній діяльності (видання та редагування нотних та наукових текстів).

Практичне значення отриманих результатів. Положення та висновки роботи можуть слугувати додатковим джерелом для опанування дисциплін навчального процесу вищих музичних закладів освіти «Сольний спів», «Концертно-камерний спів», Освітній рівень «Бакалавр»; а також «Виконавсько-педагогічна майстерність», Освітній рівень «Магістр».

Апробація роботи. Матеріали дослідження оприлюднені на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях:

- Доповідь «Християнські мотиви в камерно-вокальній творчості композиторів XIX століття» на третій міжнародній науковій конференції «Art and science in the modern globalized space». Харків 21-22 травня 2022 р.
- Доповідь «Літургійна драма – архетип сучасної опери» на четвертій міжнародній науковій конференції «ART AND SCIENCE IN THE MODERN GLOBALIZED SPACE». Харків 20-21 травня 2023.

За темою роботи проведені майстер-класи:

- Відкритий урок у формі майстер-класу на тему «Візантійські гласи» у рамках науково-практичної конференції «Поетика музичної творчості. День майстер-класів» (Науково-мистецький проєкт «Практична музикологія») 14-16 січня 2023 року.

- Майстер-клас з візантійського розспіву на базі духовної школи Свято-Воскресенського новоафонського монастиря м. Львова 25.07.2023 р.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох основних розділів (з підрозділами та пунктами, присвяченими аналізу конкретних творів з християнськими мотивами та образами, що є інформативно-важливим показником творчої діяльності автора проєкту), Висновків, Списку використаних джерел (42 найменування, з них іноземними мовами – 21).

Загальний обсяг кваліфікаційної праці – 95 сторінок, з них основного тексту – 78 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХРИСТИЯНСЬКОГО СВІТУ: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Історична генеза церковно-співочої традиції: музично-семіотичний аспект

1.1.1. Візантійська монодія

Перед тим, як заглибитись у історіографію та виконавські аспекти візантійського розспіву, окреслимо концептуальний погляд на вивчення давньоцерковної співочої традиції для митців, що звертаються до творів з християнськими мотивами (образами). По-перше, осмислення з одного боку богословської глибини та духовної цінності, а з іншого – мелодійності та структури давньої музики може допомогти знайти вірні стани, інтонаційні, динамічні прийоми та правильне звукове і темброве забарвлення для виконання арій-молитов або сцен із опер які несуть у собі духовний зміст.

По-друге, вивчення та виконання розспівної традиції, за допомогою високої духовності та досвіду Святих отців, закладений ними в ці мелодії, може допомогти досягнути поняття «молитовності» та розвинути вміння розставляти правильні акценти при вивченні та виконанні відповідного репертуару.

Відомий в Україні регент та дослідник давньовізантійського розспіву Ігор Сахно пише: «У своєму розвитку мелодійна мова богослужіння досягла рівня ікони (ікона – богослів'я у фарбі, спів – богослів'я у звуку). Мелодія – той самий образ. Образ невидимий, що споглядається не розумом, як ікона та церковна поезія, через слух, спрямований прямо в серце. Саме з цієї причини інтонації найтоншої з мов молитви – мелодичної – народжуються й відточуються протягом усієї історії співу найкращими представниками співочого подвигу, які прославилися не тільки у літургійній творчості, але й у преподобницькому подвигу. Під час співочої молитви, що минає розум і апелює до серця (така природа музики взагалі), найважливішим моментом є

сприйняття інтонації подвигу чистої молитви досвідчених преподобних» [15, с. 20]. Тож, за допомогою практики розспіву, можна прийти до розуміння прихованих сенсів, краще осягнути молитовні тексти, використані композиторами в оперних (камерно-вокальних творах), та відтворити їх зміст у правильній інтерпретації. (Назвемо цю установку *адекватним* духовному змісту *співом*.)

Візантійська літургійна музика сягає корінням у IV –VI століття нашої ери. Можна стверджувати, що спочатку це було дуже просто проспівування текстів псалмів у пустельних монастирях: псалми співав соліст, який повільно і високим голосом інтонував вірші. Власне, монастирі й були головним осередком розвитку розпівної традиції. «Чернече населення згодом породило перших найкращих гімнографів і музикантів: Романа Сладкоспівця, Іоанна Дамаскіна, Андрія Критського, Феодора Студита. І саме монастирське населення також було винахідниками складної нотної грамоти, яка дозволила писарям зберегти в рукописах елегантні музичні практики середньовічного Сходу» [24, с. 6].

Перші рукописи візантійських співів датуються IX століттям, але їх досить складно розшифрувати та зрозуміти, бо перша нотація мала під собою традицію, яка передавалась з покоління в покоління. Співак мав інтонувати занотований запис, застосовуючи певні встановлені правила (які зовсім не збереглися до нині, але самі собою були зрозумілі у той час), щоб забезпечити вірне виконання музики. Перехід до більшої звуковисотної точності інтонування молитовних текстів відбувся наприкінці XII століття і був зумовлений потребою збереження унікальних мелодій, які починали забуватися, змінюватися до невпізнання через особистісні втручання кожного співака в традиційний розспів та впливи сторонніх музичних жанрів.

Новий нотний запис повинен був здатним записати точну висоту мелодичного руху, а також нюанси артикуляції та мелізматики. На основі цієї нотації у 1814 році була зроблена та сама, яка використовується і до нині –

«Метод трьох вчителів» архімандрита Хрісанфа, Григорія Протопсалта та Хурмузія Георгіу (Хартофілакса). У цій системі автори розробили сталу абетку невматичних символів для більш конкретного відображення інтонаційних особливостей співу (інтервалів, мелізматичних формул). Взагалом, у новій системі все одно залишилась простір для імпровізації: велика кількість знаків має на увазі інтерпретаційну свободу (волю) виконавця: знак тільки вказує – тут має бути прикраса. А яким чином його інтерпретувати, ти вже обираєш самостійно: підслуховуєш десь, або вирішуєш сам як заспівати цю конкретну мелодійну лінію.

Щодо відображення звуковисотності, на відміну від загальновідомого запису на п'ятирядковий нотний стан, візантійська нотація має зовсім іншу логіку: невми вказують на рух вгору або вниз від попередньої ноти, іноді з особливим наголосом або орнаментом. Висхідний звук записується за допомогою спеціального знака «мартирія» – еквівалента ключу в західній нотації. При читанні невм ладовим базисом є «глас», у якому записується твір, він також вказується на початку.

Візантійський глас – це звукоряд, який будується за своєю системою, за певним принципом спускається і піднімається, що залежить насамперед від тексту і певних традицій виконання конкретного гласу. Кожний глас має опорні тони, від яких мелодія починає свій розвиток, частіше ними і закінчується; мелоформули у різних гласах можуть повторюватись, але залежно від гласу слухаються по-різному, мають різні фарби.

Формувалися гласи дуже поступово; зараз їх вісім, але так було не завжди. Найдавнішими були перші три, потім як похідний від другого виник четвертий; потім й інші. Греки і всі, хто використовують цю систему, ділять їх на дві четвірки, і зветься вся ця система грецькою «псальтики». До речі, у греків дієслово «псалло» використовується саме для співу церковної музики. Це окреме дієслово, яке не можна використовувати для позначення співу, наприклад, звичайних пісень або оперних арій, і яке означає: «виконувати церковну музику». Цей приклад вкотре ілюструє, з якою повагою у Греції

ставляться то церковної співочої культури.

Перші чотири гласи називаються основними, другі чотири – похідними, або плагальними («віддзеркаленими», з грецької). Це означає, що ці гласи пов'язані між собою ладово, мелодично, тематично.

Дуже важливо знати, що візантійський звукоряд відрізняється від сучасного європейського невіривняним строем: використовуються четвертьтони, пониження та підвищення на різну звуковисотність. Наприклад, «...візантійська діатоніка у восьмому гласі передбачає тверде (постійне) зниження на 1/6 тону третього та сьомого ступенів. Відповідно, в звукоряді першого гласу, умовно ідентичного ре-мінору з високим VI ступенем, постійно зниженими на 1/6 тону виявляються другий і шостий щаблі; у звукоряді четвертого гласу “Легетос”, умовно ідентичного е-молл з низьким II ступенем, зниженими на ті ж 1/6 тони виявляються перший і п'ятий ступені і т.д» [15, с. 125].

Візантійська монодія асоціюється також з постійно утриманим фоновим тоном, що зветься «ісон», або «ісократима». Він є основним звуком ладу, його гармонічною основою. Це – стрижень, навколо якого будується мелодія піснеспіву. Він витримується тривало на одному тоні протягом усього співу, на певній голосній; найчастіше це щось середнє між «о», «а», «у». Ісон дає можливість хору, який співає мелодію, вести її вище і нижче цього основного звуку і при цьому не збиватися з гласу. Ісон має утворювати властиві певному гласу інтервали, що утворюють характерне звучання; в залежності від гласу він будується на певних нотах.

У візантійському розспіві існує декілька типів викладу мелосу, за якими будуються всі піснеспіви (хоча в деяких зразках зустрічаємо їхній «мікс»):

- ірмологічний – переважає спів одного складу на 1–2 нотних знаки;
- стихіричний – передбачає спів одного складу на 4–10 знаків;
- асматичний, або мелізматичний – допускає до декількох десятків, іноді й сотень знаків на один склад; зазвичай, використовує багато прикрас, що

мають широкий діапазон та є складними для виконання. «Асмати́чна мелодія повністю поглинає та розчиняє в собі текст. На думку практикуючих грецьких дослідників, на противагу силабиці, вона панує над текстом, здіймається над ним. Якщо в силабічному викладі мелодія слугує текстові, що апелює до розуму, то в мелізматичному – текст слугує мелодії, зверненої безпосередньо до серця. Таким чином, виправдовуючи своє призначення, асмати́чний мелос *огинає розум, вислизаючи від аналітичного дослідження, і відкриває шлюзи споглядання, налаштовуючи внутрішні духовні сили до містичного розуміння невидимого*», – вказує Ігор Сахно [15, с. 115] (курсив мій – М.Б.).

Зазначені теоретичні засади візантійського розспіву підштовхують і до свідомого засвоєння основ виконавської інтерпретації. Невматичний запис зумовлює в якийсь мірі вільне прочитання та певну імпровізаційність, особливо у сольному виконанні. Наявність ісону вимагає шукати правильний баланс з основною мелодією, а виконання цієї фонової партії також має бути стилістично витриманим: голосна не повинна бути відкритою та відвертою; скоріше, потрібен нейтральний звук. У моменти, коли ісон співпадає з мелодією, треба слідкувати за тим, щоб голосні не сильно відрізнялись за звучанням зі складом, який співається.

Від виконавців ісократими вимагається ідеальна чистота і дотримання тону, що буває великою проблемою, особливо для початківців, навіть професійних музикантів. Щодо динамічної виразності, то не існує якихось загальноприйнятих правил, або позначок у нотному тексті: все залишається на розсуд керівника хору – протопсалта. Єдине, що треба знати: у *розспівній традиції немає багатой динамічної палітри*. Піснеспіви в основному виконуються в одній гучності – зазвичай на *mF*, з переходами на *F* у кульмінаціях при високій теситурі. Це пов'язано, насамперед, з *аскетичною естетикою та стилістикою* давньовізантійської традиції, в якій немає місця романтичній чуттєвості, що присутня, наприклад, у церковних творах композиторів ХІХ століття і яка все ж таки віддаляє слухача (учасника

молитви) від вслуховування у сутність священних текстів.

Щодо техніки звукоутворення та звуковедення у візантійському розспіві, то неможливо брати за основу певну стилістику, як приклад ідеального виконання (присутній на аудіо-записах). Для цього є декілька причин: перша – не зберіглося свідоцтв, як виконувались піснеспіви у часи Середньовіччя; по-друге, навіть якщо ми почнемо копіювати те звукоутворення, яким зараз співають у Греції та на Афоні, ми не обов'язково будемо вірні у своїй інтерпретації через тенденцію, яка склалась там останніми роками (це не стосується інших стилістичних моментів). Про це також пише Ігор Сахно «...звичай храмового співу (отже і навчання) у греків кілька останніх десятиліть став “мікрофонним”. З одного боку, спів не в повний голос дозволяє зберегтися більшому внутрішньому спокою, дає додаткові можливості у виконанні прикрас. З іншого – губляться якісь важливі моменти старішої “природничо-акустичної” школи. Мікрофонне інтонування неминуче веде до «атрофування» якихось важливих навичок звукоутворення» [15, с. 68]. На нашу думку, все ж таки найбільш відповідним стародавнім практикам є *вільне, відкрите, резонуюче звукоутворення*, здатне заповнити великий храм без зайвої апаратури, та в певній мірі схоже на всім відому оперну школу (звісно, пристосоване до стилістики та вирівняне, без драматизму і зайвого вібрато). Звуковедення максимально легатне, мелізматика має виспівуватись у стилі, далекому від барокових пассажів та каденцій, з лінивим злиттям дрібних тривалостей.

Велику увагу слід приділяти ладовим особливостям кожного гласу та легким пониженням та підвищенням: це максимально наблизить до інтерпретації, притаманній грецькій виконавській школі (при цьому не можна втрачати правильну силу звуку). Особливу увагу у виспівуванні стихир та інших силабічних піснеспівів слід приділяти тексту: зазвичай, у церковній поезії присутні кульмінації та головні тези, які слід виокремлювати. Допускається агогіка та невеликі динамічні відтінки.

Висока цікавість сучасних співаків до розспівної традиції обумовлена пошуком мелодичної мови, адекватної глибокому змісту поезії Святих Отців, що сприяє набуттю повноти співочої молитви. Отже, поглинення в традицію має допомагати правильному духовному паритету музики і тексту.

1.1.2. Григоріанський хорал

Неможливо недооцінити вплив григоріанського церковного співу на музичну культуру Західної Європи взагалом і на оперну та камерну вокальну зокрема. Пов'язано це великою мірою з системою освіти яка було тісно пов'язана з католицькою церквою: майбутні композитори з дитинства вивчали основні піснеспіви, співали в дитячих церковних хорах, це безумовно мало великий вплив на подальше музичне мислення та мелодійне наповнення творчості у більш дорослому віці. Звісно, найширші паралелі зі звучанням григоріанського хоралу присутні у оперних та камерних творах на християнську тематику: використовуються прямі цитати з піснеспівів або стилістична спорідненість мелодичної мови. Очевидно, що це робилось через стійкі асоціації більшості людей західного світу цієї співочої традиції з Божественними темами та біблійними мотивами (образами, сюжетами). Тому й використання григоріанських мотивів робило сприйняття арій та сцен з християнськими сенсами ще більш переконливим та яскравим. На цій підставі стверджуємо, що *вивчення римсько-католицької монодії для оперних (камерних) співаків є обов'язковим для розуміння авторської концепції музичних творів.*

Подібно до візантійської монодії, григоріанський хорал має неповторну глибину та богослов'я. Дослідник Б. Поцей дуже влучно коментує цінність цієї традиції: «Це – розкриття сакрального через чистий спів: через рух і спрямування мелодії; через паузи, зависання, вдихи; через плинність і ясність речитативності, звивистість і широтність мелізматика, через задушевну інтонацію і тембр голосу. Цю еманацию сакрального з хорового співу ми відчуваємо навіть тоді, коли не розуміємо вербального змісту: це свідчить про особливу духовну силу музичної "стихії", навіяної сакральним.

Музичним центром містицизму цих мелодій є їхня логічність і своєрідний лінеаризм, виражений через тісний зв'язок словесної метрики з музичною риторикою з метою символізувати «діалог душі з Богом»» [40, с. 66].

Григоріанська традиція покликана підкреслити сенси літургійного тексту, його Богослужбовий зміст. Різноманітні типи руху хорових мелодій ілюструють різні сенси та стани, про які йдеться у священних писаннях. Важливу експресивну роль відіграють окремі інтервали, які в будові мелодії відбивають духовні переживання, закладені у літургійній поезії.

Григоріанський спів розвинувся, головним чином, у франкських землях Західної та Центральної Європи протягом IX-X століть, з пізнішими доповненнями та редакціями. Хоча популярна легенда приписує папі Григорію Великому винайдення римської монодії, вчені вважають, що він виник із синтезу римського та галлійського співу. Поєднання цих двох пісенних традицій призвело до створення унікальної літургійної музики, яку пізніше перейняли релігійні общини, надавши їй індивідуалізації. Це знайшло своє відбиття у появі численних різновидів співу (бенедиктинський, домініканський, цистерціанський та ін.). З 1278 року, коли книги з григоріанським співом були офіційно представлені папському двору, цей спів став обов'язковим репертуаром римської літургії.

Так само, як у візантійській церковній музиці, у римській монодії існує вісім гласів. Кожен глас має свою унікальну ладову структуру, та у більшості своїй вони відповідають ладам народної музики: перший глас – дорійському, п'ятий – лідійському, третій – фригійському тощо. Варто зазначити, що кожен глас має своє значення та особливий відтінок: «...перший характеризується динамічністю агогічного чинника, й тому виражає безліч почуттів; другий глас, серйозний і темний, використовувався в панахидах; глас третій – бойовий і запальний, з великими інтервальними стрибками – має лікувально-оздоровчу дію; четвертий є опорою скромності і спокою, увиразнює молитовно-благальну атмосферу, п'ятий – випромінює радість і мир; глас шостий – слізливий, зворушливий; сьомий – сприймається в плані

юнацької фантазії та бадьорості, чудово ілюструє багатство почуттів; восьмий глас вважається “гласом мудрих”, оскільки він виражає піднесений і урочистий характер» [37, с. 33].

Велику історичну роль відіграла характерна нотація римської монодії. Якщо спочатку вона була *невменною* (подібною до візантійської), то пізніше на її основі виникла квадратна чотирьохлінійна, що стала базисом для створення сучасної п'ятилінійної нотації. Через цю подібність можна навіть у наш час читати ноти і співати зі старовинних манускриптів. Єдиним спірним питанням залишається інтерпретація тривалостей, бо вона не передбачена у цьому записі.

Сучасним «мейнстримом» читання григоріанських нот є традиція бенедектинських монахів Солемського монастирю, що була започаткована у XVIII столітті вже під впливом сучасної музики: у ній всі тони мело-формули співаються рівними тривалостями, окрім останніх двох, що подовжуються. Але багато дослідників сходяться на думці, що цей спосіб далекий від того, як співали за часів Середньовіччя. Існують давні джерела, в яких описано зовсім інші правила: наприклад, трактат домініканця Ієроніма Моравського «*De Musica*», що датується приблизно 1270 роком. Цей спосіб відродив на початку XX століття головний магістр домініканців Ясент-Марі Корм'є.

У фундаментальному рукопису монаха Ієроніма містяться детальні правила виконання. Так, у главі двадцять п'ятій читаємо: «...Усі ноти рівні і мають значення *nota brevis* (еквівалент нашої чверті), але існують винятки:

- перша нота приспіву подовжується у два рази (еквівалент половинної тривалості);
- друга з кількох нот, що співаються у одному складі, тим же чином подовжується;
- якщо рядок тексту не закінчується паузою, остання нота є довгою і пауза коротка;
- якщо рядок тексту закінчується на паузі, остання нота є *longoig* (еквівалентом половини з точкою) і пауза довга... і так далі...» [34, с. 17].

На жаль, до відродження цього трактату Корм'є і після нього домініканці відійшли від правил Ієроніма. Тобто співали таким чином тільки в розквіті Середньовіччя та в короткий період за часів Корм'є. Однак в наш час такими видатними діячами, як Марсель Перес, відбувається відродження цієї системи у практиці богослужінь.

Щодо манери виконання та звуковедення, на нашу думку, тенденція «скляного стриманого» звуку під час виконання григоріанського хоралу, що склалася останніми століттями, також далека від істини. Сучасні дослідники схиляються до подібності виконання середньовічних розпівів, а саме: візантійського, стовпового, грузинського, вірменського (так саме й римської монодії): *вільне, відкрите, достатнє для заповнення великого храму звукоутворення, не занадто гучне, але і не занадтно тихе.*

Ці висновки зроблені в тому числі і на основі різних джерел, на кшталт того ж трактату Ієроніма Моравського, у якому він надає рекомендації до виконання: «Важливо вибрати висхудну ноту для співу, яка не буде ні надто високою, ні надто низькою. Щоб усі різні голоси могли співати разом, треба співати не надто глибоко, що означає кричати, або не надто високо, що означає репетувати». Найважливіше співати гарно від душі: «Однак головна перешкода для створення гарних нот — печаль серця. Гарний звук справді походить від радості серця, тому що меланхолійні люди можуть мати гарний голос, але не можуть співати так красиво» [37, с. 46]. Робимо висновок, що в середньовіччі співали рівним звуком; також віталася позитивна, радісна подача, яка тягне сама за собою вільне та відкрите звукоутворення.

Резюме. Мелос та виконавські якості григоріанського хоралу відкривають для виконавця інтонаційну палітру для адекватної авторському задуму і християнському світогляду інтерпретації оперних і камерних творів (про які йдеться у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проекту).

1.2 Літургійна драма як архетип опери

Літургійна драма виникла у західній церкві з IX століття. Хоча існує думка, що «... коріння цього жанру сягають перших століть християнства, – пише Мачей Казинський (M. Kaziński). – Події, пов’язані з життям, страстями, смертю та воскресінням Ісуса Христа, згадувалися, презентувалися та переживалися в театралізованій формі. Єрусалим, місце подій історії Спасіння, був природною декорацією, в якій відтворювалися Страсті, описані в Євангелії, – від процесії входу Ісуса до міста до Його поховання. Ці драматичні та ритуальні практики досягли Європи через паломників до Святої Землі» [31, с. 6].

Загалом, ідея театралізувати частини меси була викликана прагненням церкви зробити біблійні образи більш зрозумілими та вражаючими для пересічних вірян. У цих дійствах уривки з Біблії зображувалися в приміщенні церкви, зазвичай біля вівтаря. Передумови до цього почали створюватись ще раніше: наприклад, традиція пасхальних читань текстів про поховання Ісуса Христа супроводжувалася своєрідним ритуалом. Посередині храму ставили хрест, який потім загортався в чорну тканину, це означало поховання Господнього тіла.

На Різдво виставлялася ікона діви Марії з немовлям, до неї підходили священики, які зображували євангельських пастухів, які йшли до новонародженого Ісуса, священик, який служив літургію, питав у них, кого вони шукають; пастухи відповідали, що шукають Христа. Це все відбувалося прямо під час служби, після цього театралізованого діалогу вона продовжувалася своєю чергою. Та і взагалі літургійна драма у період свого існування була тісно дотичною до меси. Це позначалося у повному збігу текстів інсценування з текстом літургії, а з боку єдності стилістики – на мелодичності та пластичності.

Найдавніші рукописи, в яких вперше міститься опис літургійної драми, датуються X століттям. У *Regularis concordia* (приблизно 970 рік) Етельвольд, єпископ Вінчестера досить детально описав спосіб виконання тропу «*Quem*

quaeritis» як невеликої сцени під час Утрені вранці на Великдень. Діалог виконувався двома хорами і представляв відому історію про наближення трьох Марій до гробу Христа:

– «Кого ви шукаєте?» – «Ісуса із Назарету».

– «Він не тут. Він воскрес, як було пророковано. Ідіть сповістіть, що він воскрес із мертвих».

У більш пізніх версіях янгол був представлений священиком у білих ризах, а Марія — трьома хористами. Єпископ написав також те, що можна сьогодні вважати за режисерські вказівки: «Під час третього читання, нехай четверо з братів одягаються, причому один, одягнувши альбу, як би для іншої служби, нехай підійде непомітно до плащаниці і тихо сяде з пальмовою гілкою в руці. Під час співу третього антифону нехай троє тих, хто залишився, одягнуть свої ризи і з кадилами в руках попрямують до місця труни, вдаючи, що вони щось шукають».

Незабаром «*Quem quaeritis*» поширився всією Європою (збереглося понад 400 версій), а до кінця X століття перетворився на самодостатню літургійну драму. Аранжування окремих сцен, драматичних і музичних частин, розроблених у різних церковних і монастирських осередках, могли відрізнитися один від одного, але сутність залишалася незмінною.

Поступово літургійна драма почала вирізнятися з поміж традиційної меси. «З'являються два повноцінних самостійних цикли, що прив'язані до найбільших християнських свят. *Пасхальний* охоплював передовсім пасхальне Відвідання Гробу, Миття ніг, Поклоніння Хресту, Покладення до Гробу, процесію Квітної Неділі, яка розпочинає Страсний Тиждень. *Різдвяний* цикл охоплював сцени поклоніння Новонародженому пастухів та волхвів зі Сходу, з часом розширений сценами на дворі Ірода, винищення немовлят та плачу Рахилі» [36, с. 3]. Щоб зробити ці драми більш вражаючими, ігрові зони були розширені від вівтаря до різних місць по всій церкві. Іноді для сцени робилися платформи, що підіймаються, механізми для акробатичних трюків (наприклад, янголи спускалися на мотузках).

Намір духовенства зробити ключові епізоди літургії якомога яскравішими та доступними для неписьменних людей був настільки успішно реалізований, що до кінця XII століття показ дій був винесений назовні перед церквою, щоб здійснювати їх незалежно від меси. Причому п'єси містили розмовний діалог (частково народною мовою).

Однією з перших була п'єса «Jeu d'Adam», вперше була представлена перед французьким собором близько 1170 року.

Дуже відомим зразком драм тих часів були «Ludus Danielis» та «Три отроки в печі вогняній». Розглянемо ці твори детальніше.

1.2.1 Літургійна драма «Ludus Danielis»

Окрім найбільш популярної для літургійних драм євангельської тематики, які були присвячені окремим подіям з життя Христа та святим, зустрічаються також п'єси, пов'язані з особливо шанованими святими, а також історії зі Старого Заповіту. Саме до них відноситься «Ludus Danielis», яку називають справжньою «середньовічною оперою».

П'єса датується приблизно 1140 роком. Її лібрето засноване на історіях зі Старозаповітної книги Даниїла: про Валтасарів бенкет, тріумф Дарія і Даниїла у левиному рові та його пророцтво про прихід Спасителя. Чітко охарактеризовані головні герої драми, а сюжет залучає побічних персонажів (князі, сатрапи, чарівники, злі радники, янголи).

Музичний матеріал драми досить урізноманітнений: від мелодій, узятих із григоріанських антифонів до простих речитативів, за допомогою яких здійснюється дія, та пісень народного походження. Збереглося дві версії цієї літургійної драми. Перша версія міститься в рукописі, що зберігається у Національній бібліотеці Франції, текст якої написав середньовічний поет Іларій. Поетична мова цієї версії (латина) вражає своєю досконалістю і не поступається видатним оперним лібрето. Дослідник Ральф Мідденвей зазначає: «Більшість латинського лібрето складається з віршів із цікавими словесними зворотами, з акцентованими середніми та кінцевими строфами,

простими, трохеїчними та дактилічними римами, асонансом та консонансом. Багата, барвиста мова пристосована для окремих персонажів у сценах діалогів або конкретних обставин у процесіях» [36, с 9].

Друга версія написана пізніше, приблизно в 1227-1234 роках учнями школи собору Бове, на півночі Франції. Її унікальність полягає в тому, що в ній присутня монодична інструментальна музика, що за всіма ознаками максимально наближує її до оперного жанру. Щодо подібності та відмінності двох версій, відомий виконавець та дослідник Мачей Казинський зазначає: «Обидва варіанти відрізняються як деталями та характеристиками персонажів, так і вирішенням партій, призначених для хору та диригента. У версії Бове також є вставки французькою мовою, які, ймовірно, мають на меті підкреслити офіційність і додати серйозності виклику, який принесли Даниїлу посланці короля. Подібність обох версій ґрунтується не лише на біблійному джерелі, яким є Книга Даниїла, що містить історію пророка, але й на включенні апокрифічного сюжету Авакума, або завершального пророцтва Даниїла та оголошення янгола про народження Месії» [31, с. 7]. За традицією, ця драма зазвичай гралася у Різдвяний час, на що є пояснення. Даниїл був попередником Христа: його кинули до левів, і він зіткнувся з смертю та подолав її подібно до того, як Христа поклали в гробницю, а він вийшов неушкодженим.

Отже, Книга Даниїла містить деякі з найдавніших пророцтв про прихід Месії. Слід зазначити, що ця драма виконувалася під час служби: на це вказує зауваження, що міститься в тексті. Рубрика в кінці драми вимагає, щоб вона була розміщена безпосередньо перед гімном *Te Deum* у *Matutinum* або, відповідно, перед піснеспівом *Magnificat* у Вечірні.

1.2.2 Літургійна драма «Jeu d'Adam»

Латинська назва цієї драми дослівно перекладається як «формат для представлення Адама». Це може вказувати на те, що цей сценарій є першим зразком для успішної постанови п'єси, яка розвивалася та доповнювалася

протягом багатьох років. Цей стародавній рукопис є надзвичайно інформативним і надає акторові вказівки для успішного виконання кожної сцени з описом декорацій, костюмів, реквізиту та жестів, що є прямим прототипом сучасних режисерських постановок оперних вистав.

П'єса про Адама вважається найстарішою європейською драмою, що написана майже повністю народною мовою; така її специфічність свідчить про змішану культуру країни, що утворилась внаслідок завоювання герцогом Вільгельмом Нормандським території сучасної Англії. Власне п'єса могла бути написана та виконана будь-де в тогочасній англо-нормандській імперії. Вона була особливо привабливою для міської аудиторії, яка усвідомлювала проблеми та сумніви її героїв. *Драма* здатна на багато більше, ніж *оповідь* про Адама та Єву: вона описує повсякденні моральні дилеми, з якими стикається кожна людина в епоху швидких соціокультурних змін. Після спостереження за долею Адама та Єви, Каїна та Авеля дія переходить до історій старозаповітних пророків, які передвіщали народження Христа.

Як видно з режисерських настанов, ця драма відрізняється від попередніх тим, що вона була розроблена для вистави просто неба, перед церквою в центрі міста. В той час як церковні двері символізують небесні ворота, а верхні сходи — рай, нижні сходи та ігровий простір представляли пекло, де Адам, Єва, Каїн, Авель і пророки ведуться дияволом і його поплічниками. Актори — особливо ті, що грають бісів, — безпосередньо взаємодіяли із навколишньою аудиторією. Щодо виконавців п'єси у ті часи, можна стверджувати, що деякі з них, скоріш за все, були священнослужителями, які знали латину та будову меси, що є основою п'єси. Можна зробити припущення, що деякі актори могли бути непрофесіоналами, або склад акторів був сумішшю професіональних артистів і аматорів, які потребували б додаткового навчання. На таку думку наштовхують надто конкретні інструкції, викладені на початку п'єси: яким чином виконавці мають модулювати свій голос під час розмови, які жести вони мають робити. Ці початкові інструкції доповнюються протягом п'єси, коли потрібні

спеціальні ефекти, або коли особливо важливо, щоб актори передали мінливі емоційні, духовні та фізичні стани персонажів, яких вони зображують. Ось, наприклад, вказівки для головних персонажів: «Адам повинен ретельно підготуватися. Коли йому доведеться відповідати, нехай він робить це ні надто пізно, ні надто рано. Не лише Адам, а й усі персонажі повинні бути добре навчені, щоб уміти говорити по порядку та робити відповідні жести, які доповнюють мову. З їхніх ролей не можна забрати або додати жоден склад; вони мають сказати те, що потрібно, і зробити це в правильному порядку» [38, с. 298].

Якщо актори були особливо вправними або їхня кількість була обмежена, драма фактично побудована таким чином, що її могли грати лише три особи, такий варіант цілком відповідав потребам гастролуючих акторів. Але, не дивлячись на ознаки повноцінної театральної п'єси, у «Jeu d'Adam» залишалось наслідування церковної меси. «Тісний зв'язок між П'єсою Адама та літургією є добре встановленим: драма починається з читання першої глави Буття і протягом усього розділу, в якому розігрується історія Адама і Єви, а потім історія Авеля і Каїна, сім респонсоріїв вставляються між цими сценами. Ці пісенспіви представляли духовне прочитання історії Буття, тоді як народна п'єса робила його переклад для простих людей» [1, с. 84].

1.2.3 Літургійна драма «Ludus Passionis» з рукопису «Carmina Burana»

Підрозділ написаний за допомогою брошюри, написаної Мацеєм Казінським до постановки цього твору у Львові [10].

Carmina Burana – це добре відома антологія світських та сатиричних латинських пісень, що походить з баварського монастиря Бенедіктбойєрн і сьогодні зберігається в Мюнхені. Крім пісень, у рукописі з XIII століття є кілька літургійних драм, серед яких ми знаходимо дві «Пасії». Пасія, яка не має власної назви і яку звать «Великою», щоб відрізнити її від коротшої і менш імпозантної Ludus breviter de Passione, записана латинською мовою і почасти південним діалектом німецької мови. Майже весь текст

супроводжується невматичним, позбавленим ліній музичним записом. Драма у своєму перебігу вводить дуже багато персонажів (деякі з них, як-от Апостоли, Юдеї, Священики чи Діви, визначені як групи). Отже, це Ісус та Учні: Петро, Андрей, Йоан і відступник – Юда, жінки: Марія – Мати Ісусова, Марія Магдалина, Марія-Саломея і Марта, представники римської влади: Ірод і Пилат, Первосвященик, а також епізодичні персонажі: Сліпця, Закхея, Симона-Фарисея, Лазаря, Служниці і Лонгіна Сотника, появляється також Продавець, Коханець, Ангел і Диявол. Драма починається входом персонажів “світу” (Пілата, Ірода, Священиків, Продавця і Марії Магдалини), які займають свої місця – окремі *sedes*. Далі йдуть короткі сцени покликання Петра й Андрея, зцілення сліпця та розмови з Закхеєм.

Наступна процесія й антифони, якими вона супроводжується, показують тріумфальний в’їзд Христа до Єрусалиму в Неділю перед Пасхою. Ісус приймає запрошення фарисея Симона на вечерю. В міжчасі Марія Магдалина описує принади і розкоші світського життя. Разом з подругами вона купує пахощі і, заохочувана *Diabolus*’ом, вабить Коханця. Після трикратного упімнення Ангелом вона зрікається пишого і розпусного життя, надягає покаянну шату, купує дороге миро і йде до дому Симона, щоб помазати тим миром стопи Ісуса. На закид марнотратства Ісус відповідає Юді притчею про двох боржників, відпускає провин Марії, яка відходить, оплакуючи свої гріхи. Подальші сцени представляють воскресення Лазаря і розмову Юди зі священиками, молитву Ісуса в Гетси-манії, Його арешт і суд та самовбивчу смерть Юди. Смерті Ісуса на Хресті передує голосіння Його Матері. Драму замикає сцена пробиття Христового боку сотником Лонгіном та його навернення, а також глузування євреїв.

Основною складністю при реконструкції Пасії з *Carmina Virgana* є її музичний запис. Увесь рукопис супроводжується нотацією, званою *in campo aperto*, яка не має ліній. Тим-то будова мелодії позначена лише приблизно. Така система нотації, що походить із часів каролінзького ренесансу, залишалася у вжитку в німецькомовних країнах дуже довго – в деяких

осередках аж до XVI століття, – тоді як в інших регіонах Європи її перестали використовувати в XII і XIII століттях. Невматична нотація містить дуже точні вказівки щодо вокального стилю, застосування голосової орнаменталізації і модуляцій. Однак напрям мелодії даний тільки в загальних рисах. Навіть при найглибшому знанні цього роду музики її розшифрування залишається неоднозначним.

Часом групи невм вказують на характерні мелодичні взірці, що дозволяє дослідникам знайти характерний модус твору. В деяких випадках інші рукописи містять версії, занотовані на лініях, проте вони не завжди відповідають невматичним версіям.

1.2.4 «Троє юнаків у вогняній печі»: літургійна драма Візантії

Фахівці з історії стародавнього театру не дійшли спільної думки щодо появи літургійної драми у православ'ї. Існує міркування, що певна театральність у літургійній практиці існувала ще за часів зародження церкви у II – IV століттях нашої ери. Ці обставини дозволили сформуватися усьому жанру, в тому числі і у католицтві. Інша думка, навпаки, наголошує на тому, що в Візантії перейняли досвід західної церкви. І пояснюється це тим, що існує фундаментальна відмінність у ритуальній практиці обох церков, яка формувалась з найперших століть існування і полягала у *репрезентативності дій* під час Богослужіння. Якщо у православних службах акцент завжди був на символізмі канонічного тексту та змістовності сакральних подій, то в католицьких месмах присутній реалізм і показова демонстративність (напевно, для кращого розуміння євангелічних сюжетів). Приклад з католицької практики, врешті-решт, був перейнятий через його популярність у народі.

Найвідомішою та найстарішою візантійською драмою є «Троє юнаків у вогняній печі». Основним грецьким оригіналом для музичної та театральної реконструкції цієї драми є рукопис XV століття, що зберігається в Афінській національній бібліотеці. Сюжет цієї п'єси базується на третьому розділі

старозаповітної книги Даниїла, у якому цар Навуходоносор поставив у Вавилоні золотого ідола і наказав усім поклонятися йому. Однак троє молодих євреїв Ананія, Азарія та Мисаїл відмовилися. І навіть коли цар погрожував їм вогнем, вони все ще наполягали, що їхній Бог визволить їх, продовжували молитися. І коли їх кинули у вогненну піч, то Бог послав Свого янгола, який загасив полум'я. Троє юнаків, залишившись неушкодженими, стали хвалити і прославляти Господа. Епоха, в яку був написаний цей літургійний обряд, залишається для нас невідомою, але схожість інструкцій до виконання з подібними інструкціями одинадцятого століття спонукає віднести їх до подібного часу.

Як виглядав хід дійства, можна пізнати згідно з описом джерел [35, с. 2]: «Підготовка починалася близько третьої години ранку під час утрени. У слушний момент, під час чину, люди переміщувались до приділу храму. Правий і лівий хори стояли на солі перед перегородкою, яка в цю епоху відокремлює вівтарний простір від основної частини так само, як пізніше іконостас. Єпископ займав місце біля свого престолу. Ймовірно, піч була розміщена на амвоні, який тоді ще знаходився в центрі храму. Також навколо печі розташувалися хори. Як описано у візантійських джерелах, процес вистави починався відразу після служби, як тільки була розставлена піч і підготовлені молоді співаки, які імітували святих юнаків; одягнені в особливий одяг та тримаючи запалені свічки, вони підходили до єпископа, який благословляв їх і давав початковий вигук *«Благословенне Царство Отця, і Сина, і Святого Духа»*.

Поки співаки, розташовані навколо печі, співали пісню, яка починається словами: *«Сьогодні вірний пророк Даниїл зібрав нас духом»*, троє юнаків входили до печі й тричі падали на коліна в бік сходу. У характерній антифонній манері юнаки та співаки поперемінно співали піснеспіви, які відтворюють історію та прославляють Бога. У найширшому серед збережених рукописів Симеон, єпископ Салонік, визначає опорні точки для

співу та декламації, а також де кратема³ мала бути вставлена, і навіть позначає тон голосу. Найцікавішими є також «режисерські та хореографічні настанови», які він надає про танцювальні рухи молодих людей всередині печі, а також моменти, в яких вони мали виконуватися: ритмічні кроки по колу з витягнутими руками та обличчям догори, “як у молитві”, здебільшого в кульмінації твору і особливо під час восьмої пісні “Хвалить Господа».

Драматична кульмінація настає, коли образ янгола (ймовірно, ікони) опускається з купола, а читець декламує: «*незабаром Ангел Божий зійшов до печі...*». Юнаки танцюють два-три кола, як і раніше, простягаючи руки й дивлячись на янгола, і співають хвалебні вірші. Чин завершується звичайним молебнем за здоров'я і після благословення владики, під час якого він сходить з престолу, священнослужителі допомагають йому переодягнутися. Після закінчення співу він рухається до царських воріт, відкриває їх і розпочинає Божественну Літургію. Хори повертаються на свої місця».

У наш час було здійснено реконструкцію музичного тексту драми про трьох юнаків за збереженими джерелами та настановами у них. У 1971 році Міхаеліс Адаміс транскрибував музичний текст дійства з найстарішого зі збережених рукописів – з Грецької національної бібліотеки в Афінах, датованого 1453 роком – на сучасну нотацію та взявся за реставрацію всього твору. Він зробив чергування речитативних і співаних розділів, додав стилістичні зміни до звучання відповідно до традиції.

Паралельно цій праці інший діяч – один із найпочесніших авторитетів візантійського співу Лікурґос Ангелопулос – зробив свою версію на основі декількох джерел у новій візантійській невменній нотації.

1.2.5 Жанр пассіону як історичний різновид літургійної драми

Страсті – музичне оформлення історії про арешт, суд і розп'яття Христа, задумане як ілюстрація Євангельського читання у пасхальних

³ піснеспів без тексту, на якийсь визначений звук чи склад

службах⁴. Починаючи з 1650 р., такі вистави дедалі більше відбивали вплив ораторії; отже, історія часто оточувалась коментарями, які розтлумачували її значення для сучасних віруючих.

У деяких випадках функція оповіді суто за Євангелію була порушена: кілька лібрето пасіонів XVIII століття (найвідомішим є поема 1712 року Бартольда Генріха Брокеса, покладена на музику Генделем, Телеманом, Штельцелем та ін.) замінили Євангеліє новонаписаним текстом, що включає події з усіх чотирьох книг з Нового Заповіту. Проте в Страстях Й. С. Баха, що збереглися, розповідь походить виключно зі священних писань.

Відомо, Й.С. Бах був глибоко віруючою людиною, лютеранином, і це він сповідував саме своєю творчістю. Слухаючи його кантати, ораторії та вокальні твори, ми за допомогою музики стаємо трохи кращими, більш релігійними (навіть якщо християнська віра – чужа, бо ви відійшли від неї). Це визнання походить з несподіваного джерела, від філософа-атеїста, який сам здебільшого зрікся християнства і був першим, хто з запалом проголосив філософію «Бог помер». Ф. Ніцше, почувши «Страсті за Матвієм», сказав наступне: «Цього тижня я тричі почув “Страсті за Матвієм”, щоразу з однаковим почуттям безмірного захоплення. Кожен, хто повністю зрікся християнства, справді знову відчуває його тут як євангельську істину» [33, с. 175].

Автор, мабуть, цілком усвідомлював геніальність цього шедевра. Два моменти ілюструють це: перший полягає в тому, що ми знаємо, що композитор дорожив своїм рукописом, який ми знаємо як основну версію 1736 року, як чимось настільки дорогоцінним, що він ніколи не хотів позичати його іншим людям чи учням. По-друге, що цей рукопис, чудово каліграфічна партитура, написаний дорогоцінним коричневим і червоним чорнилами, пізніше був настільки пошкоджений, що Бах відчув потребу відновити його. Зовнішні краї перших 12 сторінок були відірвані або стали

⁴ Даний підрозділ виконаний за матеріалами статті Улі Голомба [28].

нечитабельними через вологу. Бах приклеїв до нього нові смужки нотного паперу та дописав відсутні ноти та слова. Він завершив цю реставраційну роботу приблизно в 1745 році, за п'ять років до своєї смерті.

«Страсті за Матвієм» складаються з повного музичного оформлення розділів 26 і 27 «Євангелія від Матфея» (в перекладі Мартіна Лютера), з вкрапленням лютеранських хоралів, приспівів, речитатив і арій. Вони були написані для Вечірні Страсної П'ятниці і розділені на дві частини, щоб виконувати відповідно *до* і *після* проповіді. Додаткові тексти не з Євангелія були написані сучасником і співвітчизником Баха, лейпцизьким поетом Крістіаном Фрідріхом Генрічі (відомим під псевдонімом Пікандер).

Прем'єра твору, ймовірно, відбулася в Лейпцигу 1727 року; твір зазнав деяких змін у двох наступних виставах – у 1729 і 1736 роках. «Страсті» Й. С. Баха, як і твори його сучасників з цим ежанровим ім'ям, поєднують різні жанри: від традиційних хорових гармонізацій – до оперних речитативів і арій. Бах, однак, більше прагнув встановити зв'язки між цими жанрами.

Лібрето подає історію у формі нескороченого біблійного тексту, що оповідається тенором. Цей євангеліст заговкає лише тоді, коли Євангеліє цитує твердження у прямій мові; ці твердження співають додаткові солісти або хор. Присутність євангеліста однак дає розуміння, що ми є свідками читання тексту, а не розігрування п'єси: коли персонажі розмовляють, євангеліст вторгається між ними, хоча б щоб сказати, на кшталт «він сказав». Це був не єдиний варіант, доступний для німецького композитора, який створював історію Страстей. У лібрето Брокеса, наприклад, історія частково розповідається, частково розігрується. Оповідач заговкає під час діалогів; кілька арій безпосередньо призначені персонажам історії (Петру, Діві Марії та самому Ісусу). Проте в «Страстях» Й. С. Баха арії чітко відокремлені від оповіді, і остання передається, здебільшого, з виразною стриманістю, яка відповідає стилю біблійної оповіді.

Загалом, драма в Страстях за Матвієм – це не стільки самі події, скільки персоналізоване, емоційне проживання віруючим християнином їх

значення. Віруючі стають учасниками дійства самі по собі; як у тексті, так і в музиці їхні реакції часто зображуються в більш драматичних барвах, ніж ті, що стосуються історії, яку вони розповідають і розігрують. Це ясно з самого початку: через контраст між інтенсивністю початкового хору та відносною аскезою початкових фраз євангеліста. Ця риса взагалом присутня у всіх вокальних творах на християнський сюжет. Пасіони є одними з найяскравіших та найпопулярніших представників християнського сповідання й до нашого часу.

1.3 Відродження розспівної традиції та літургійної драми в Україні і за кордоном

З кінця 90-х років минулого століття в Україні відроджується стародавня Богослужбова розспівна традиція. Одним з головних популяризаторів візантійської церковної музики в Україні став ансамбль «Стрітення» та хор храму Трьох святих міста Харкова під керівництвом Ігора Сахно. Він є учнем Лікурґоса Ангелопулоса і тому привніс саме його методи прочитання невм та виконання розспіву на слобожанську землю.

Велика кількість аудіозаписів на нотного матеріалу, розповсюдженого у численних виступах цього колективу по церквах українських міст та концертних залів, надихнула багатьох церковних діячів і співаків. Поступово з'являлись послідовники, які почали практикувати візантійську традицію на богослужіннях. Наприклад, в Києві співає буденний візантійський хор Свято-Троїцького Іонінського монастиря під керівництвом ієромонаха Афанасія; в Чернівцях практикує розспів регент Степан Стрільчук; у Львові візантійський спів лунає у Воскресенському Ново-Афонському монастирі під орудою автора цього творчого мистецького проєкта.

Григоріанській хорал за правилами Ієроніма Моравського практикується у Львові у отців-домініканців хором «Патмос» під орудою відомого регента та дослідника Андрія Шкраб'юка, також їм проводяться регулярні лекції та тренінги в Українському католицькому університеті з

різних видів розспівних традицій для відновлення зацікавленості та популяризації цієї співочої культури.

Щодо літургійної драми, то з початку другої половини ХХ століття у Європі та США почав з'являтися великий інтерес до відродження цього жанру і реконструкції найвідоміших його зразків. Наприклад, в 1950-х роках в Америці Ноа Грінбергом було зроблено адаптацію «*Ludus Danielis*». Перший запис – у 1958 році в Музеї мистецтва Метрополітен та випущений фірмою «Десса» на платівці. Також у 1985 році була відроджена версія собору Бове у постановці «Бостонської камерати» режисером Андреа фон Раммом під музичним керівництвом Джоела Коена.

Англійський переклад «*Jeu d'Adam*» зроблений Керол Саймс у 2009 році для *The Broadview Anthology of British Literature*; саме дійство було поставлено у музеї Метрополітен-музею Cloisters Museum у Нью-Йорку (грудень 2016 р.)

Особливу увагу слід звернути на діяльність формації «Схола венгайти». Прочитуємо текст брошури (авторства М.Казінського), присвячений цьому ансамблю, що діє в рамках Асоціації *Węgałty* неподалік Ольштина (Польща), а виник ще в січні 1994 року⁵. «Його творять співці, актори, музиканти, мистці, театрознавці, музикологи із шости європейських країн. Формація займається реконструкцією середньовічних літургійних драм, музично-театральними презентаціями, дослідженням традицій літургійного і сакрального співу, антропологією культури, а також театральною, музичною і мистецькою освітою. Саме ця організація зробила унікальну прем'єру літургійної драми «*Ludus Passionis*» в Україні. Постановка відбувалась у Львові, в церкві Архистратига Михаїла у березні 2017 року. Над подією працювали найкращі фахівці зі світовим ім'ям: Марсель Перес, Роберт Пожарський та Йоганн Вольфганг Ніклавс. На основі рукописів було зроблено унікальну інтерпретацію. Дуже велику цінність має музичне оформлення драми, яке опрацював Марсель Перес. У рукописі текст

⁵ Мацей Казінський. Брошура до постановки «*Ludus Passionis*», *Schola teatru węgałty*, Львів, 2017.

супроводжується безлінійною невматичною нотацією. Це означає, що вказано тільки рух мелодії, орнаментацию та, до певної міри, ритм; тоді як висоту звуків можна розшифрувати тільки приблизно. В тих випадках, де текст не має музичного супроводу, мелодії були створені автором опрацювання» [10, с.13].

Загалом, інтерес до стародавнього жанру невпинно зростає: унікальність музичної мови, глибокий зміст та старовина приваблюють до себе все більше слухачів та дослідників. Бажано, щоб ця тенденція не оминала і нашу країну.

Висновки до Розділу 1

Ознайомлення зі звучанням та виконавськими тонкощами давньої церковної співочої традиції вкрай важливе для співаків, які звертаються до творів з християнськими мотивами та образами. Духовна цінність, богословська глибина, унікальність візантійської монодії та григорианського хоралу можуть допомогти знайти вірні стани, інтонації, тембри для виконання камерної вокальної музики або сцен із опер духовного спрямування. слугують звуковим ідеалом для виконання не тільки

Завдячуючи високому рівню духовного розвитку та досвіду Святих отців, закладених у ці піснеспіви, можемо спробувати досягнути саме поняття «молитовності» у артистичному виконанні та розвинути вміння розставляти правильні акценти при вивченні репертуару, дотичного до християнства.

Після проведеного короткого екскурсу в історію розвитку літургійної драми можна окреслити ті її ознаки, що в певній мірі відповідають сучасним уявленням про оперний жанр в новоєвропейській культурі:

- вокальна основа; в деяких випадках вокально-інструментальна;
- наявність сюжетної дії – лібрето для кожної музичної драми;
- окремі вокальні партії для різних ролей;
- взаємодія різних видів мистецтва: декламації, поезії, мізансцен, сценічного руху, хореографії;

- режисерські вказівки у лібрето.

Важливо розуміти, що жанр літургійної драми трансформувався крізь століття, але не втрачав своєї актуальності в різні епохи. Так, в добу бароко жанр еволюціонував у пасіони, виконання яких було приурочене до Великодня. В добу романтизму багатьма композиторами були написані опери на християнські сюжети, що також виконували функції місіонерства, загальної духовної освіти, які першочергово закладалися у літургійну драму.

Давній церковний спів та літургійна драма як і раніше не втрачають своєї привабливості для дослідників та слухачів в Україні та за кордоном, останніми роками спостерігається все більший інтерес, з'являються нові практики, колективи та організації, що професійно досліджують манускрипти та відроджують стародавні способи інтерпретації.

РОЗДІЛ 2

ХРИСТИЯНСЬКІ ОБРАЗИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

2.1 Духовно-семантичний аналіз християнських образів в оперній драматургії творів Дж.Верді, Дж.Россіні, Ф.Галеві, Дж.Меєрбера, Г.Доніцетті, Ж.Массне

В історії оперної музики ХІХ століття можна знайти багато композиторів, котрі зверталися до християнських сюжетів. Найвідоміший з них – Дж. Верді. Хоча відомо, що його відношення до релігії було доволі суперечливим, незважаючи на те, що він працював у церкві як органіст. Однак факти свідчать, що часто композитор обирав для своїх опер персонажів, які були глибоко релігійними. Лише в одній опері «Сила долі» їх чотири: падре Гуардіано – суворий, але милосердний голова монастиря; один з ченців, Фра Мелітон – комічний персонаж *buffa* (що є доволі рідкісним для оперних сюжетів Верді); Альваро біжить до тієї самої церкви, і шукає захисту, служачи Богу. Нарешті, Леонора переживає стільки неприємностей, що шукає притулку в монастирі, а потім надягає облачення монахині. Уся спільнота присягає захищати її, співаючи одну з найбільш піднесених молитов, написаних Дж. Верді («*La Vergine degli angeli*»).

Оскільки в його операх присутні різні релігійні персонажі, глядачі не уявляли, що його власна точка зору на віру в Бога в деяких випадках є досить радикальною. Найбільш очевидно це виявляється в опері «Дон Карлос», де за сюжетом Верді розкриває вплив католицької церкви під час інквізиції. Великий інквізитор, сліпий кардинал, одягнений в червоні мантиї, – єдина людина, яка може протистояти і справді залякати короля Іспанії Філіпа ІІ. Хоча інквізитор з'являється в сюжеті опери досить пізно, його вплив на громадські справи, так і на приватне життя королівської родини відчувається протягом усього часу. Він наполягає на тому, щоб король вбив свого сина Карло так само, як Бог приніс у жертву свого сина. Хоча цей тип герою не є

зовсім антирелігійним, однак він був вражаючим и навіть шокуючим як тоді, так і сьогодні.

Здається, що ідентичність Бога як доброзичливого творця (чи навпаки?) покладено в основу драматургії опери. З одного боку, ми бачимо, як ченці та Елізабета неодноразово закликали Бога; ці персонажі також є найбільш пасивними з усіх персонажів опери. З іншого – інші персонажі «діють в ім'я» Бога, здійснюючи найжорстокіші злочини (король Філіппо, Великий інквізитор та всі люди, які святкують жахливий автодафе).

Закінчення опери – це найвищий приклад *Deus Ex Machina* (несподіване закінчення), але це чудотворне втілення підсумовує амбівалентність твору відносно віри у всесильного Творця. Раптова поява Карла V нічого не вирішує в опері, не визначивши перемоги чи поразки, або навіть серйозних змін для головних героїв. Бачення композитором ідеї ідентичності Бога в цьому творі не відповідає християнській доктрині.

"Набукко" є одною з трьох опер Верді, де відбувається справжнє божественне чудо. Подія, з якого починається опера, одна з найбільш знакових в єврейській історії. Руйнування Першого Храму, падіння Єрусалиму сприймалося і сприймається біблейськими істориками як страшна Кара Небес за грехопадіння народу, який зрадив Бога Єдиного і осквернили язичним ідолопоклоненням непорушність справжньої віри. Ця тема формує головний змістовний конфлікт твору: покарання грішників-іудеїв царем Навуходоносором, який представлений в пророцтві Єремії як обранець Бога для покарання народу-відступника.

В опері присутні чотири головних епізоди, що містять образно-сміслову символіку вищеназваних дій. Подієво-драматургічна логіка цих епізодів вибудована таким чином:

1. Падіння Єрусалиму і руйнування Храму Соломона (I дія, сценічна зав'язка).
2. Зречення від Божественної Волі і наступне за цим безумство Навуходоносора (кульмінація біблійної і ліричної драми).

3. Пророцтво Захарії (кульмінація релігійно-історичної драми і початок розв'язки).
4. Звернення Навуходоносора в віру істинного Бога (IV дія, кульмінаційна розв'язка).

Підкреслимо, що, якщо перша подія містить яскраво виражений історичний конфлікт релігійного типу, то, як вже було сказано, подальший його розвиток пов'язано з твердженням культової доктрини. Тим самим, історична ідея модулює в іншу семантичну площину, «перекладається» на релігійний ґрунт.

У операх Дж. Верді ми неодноразово спостерігаємо вокально-сценічні образи героїв, які моляться божеству, і здебільшого, марно. Луїза Міллер та Дездемона звертаються до Бога перед тим, як зустріти передчасну кончину. У «Балі-маскарадi» Амелія молиться про захист, перш ніж в кінцевому підсумку буде морально протиставлена своєму чоловікові. Віолетта з «Травіати» благає Бога помилувати її душу за хвилини до смерті. Раз за разом побожні персонажі Верді моляться, однак Бог їх ігнорує. Виходячи з атеїстичних поглядів Верді, молитви його героїв часто Богом не почуті; отже, він намагається довести (в якійсь мірі) свій світогляд, що дуже важливо розуміти при вивченні його опер.

Розглянувши сюжети оперних творів Дж. Верді, можна виокремити вокально-сценічні образи, які уособлюють вплив християнства на поведінку героїв-персонажів, пов'язаних з церквою – священників, кардиналів, ченців. Отже, світській жанр романтичної опери збагачується досвідом людини віруючої (*homo credens*). Це відбувається через залучення музичної символіки, насамперед, жанрого та інтонаційного фонду церковної музики як спеціальної культової сфери Богоспiлкування. Наприклад, в операх Дж. Верді ми часто зустрічаємо звертання до стилістики *молитви*, яка, як правило, має ситуативну функцію в сюжеті. Однак слід пам'ятати, молитви належать до церковних піснеспівів як спiсiб спілкування людини з Богом.

Звернемося до оперних творів **Ф. Галеві та Дж. Меєрбера** на християнські сюжети. На протязі з 1835 по 1836 роки у Франції було написано одразу дві опери на лібрето Е. Скріба – «**Жидівка**» Ф. Галеві та «**Гугеноти**» Дж. Меєрбера. Обидві мали грандіозний успіх, як на батьківщині, так і за кордоном.

При першому ознайомленні з їх сюжетами впадає в очі однотипність *сюжетної ситуації* – протистояння на релігійному ґрунті. Так, основу лібрето «Гугенотів» складають події Варфоломеївської ночі, що відбулися за часів кривавих воєн у Франції. Спочатку розповідається про те, як католики та протестанти ведуть бої. Але їхня війна перервалася в 1752 році, коли Маргарита Валуа вийшла заміж за Генріха Бурбонського і поєднала католицькі та протестантські родини. Але кривава Варфоломійська ніч повністю знищила надії гугенотів на їхнє верховенство. В лібрето опери йдеться про поступове визрівання конфлікту, спроби королеви Маргарити Валуа примирити ворогуючих (зговір католиків і вчинені ними розправи над протестантами), в результаті чого гине закохана пара Рауль і Валентина.

Дія опери «Жидівка» відбувається в 1414 році, на початку Констанцького Собору – знаменної події в історії католицизму, що поклала край Великому розколу і об'єднала церкву під владою новообраного папи. Ювелір Елеазар, який є євреєм, не визнає встановлене містом християнське свято та продовжує працювати, чим викликає гнів місцевих мешканців. Тільки прибуття кардинала де Бронї запобігає самосуду. Дочка ювеліра Рахіль закохується в єврейського художника Самуїла, не підозрюючи, що насправді він – принц Леопольд, герой війни, який привів війська Священної Римської Імперії до перемоги над гуситами. Їх роман наражає обох закоханих серйозної небезпеки: згідно з місцевими законами, іудео-християнські шлюби суворо заборонені і караються відлученням від церкви та смертю.

На думку О. Енської, «послідовний драматургічний аналіз низки творів вказує, що, не дивлячись на різноманітні сюжетні версії, в них чітко простежено загальну ідею: причиною будь-яких порушень в суспільстві є

людські пороки, які протистоять загальноприйнятим духовним цінностям» [21]. Слід зазначити, що в обох операх тема релігійного протистояння розкривається в двох суміжних площинах – історичній та особистісній. Конфлікт негативно впливає на розвиток відносин персонажів з різних «сторін конфлікту», що в результаті обох сюжетах призводить до трагедії.

Народження опери **«Мойсей в Єгипті» Джоаккіно Россіні** стало значною подією не тільки в творчій біографії митця, а й в історії італійської опери взагалі: на зміну опері-seria йшла героїко-патріотична опера.

Тріумфальна прем'єра «трагічної священнодії» (як визначив автор жанр свого твору) відбулася у березні 1818 року в Неаполі, у найбільшому театрі міста «Сан-Карло». Ця опера є одним з найяскравіших творів, заснованих на біблійному сюжеті і з прямими посиланнями на нього. Наприклад, в опері розповідається про три Єгипетські страти, з десяти представлених в книзі «Вихід».

Перша дія відкривається дев'ятою стратою – «Темрява» (Вихід, 10: 22-23). Після розсіювання темряви Мойсеєм фараон віддає наказ про звільнення євреїв, потім скасовує його, що приводить до другої страти «Грім, блискавки і вогненний град» (Вихід, 9: 23-25), яка і завершує першу дію. Останнє, десяте покарання для єгиптян – «Страта первістків» (Вихід, 12:29) – містить шоста сцена другої дії.

Центральним персонажем опери є реальний Старозаповітний пророк, який є дуже впливовою особою в історії християнства. Отже, в сюжеті відтворені історичні події, пов'язані з Мойсеєм, що свідчить про приналежність твору до жанру «християнської опери».

Сюжети на тлі християнської історії (хрестові походи, релігійні війни, історії ново- та старозаповітних героїв та святих) постають як найбільш цілісний образ відображення онтологічного зв'язку людини з Богом. В таких операх, як правило, використовуються християнські молитви та гімни: наприклад, в опері «Гугеноти» Дж. Мейєрбера лейтмотивом усієї опери є лютеранський гімн «Господь – наш меч, оплот і щит».

Відомим композитором, який двічі звертався у своїй оперній творчості до християнських сюжетів, є **Гаetano Доницетті**. Це – опери «Полієвкт» (у французькій версії «Мученики») та «Всесвітній потоп».

Опера «**Полієвкт**» була написана в 1838 році на італійське лібрето Сальвадора Каммарано, засноване на п'єсі П'єра Корнеля «Полієвкт», в якій відображено життя ранньохристиянського мученика святого Полієвкта. Дійство опери відбувається у Вірменії у середині III століття, коли ця країна була захоплена римлянами, а нова християнська віра була об'явлена ними поза законом. Сюжет побудований так, щоб паралельно з любовною лінією засвідчити мученицький подвиг та християнське життя головного героя. У першій дії опери розповідається про таємне хрещення Полієвкта. На початку хор християн співає про нелегку долю: їх цькують і страчують, вони ховаються в катакомбах, але вони сильні духом, міцні вірою й мужньо проходять через всі випробування.

Великої уваги заслуговує арія-молитва Полієвкта «*Io piego la fronte nella polve*». Він просить Бога заспокоїти його серце, змучене жахливими підозрами щодо невірності дружини. У другій дії відбувається ключова подія сюжету – власне християнський вчинок героя. Коли друга Полієвкта Неарко хочуть засудити до смертної кари і вимагають, щоб він видав патріція, який прийняв християнство, той відмовляється. Але головний герой вривається на судилище та розкриває себе. Після відмови відректися своєї віри Полієвкт перекидає священний жертвник Юпітера і разом з Неарком вирушає до в'язниці. У третій дії відбувається мученицька смерть головного героя. Перед тим його кохана Паоліна каже йому: «Я вірю у християнського Бога! і хочу врятувати свою душу. Я помру разом із тобою!». У фінальній сцені опери Полієвкт і Паоліна разом вирушають назустріч смерті.

«**Всесвітній потоп**» – опера, написана на відомий біблійний сюжет. Центральною темою є трагічна загибель людства, яке загрузло у гріхах, ознаменувавши розподіл історії світу на допотопний та післяпотопний час. Описуються біблійні події з книги Буття 6:5-9:29. Не дивлячись на те, що в

лібрето є запозичення з поеми-містерії Дж. Байрона «Небо і земля» (уведені персонажі, не вказані в Біблії; для драматизації додано лінію «любовного трикутника») все ж таки базисом оповідання слугує релігійний історизм.

Основним декламатором Божественних істин в опері є Ной. Вже напочатку він починає проповідувати щодо гріховності людського роду у 2-й сцені, де Ной називає всіх грішників «плем'я Каїна» [41, ст. 1183], а потім і в 3-й сцені («*Людина, загрузла у гріхах, змусив покаятися Того, хто створив його*» [41, ст.1186]). Репліки головного героя присутні у всіх 3-х діях, а його молитва з хором у другій дії є кульмінацією всього твору. У цій опері Доніцетті виказав багатогранний талант. «Всесвітній потоп» належить до жанру «трагіко-сакральне дійство».

На нашу думку, цей жанр є попередником літургійної драми. В італійських театрах того часу була досить поширеною спроба протягом Великого посту поєднати звичну театральну діяльність із темами божественної історії змісту. Ця традиція сягала корінням IX століття, і, як бачимо, продовжувалась і в XIX столітті.

Одними з найбільш репертуарних у театрах світу є опери на християнські сюжети відомого французького композитора **Жюля Массне**. Його оперні шедеври «Іродіада», «Таїс», «Жонглер Богоматері» до нині привертають до себе увагу виконавців та слухачів чудовою музикою та глибоким змістом.

Опера «Таїс» написана (французькою) на лібрето Луї Галле, що засноване на однойменному романі А. Франса. В свою чергу, письменник спирався на життє святої Таїсії Єгипетської, відомої християнської святої, яка жила у IV столітті. Раніше композитора критикували за спотворення глибинного християнського сенсу, що закладений автором роману. Сучасна музикологія долає стереотипне уявлення про лібретто опери «Таїс» Ж. Массне, як таке, що не відповідає ідейному змісту роману А. Франса. Дослідниця В. Мовчан зазначає з цього приводу: «Автори “Таїс” – одного з найяскравіших зразків жанру (ліричної опери – примітка автора, М.Б.) – максимально, наскільки це можливо в контексті опери як музично-

театрального дійства, зберегли основні образи, сюжетні лінії, тип конфлікту; як наслідок – основну ідею роману А. Франса» [11, с. 10].

Не дивлячись на жанрові ознаки ліричної опери, сюжет сфокусовано саме на християнських істинах та історії навернення грішника до покаяння. Одним з двох головних персонажів є Атанаель (баритон) – аскет-відлюдник із єгипетської пустелі, який вирушає до Александрії, щоб знайти Таїс, розпусну красуню, про яку він чув з юних літ, та повернути її до християнської віри. Після повернення в пустелю він захоплюється нею. Таїс йде в монастир, щоб покаятися у своїх гріхах; він не може її забути і починає плутатися щодо цінностей свого життя. Пізніше, коли вона вмирає і може бачити тільки небеса, що відкриваються перед нею, він зізнається у своєму коханні, каже їй, що її віра – то ілюзія, і таким чином демонструє своє гріховне падіння.

Отже, центральною темою опери є трансформація особистості, діаметрально протилежна в цих двох випадках. У образі Таїс втілено типовий християнський шлях грішника до Бога, який описується не один раз у Євангелії та і взагалі є основною ідеєю цієї релігії; в образі Атанаеля маємо приклад грішника, відсилку до «падіння Денниці». Для виконавців головних партій постає дуже складні завдання: відобразити психологію двох персонажів, які є різними на початку і в кінці драматургії опери, відтворити стан внутрішньої трансформації Таїс та монаха за рахунок правильної духовної установки, ресурсами вокально-акторської техніки, формування особистісної зрілості.

Опера «**Іродіада**» (на лібрето Поля Мільє та Анрі Гремона за оповіданням Гюстава Флобера) – справжня перлина у творчості композитора. За біблійним сюжетом, йдеться про царя Ірода та його дружину Іродіаду, їхню боротьбу за владу та становище як правителів Галілеї та Переї під римським пануванням Цезаря Тиберія. У фокусі зображення – доля першого християнського мученика Іоанна Хрестителя та Саломеї.

Ж. Массне став першим композитором, який переніс історію Саломеї

та Іоанна Хрестителя на оперну сцену. Звернення автора до Біблії в жанрі опери, скоріш за все, сталося після сенсаційного успіху ораторій «Марія-Магдалена» та «Єва». Хоча лібрето опери в чомусь змінює відому біблійну історію (для більшого драматизму персонажам додані нові риси та життєві обставини). Але історизм подій життєвого шляху та смерті великого пророка все ж таки збережені. Отже, у даному випадку відбувається трансформація від містерії до ліричної трагедії, завдячуючи особистому погляду композитора та лібретиста на події Нового Заповіту.

У Священному писанні Ж. Массне цікавив психологізм головних героїв, важливий в інтересах театру та драми. Цікаво, що композитор вводить на сцену різних персонажів і соціальні групи, приписуючи кожному свою ретельно окреслену музично-мовну стилістику. Так, вихід Іоанна музично втілений так: римські фанфари різко перериваються, й одразу звучать переливи «небесних арф» та «Осанна» янгольських голосів.

Не дивлячись на те, що дирекція Паризької опери відхилила оперу Массне через слабкість першої версії лібрето, згодом вона стала репертуарною. Арія Ірода «*Vision fugitive*» і в наш час є однією з найпопулярніших у баритоновому репертуарі.

Видатним зразком оперного твору на християнський сюжет є **«Жонглер Богоматері»**. Його унікальність в тому, що на відміну від більшості опер, у яких присутній земний драматизм у вигляді історій кохання, зрад, вбивств, тут на першому плані – божественний сенс християнської релігії про людину, яка прийшла до віри. Ця історія є досить цікавим дослідженням зв'язку між богохульством і талантом, даним Богом. Якщо для однієї людини *щось* є блюзнірством, то для іншої – даром, що можна віддати Всевишньому.

Сюжет опери складає історія мандрівного жонглера Жана, який через збіг обставин вирішує змінити свій спосіб життя і потрапляє в абатство. Християнські вчинки героя трапляються у II-й та III-й діях. Спочатку після спілкування з монахами Жан переконався, що його скромні молитви можуть

досягати такої ж висоти, як молитви найдостойніших. Наприкінці опери відбувається кульмінація: Жан у костюмі жонглера перед іконою звертається до Пресвятої Діви. Оскільки він нічого іншого не вміє, то хоче провести свій виступ на її честь. Коли монахи заходять і бачать, як Жан танцює, вони обурюються. Раптом обличчя Богородиці на іконі оживляється. Бачачи це диво, усі плачуть. Жан стає на коліна, велике світло огортає Богородицю, янголи оточують її, чути небесні голоси. Врешті-решт, герой помирає на руках у Пріора.

Музична стилістика опери увібрала в себе мелос григоріанського хоралу, хоча у більшості теми створені (перепрацьовані) композитором. Бенедікт Лесман зазначає: «... у багатьох частинах опери створюється таке слухове враження, що використано матеріал григоріанського хоралу. Насправді важко відстежити будь-які справжні цитати. Техніка тематичних трансформації Масне ускладнює вияв запозичень: для враження знайомства він пише музику в цитатній манері, але жодну з передбачуваних цитат не можна ідентифікувати однозначно» [33, с. 33].

В цілому концепцію оперу «Жонглер Богоматері» сміливо можна вважати християнською, оскільки вона передає глибинні сенси цієї історії. До того ж вона є прикладом найбільш цілісного відтворення релігійної семантики (персонажа, головного героя, оповідача) в жанрі романтичної опери. Її мораль така: кожна людина приходиться до Бога у своїх унікальних обставинах, за допомогою різних життєвих ситуацій, способів вираження своєї віри.

2.2 Виконавський аналіз специфіки оперних персонажів, які є носіями християнського світогляду

Після короткого огляду християнських сюжетів та його складових в оперних творах романтичної доби доцільно перейти до проблеми адекватної виконавської інтерпретації вокально-сценічного образу. Вважаємо цю тезу стратегічно важливою з точки зору розуміння духовного змісту партії,

вірною інтонаційно-вербального втілення арій (речитативів).

За допомогою духовно-семантичного аналізу вокально-сценічних образів можна досягти потрібного сценічного ефекту, який буде доходити до кожної душі у глядацькій залі. Нестачу потрібної уваги до духовного змісту вистав можна побачити, аналізуючи виконання оперних партій (про які йшлося вище) відомими вокалістами.

Матеріалом аналізу обрано партію падре Гуардіано в опері «Сила долі» Дж. Верді, хоча він не є найголовнішим героєм. Але саме цей вокально-сценічний образ містить в собі ключовий момент драматургії: через нього розкривається зміст подій і переплетіння сюжетних ліній головних героїв.

У розкритті образу Гуардіано першочергову роль має відігравати християнський ідеал людини, оскільки постать падре подано як мудрого монаха, приклад для інших: його вчинки відповідають біблійній моралі і складають лінію правди, спротиву злу.

Співак-виконавець цієї партії, в першу чергу, має відтворити образ скромної, святої людини, але разом з цим владної, здатної приймати важливі рішення, що визначають хід сюжету. Складність полягає в тому, щоб не «перегнути палицю» в ту чи іншу сторону: зробити його занадто безхребетним і лагідним; або навпаки, створити образ «картинного» кардинала, який керує всім і часом забуває про те, що має бути прикладом для своїх духовних чад.

З боку голосових даних для цього персонажу найбільше підходить центральний бас зі світлим, високим звукоутворенням. Саме такий тип співацького голосу може якнайкраще донести обидві складові образу і викликати у глядача правильні асоціації. Якщо це буде нижчий бас, з переважанням грудного звуку, то святість і чистота образу вже не будуть сприйматися надто піднесено, й може зруйнуватися концепція твору.

Виходячи зі стилістики григоріанського хоралу й асоціацій з католицькими ченцями, внутрішній стан і динамічне наповнення образу може в якійсь мірі перегукуватися зі піснеспівами мес для певного занурення

в аскетизм традиційного францисканського ордену.

Специфіка виконання піснеспівів григоріанського хоралу ставить завдання дикційної близькості – з одного боку, а з іншого – вияву відмінностей італійської мови і латини. Інакше кажучи, якщо співак буде робити паралель в прочитанні голосних з вимовою латини, партія буде звучати більш переконливо.

Серед кращих виконавців партії падре Гуардіано слід виокремити **Ферручіо Фурланетто**, представника італійської школи⁶. На нашу думку, його м'яка, *несилова* манера, глибокий і разом з тим світлий басовий тембр, переважання верхньої співочої форманти найбільш переконливо втілюють тонкощі образу, створюючи його сприйняття глядачем як «зразкового ченця». Тому стиль інтерпретації вокально-сценічного образу падре Гуардіано італійським співаком можна вважати наближеним до «виконавсько-звукового ідеалу».

Звернемося до ключових сцен за участі цього героя в драмі: це дует з Леонорою з II-го акту і фінальний терцет. Сценічний діалог з Леонорою передається через контраст поведінки персонажів, що відчутно і в музиці. Гуардіано залишається внутрішньо стійким; мінливі почуття належать головній героїні, яка намагається «вписатися» в оточення абата.

Фраза «*Come un povero frate lo ridò?*» («*Як бідний монах може зробити це?*») після благань Леонори про допомогу відбиває головну життєву позицію Гуардіано: він зі смиренням ставиться до своєї значущості і робить акцент на своєму скромному становищі. Така семантика має бути відповідною виконавській стилістиці: м'яка звукова атака і динаміка середньої гучності без зайвого акценту і здивування проханнями незнайомої жінки. Це добре вдається Фурланетто: тема співається ним з правильним наповненням і з потрібною динамікою.

Разом з тим, бажано більш зацентувати слова «*бідний монах*» для

⁶ Див.: https://www.mixcloud.com/Jungfer_Marianne_Leizmetzerin/verdi-la-forza-del-destino-netrebko-kaufmann-t%C3%A9zier-furlanetto-pappano-london-2019/.

підкреслення християнського світогляду персонажа. Далі йде фраза «*No, venite fidente alla croce, Là del cielo v'ispiri la voce*», що означає «*Підійди, віруючи, до Хреста, нехай голос неба надихне тебе*». Гуардіано в цій репліці виказує глибоку віру й закликає Леонору до молитви. Темп оповіді сповільнюється, музика стає схожа на церковні піснеспіви. Отже, виконавець має виголосити цю фразу благоговійно, з опуклим акцентом на слові «*хрест*», щоб проявити своє шанування; тембр голосу має бути чистим, звучання – без зайвого вібрато, в дусі григоріанського співу.

У виконанні Фурланетто, на наш погляд, не вистачає саме наголосу на головний християнський символ Хреста, а ось чистота тембру досягнута правильно. Його спів справді випромінює благоговійну молитовність. У тексті «*Sempre indarno qui rivolto Fu di Satana l'ardir*» («*Сатана безсилий в цьому місці*») абат рішуче висловлює віру в благодать своєї обителі. Тому ця фраза має звучати потужно, рішуче, як Божа перемога над пеклом, і Ферручіо це добре вдається. Від фрази співака «кидає в тремтіння»: вона звучить з потрібною динамікою і з правильним застосуванням грудного резонування на середньому регістрі. Головний християнський мотив в цьому дуеті звучить в апарті-молитві, що повторюється кілька разів: «*A te sia gloria, o Dio clemente, Padre dei miseri onnipossente. A cui sgabello sono le sfere! Il tuo volere si compirà!*» («*Слава Тобі, о милостивий Бог, всемогутній Батько нещасних, які біля підніжжя ніг Твоїх! Хай буде воля Твоя!*»).

Текст перегукується з рядками славословних псалмів і християнською молитвою «Отче наш». Важливо в цей момент (після діалогу) переключатись на зовсім іншу, більш світлу голосову подачу і збавити гучність до *p*: відштовхувшись від духовного вірша, додати молитовної інтимності, щоб донести славлення Бога. Якраз таки тембрового контрасту у виконанні Ф. Фурланетто в цій фразі не спостерігається: голос звучить так само, як і в попередніх репліках. На нашу думку, це заважає відтворенню молебного тексту.

У фіналі опери падре Гуардіано виконує функцію носія християнського

кредо про спасіння. З його вуст звучать слова «*Santa del suo martirio, ella al Signor ascenda, e il suo morir t'apprenda, a fede e la pietà!*» («Святою в її мучеництві, вона сходить до Господа, та її смерть вчить нас милосердю!»). Їхній сенс перегукується із заповіддю «Блаженні милосердні, бо будуть помилувані»: цей мотив в певній мірі можна вважати кульмінацією всієї драми. Його слід співати проповідницькі – стверджувальною інтонацією, акцентуючи кожне слово, динамічно рівно, але не втрачаючи смиренного духовного стану.

В інтерпретації вокально-сценічного образу свого героя Фурланетто не вистачає наголошування на тексті. Слухач повністю захоплений тим, що відбувається з головною героїнею і напевно зневажає на сенс слів Гуардіано, хоча в драматургії його роль надзвичайна і має вирізнитися серед інших.

Фінальною крапкою є фраза «*Salita a Dio!*» («Відійшла до Господа»). Виходячи з християнських поглядів на смерть, вона не є чимось страшним і, навпаки, наближає людину до Бога, образ такої глибоко віруючої людини, як падре Гуардіано, потребує виконавського втілення без нальоту скорботи. Це обумовлює семантичне «перезавантаження» фіналу з фатального на просвітлений, що дає надію на порятунок багатостраждальної душі на небесах. Однак у виконанні партії Ф. Фурланетто ми спостерігаємо, навпаки, надлишок драматизму і «темного» тембру, що робить сценічний ефект фіналу опери занадто жалібним, безповоротно гірким.

Християнський зміст образу потребує децю іншого: більш доречними видаються оптимістичний тонус звучання і світліше забарвлення голосу, які більш відповідають поведінці та світогляду церковного діяча.

Звернемося до аналізу партії головного героя опери Дж. Россіні «Мойсей в Єгипті». Носій Божого одкровення представлений в лібрето відповідно до Старого заповіту як обранець, який виконує місію лідера, що веде свій народ до спасіння. Тому виконання головної ролі музичної драматургії опери повинно максимально передавати титанічний масштаб

особистості пророка. В той же час в розкритті образу не можна «перегинати палицю» з виразом монументальності, тобто слід виключити відтінки аморфного благородства і невинуватої грізності.

Герой, в першу чергу, має бути живим і щирим, таким, якому зміг повірити цілий народ, але в той же час з сильним характером і залізною волею для протистояння єгипетському фараону. Саме ця «золота середина» повинна відобразитися в інтонаціях і тембрових барвах голосу при виконанні основних реплік, особливо діалогів з фараоном, народом і молитовних текстів. Для партії Мойсея найбільше підходить центральний бас з великим, добре сфокусованим голосом, мінімальним вібрато і чіткою дикцією, але в той же час з достатньою гнучкістю в інтерпретації, щоб висвітлити масштаб особистості, багатогранність, багатий внутрішній світ і благодатність персонажа.

Серед відомих виконавців партії ми вирізняємо великого майстра – баса італійської школи **Руджеро Раймонді**. Такі ознаки його голосу, як широкий діапазон, сила і польотність, краса тембру, емоційність виконання дають можливість втілити образ біблійного пророка максимально точно, з усіма тонкощами вирішити сюжетні і постановочні завдання.

Розглянемо головні молитовні частини партії, проаналізуємо інтерпретацію і розставимо потрібні акценти на матеріалі вистави Баварської опери (<https://youtu.be/4g9pnMzwwCQ>, 1988).

Найважливішим моментом першої дії є момент, коли Мойсей звертаючись до Бога, потрясає жезлом і розсіює темряву. Починається арія-молитва зі слів «*Eterno! Immenso! Incomprensibil Dio! Ah tu, che vegli ognora de 'tuoi servi allo scampo, e' l popolo tuo colmi di benefizi!*», що означає «*Вічний! Всемогутній! Незбагнений Господь! О, Ти, який зберігає рабів твоїх, чия рука виливає рясні милості!*». Вербальний зміст вказує на завдання для співака не йти за фанфарною урочистістю музики, а зберегти молитовну установку, особливо в перших словах.

Виходячи з сюжету, ця молитва призводить до страху єгиптян, які

повинні дивуватися мощі іудейського Бога. Тому перше звернення потрібно співати потужно, округлим звуком, з жорстким диханням і сильною звуковою атакою, однак не переходити в драматизм, зберігати стриманість і благоговіння. А в другому реченні слід робити крещендо до кінця фрази, з захопленою інтонацією, як в хвалебних псалмах і богослужбових величаннях. Отже, ця фраза у виконанні Раймонді вибудована правильно, прекрасно підведена і взятий нижній тон на слові «*Dio*», але все ж таки трохи не вистачає хвалебної урочистості наприкінці другого речення, що робить сценічний афект недостатнім.

Далі йдуть численні хвалебні звернення, на кшталт Давидових псалмів: «*Ah tu, che in giustalance delle opre nostre osservi il peso! Ah tu, che sei il santo, il giusto, il forte, che l'oppressor del popol tuo punisci*» («*Ту, хто бачить, що в наших серцях і знаєш чого варті наші справи, Ту Святий, Єдиний, Сильний, чий гнів обрушився на гнобителів народу Твого*»). Вони мають звучати монументально, особливо у другій частині, в чому допомагає музичне рішення: теситура переходить вгору, і композитором проставлені потрібні акценти на словах «святий», «єдиний», «сильний», що теж мають звучати максимально динамічно, але не виходячи за межі молитовного стану.

Отже, слід пам'ятати про «міць у спокої» і максимально славословити через цезури.

Виходячи з логіки музичного наповнення, у Руджеро Раймонді добре виходить ця фраза; правильна постановка голосу дозволяє максимально легко і потужно взяти верхні звуки й передати момент величі образу Мойсея. Необхідно відзначити правильні паузи між розділами і вірну гучність фрази в цілому. Закінчення і сенс молитви звучать так: «*Glorifica il tuo nome, fa 'rompa di clemenza, e dell'Egitto a nuova meraviglia, il lume, che sparì, rendi alle siglia*», що перекладається, як «*Тепер прослав ім'я Своє та прояви милосердя, покажи чудо Єгипту, що покався, поверни зникле світло назад!*».

Тут необхідний контраст тембру і подачі: він змінився з хвалебного на прохальний, що має бути відчутно і досягатися динамічно, з використанням

прикритого звуку і нижньої форманти. За рахунок цього створюється відчуття більшої стриманості, смиренності, необхідних для сценічного образу. Раймонді досяг цього тільки в останніх двох словах фрази; решта звучить в тому ж тембровому ключі та рівню гучності, що заважає провести паралель з молитовним початком арії, від якого має відштовхуватися виконавець.

У найвідомішій молитві з III-го акту Мойсей заспівує: «*Dal tuo stellato soglio, signor, ti volgi a noi: pietà de 'figli tuoi del popol tuo pietà!*», що означає «*З висот твоїх небесних, з престолу вічної слави, поглянь, о Боже правий на бідний твій народ*». Поява цього кульмінаційного номера максимально акцентувала кредо героя і згодом стала гімном італійських патріотів.

З нашої точки зору, було б доречно співати цю молитву споріднено до стилістики *давньовізантійських розспівів*, оскільки останні за мелодикою є найбільш сродними до того, що можливо було за часів Мойсея. Цю паралель нами зроблено на підставі досліджень відомого вченого, спеціаліста з проблем давньоєврейської культури Авраама Ідельсона (Idelsohn A. Z., 1992). Він написав так: «... найбільш характерними елементами давньоіудейської музики є: послідовна одностайність, у своїй основі вокального походження; наявність типових “мелодичних моделей»; імпровізаційність і величезна роль мелізматичної орнаментациї, пов'язані з усною передачею наспівів; ритмічно чіткі наспіви гімнічного характеру» [30, с. 26].

Вищенаведена характеристика цілковито підпадає під візантійський розспів у сучасній церковній практиці. Тому для виконання можна також взяти і такі риси цієї традиції, як *максимальна співочість, спокійна подача, рівна динамічна лінія*.

У Р. Раймонді фраза проспівана молитовно і з відповідними фарбами тембру (об'ємне *piano*), але з правильним фокусуванням. І все ж таки прохання виходить занадто стримано-«скляним», ближче до римської традиції, що є недоречним: адже в католицтві відношення до Бога дещо інше, ніж в старозавітні часи. Тому у вокальному прочитанні співаки мають чітко

простежувати вплив історичного часу і культури для точної передачі духовного змісту оперного сюжету.

Висновки до Розділу 2

Предметом зацікавленості стали оперні твори західноєвропейських композиторів ХІХ ст., в яких наявні християнські образи. Їх впливи на музичну семантику виявлено на різних рівнях образної драматургії твору (сюжетної, тематичної, інтонаційної):

- звернення до персонажів, які пов'язані з церковним життям;
- сюжетів на тлі християнської історії;
- використання арій-молитов;

В операх Дж. Россіні та Г.Доніцетті ми зустрічаємо випадок найбільш цілісного моделювання драматургії, сюжет якої безпосередньо побудований на історії Старого заповіту.

Окремий знак присутності християнського Бога в лібрето оперного твору – це жанр молитви, персоніфікований в аріях або хорах. Спостереження над втіленням релігійної семантики (сюжетних ситуацій, людських характерів, поведінки, ідей та образів) призвели до наступного висновку. Якщо інтерпретація артистом вокального образу є відповідною до духовного змісту твору, то в цьому випадку вона є адекватною до першоджерела – християнського ідеалу образу людини. **Вокальне інтонування є похідним від способу світоглядного мислення співака.**

Належна увага розумінню виконавцями християнських образів та сюжетів є дуже важливою для доцільного інтонування та правильного використання вокальних та сценічних прийомів, що допомагає адекватній виконавській інтерпретації того чи іншого образу. Коли вокаліст починає розбирати партію, він повинен одразу зрозуміти, чи є у лібрето певний християнський вплив, чи перегукується в аріях чи ансамблях зміст з якимись сакральними сюжетами та зробити духовно-семантичний аналіз музичного тексту.

РОЗДІЛ 3

ХРИСТИЯНСЬКІ ОБРАЗИ У КАМЕРНІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ХІХ –ХХ СТОЛІТЬ

3.1 Духовно-релігійна семантика камерно-вокального жанру в добу романтизму

Розвиток та популяризація вокальних жанрів у виконавській практиці ХІХ століття супроводжувались тенденцією до переміщення богослужбових піснеспівів до концертних залів. Її наслідком стала поява нового жанрового різновиду – «священної пісні». Це – камерний твір для голосу та фортепіано з яскраво вираженим сакральним змістом поетичної основи (іноді запозиченням текстів Біблії). Не зважаючи на те, що у цей час у вокальній музиці панівною була світська тематика (іноді навіть демонічна, про що свідчить популярність образу Мефістофеля), духовна тема залишалась на почесному місці та мала важливу місію.

Карл Дальхауз так пояснював відхід церкви від «мейнстріму» музичної історії у ХІХ столітті: «... соціально-психологічне коріння ідеалу церковної музики як втечі від світу можна вбачати в буржуазній тенденції розділити ці дві сфери і загнати релігію в гетто, захищаючи цим її від “дійсності” і в той же час, що не дозволяє їй втручатися у цю реальність» [26, с.179]. Отже, тенденція відокремити релігію від життя в «заповідник» справила негативний вплив на професійну музику ХІХ століття.

Виокремлення церковного жанру відбилося і на традиції виконання піснеспівів григоріанського хоралу, що склалася наприкінці ХVІІІ століття у Франції. Тихе «затиснуте» звукотворення, монотонність звучного тексту хоча й створюють особливу атмосферу, але емоційно віддаляють істинне життя церкви від релігійних почуттів пересічної людини. Однак композитори, які зверталися до божественних сенсів у своїх творах, діяли всупереч вказаній тенденції.

Сутність романтизму актуалізувала особистісне переживання релігійних почуттів крізь злети та падіння власного досвіду Богоспівкування, що обумовлювало місіонерську функцію духовних жанрів у музичному (вокальному) мистецтві тогочасного суспільства.

3.1.1 Шість пісень на вірші Геллерта Л. Бетховена

Одним з перших історичних прикладів камерного вокального циклу на християнську тематику є «Sechs Lieder von Gellert» **Людвіга Бетховена**. Любов до Бога, разом з любов'ю до поезії були для композитора мотивацією створення вокальних творів. Ландау коментує, що поезія є для Бетховена доброю музою: «Якщо Бетховен знаходить вірш, який увиразнює його віру в етичну силу та лідерство, його композиція виходить за межі суспільних розваг» [32, с.11].

У 1799 році він пише музику на вірш Крістіана Геллерта «Vom Tode» («Про смерть»), яка в 1803 році стає № 3 з нового циклу «Sechs Lieder von Gellert». За винятком останньої пісні («Busslied»), п'ять попередніх відносяться до малої форми, покладені на першу строфу віршів німецького поета з його «Geistliche Oden und Lieder». У передмові до збірки він написав, що мав намір використати ці вірші як «інструмент суспільної релігійної освіти». Такі вірші, багато з яких містять дуже особистісну взаємодію з Богом, мали читалися вдома як засіб виховання. На думку Бетховена, вони повністю відображали духовне життя віруючого серця. Музичне втілення Бетховеном духовної поезії Крістіана Геллерта орієнтоване на домашнє музикування, про що свідчать строфічний виклад, переважання простого фортепіанного супроводу, дублювання вокальної партії. Отже, ці пісні просякнуті відповідними до священних писань почуттями.

Пісня «Bitten» №1 за змістом є славослів'ям, об'єктивно схожим на гімн. Твір має фортепіанний вступ, інтерлюдію та коду. Кульмінацією є музичний текст на слова: «*Господи! Мій замок, моя скеля, мій щит, почув мої благання*». Фортепіано дублює вокальну лінію протягом усього твору. В

інструментальній партії превалує хоральний склад, типовий для німецької духовної музики того часу. Вокальна партія подібна до церковної монодії, що вимагає від виконавця відмінного legato і водночас ясної дикції для наголосу на ключових словах тексту.

Пісня №2 присвячена темі любові до ближнього. Цей вірш містить тлумачення К. Геллертом рядків Євангелія від Матфея 22:37-39. *«Якщо хтось скаже: Я люблю Бога, а брата свого ненавидить, той насміхається з правди Божої та знищує її. Бог є любов, і Він бажає, щоб я любив свого ближнього, як самого себе»*. Фортепіано вторить вокальній мелодії протягом усього твору. Л. Бетховен блискуче відтворює музичними засобами зміст поетичного джерела. Поет іронічно висміяв християн, які стверджують, що люблять Бога, але борються з любов'ю до ближнього. У музиці стверджувально звучить рефрен «Gott ist die Lieb» через акцентування кожного слова після синкопованої інтермедії в партії фортепіано.

Пісня **«Vom Tode»** розкриває погляд Бетховена на швидкоплинність людського життя через показ внутрішньої зосередженості душі: панує ключовий образ смерті, контрастуючи з безтурботною поведінкою людини. Зміни динамічних нюансів у вокальній партії підкреслюють душевне смятіння ліричного героя поезії Крістіана Геллерта.

Пісня №4 «Die Ehre aus der Natur» є одним з найвідоміших віршів К. Геллерта і викликає відчуття «величі та простоти». Його зміст є переказом Псалма 19 (*«Небеса сповіщають про славу Божу»*). Подібно до псалму, зміст вірша відповідає природному богослов'ю, популярному за життя Геллерта, і оповідає про велич Творця, що виявляється в чудесах природи. Потужна мелодія має сувору силу, чому сприяє акордовий виклад і діатонічний лад. Органічним є її поєднання з органом супровідом.

«Gottes Macht und Vorsehung» (№5) — найлаконічніша з пісень циклу. Чарівний вірш оспівує силу Бога, Його великі справи. Бетховен написав всього вісімнадцять тактів та текст молитви, завершуючи твір короткою постлюдією.

Заключна покаянна пісня «**Bußlied**» (№ 6) має особливу функцію: Бетховен скомпонував усі шість строф цієї поеми Геллерта, щоб створити своєрідну *арію*, яка не є характерною для пісенного циклу. Сповідь (типова семантика першої пісні) перетворюється на гімнічне славослів'я. Завершується цикл надією на краще життя на землі та спасіння душі.

3.1.2 Франц Шуберт як релігійний композитор

Велику роль у популяризації християнських ідей у вокальній музиці зіграв геній австро-німецької культури Франц Шуберт. Він виріс у католицькій церкві, де в юності співав хлопчиком у хорі; отже, у такий спосіб познайомився з багатими традиціями літургійного репертуару.

За своє коротке життя Ф. Шуберт написав безліч духовної музики. Великий досвід роботи в церковних хорах дозволив йому писати богослужбові твори з повним розумінням релігійного змісту. Літургійні твори Шуберта налічують шість повних мес, п'ять «*Stabat Mater*» та один Реквієм. Крім того, він написав кілька невеликих мес, у тому числі, чотири «*Kyrie eleison*», п'ять «*Tantum ergo*», п'ять «*Salve Reginas*», один Магніфікат, три Оферторіуми, шість антифонів. Імовірно, релігійний досвід позначився і на жанровій стилістиці камерно-вокальних творів композитора.

Дослідники вирахували з понад 600 пісень Ф. Шуберта сорок одну, в яких автор спирався на християнські тексти. Він писав музику, як на біблійні тексти (або трохи змінені перекладачами), так і на вірші різних поетів.

Звернемося до показових пісень Ф. Шуберта на християнську тематику для послідовного аналізу втілення поетичного тексту в музичних образах.

«*Evangelium Johannis*» є яскравим прикладом запозичення тексту Біблії, а саме: рядків 53-58 шостої глави Євангелія від Іоанна, в яких йдеться про слова Христа про таїнство причастя. Ритм прози формується в мелодичні лінії, подібно до аріозо (або наспівного речитативу), хоча Шуберту довелося пожертвувати правильною розстановкою ударних складів у кількох місцях.

Мелодія містить співочі повторення тих самих нот, а також прості покрокові рухи, зосереджені на одному тоні, що дозволяє припустити, що пісня могла бути написана для літургійних цілей. Мелодія і гармонія басу у супроводі нагадують староцерковний стиль, що не є типовим для стилю Шуберта.

Окрім відомої «Ave Maria», Ф. Шуберт написав чимало пісень-молитов гімнічного звучання. Яскравим прикладом є «Das grosse Halleluja», написана на вірш Фрідріха Готліба Клопштока, що містить шість чотиривіршів. Ф. Шуберт використав лише п'ять із них, опустивши п'ятий.

Переклад останніх рядків «*Слава тобі, Піднесений, Перший, Батько творіння! Невимовний, Немислимий!*» вказує на молитовний сенс твору. Ця пісня, безсумнівно, написана для церковного використання й могла виконуватись з хором.

Тема особистих відносин Бога і людини часто зустрічається у творах Ф. Шуберта: він написав чимало пісень на тексти відомих німецьких поетів-романтиків. «Im Abendrot» (вірші Карла Лаппе) – одна з найпопулярніших серед духовних пісень композитора – оспівує глибоку відданість людини Богу. Поет відчуває присутність Бога в час заходу сонця і так описує свою реакцію: «*Чи можу я поскаржитися? Чи можу боятися? Ні, я ношу твоє небо у своєму серці*».

Композитор переконливо втілює релігійні почуття, завдяки опису картини заходу сонця за допомогою простої тонально-мелодичної структури. Динаміка та перманентне легато вимагають від виконавця досконалої техніки, глибокий сенс вербальної складової передбачає вміння співати у молитовному піднесеному стані.

Видатний німецький баритон Дітріх Фішер-Діскау написав про цей витвір Ф. Шуберта так: «"Im Abendrot" є у вираженні відданості Богу людини, яка смиренно і пронизливо усвідомлює швидкоплинність людського щастя» [27, с. 236].

3.1.3 «10 біблійних пісень» Антоніна Дворжака

«Перлиною» вокальної камерної музики епохи романтизму став цикл «10 біблійних пісень» Антоніна Дворжака. «Це – найкраще, що я створив у цій галузі», – визначав композитор. «Біблійні пісні» стали однією з вершин творчості Дворжака, глибина змісту, простота виразових засобів вирізняють їх із усієї камерно-вокальної спадщини композитора.

Цикл із десяти «Біблійних пісень» написаний за часи перебування митця в Америці. Можливо, на його рішення створити сакральну композицію вплинула смерть Шарля Гуно та диригента Ганса фон Бюлова, який просував багато творів Дворжака. Крім того, А. Дворжак отримав звістку про те, що його батько Франтішек, хворий. (Через два дні після завершення «Біблійних пісень» надішла звістка про його смерть).

Будучи глибоко релігійною людиною, А. Дворжак шукав порятунку від смутку і депресії у вірі. Джаннет Турбер, яка була президентом Національної консерваторії у Нью-Йорку, де композитор обіймав посаду художнього керівника, згадувала: «Дворжак був не лише одним із найоригінальніших композиторів свого часу, а й одним із найемоційніших. Частково це було пов'язано з глибиною його релігійних почуттів. Він був найсвідомішим парафіянином, регулярно ходив до церкви і часто годинами стояв навколішки в молитві» [29, с. 93].

Вербальною основою твору А. Дворжака є старочеський переклад Псалмів Давида зі знаменитої Кралицької Біблії 1579 року. Композитор вибрав тексти (за номерами 23, 25 55, 61, 63, 96, 97, 98 119, 121, 137, 144, 145) так, щоб цикл за образністю не був емоційно одноманітним і ефективно чергував прояви благань, тривоги, довіри та розради з тональністю святкування, гімну та благочестивого захоплення.

Є випадки, коли А. Дворжак обирав окремі вірші, їх частини, об'єднував вірші із двох різних псалмів в одну пісню. Ці авторські втручання вказують на глибоке знання композитором псалмів, а також мають на увазі дуже особистісне їх прочитання.

«Біблійні пісні» цікаві ще й тим, що вони містять автобіографічні рефлексії: їх зміст вказує на тривоги, від яких він страждав в Америці, на крайню тугу за рідною домівкою. Твір закінчується радісним виразом віри в майбутнє, хоча це досягається лише шляхом покаяння і роздумів у попередніх піснях.

Вокальна партія пісень є оригінальною, точно відповідає змісту тексту, зі зразковою *декламацією* слова та речення; супровід фортепіано підтримує вокальну лінію інструментальними лініями-фразами, пісенна чистота яких доповнює поетичний текст, мелодично поєднуючи цикл однією музичною ідеєю, що має коріння у чеському фольклорі.

3.1.4 Й. Брамс. «Чотири серйозні пісні»

Ще одним дуже відомим твором на тексти Біблії є вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні» для баса/баритона та фортепіано.

Композитор виріс як північнонімецький протестант з добрим знанням Біблії. Ці знання, звісно, було йому передані через шкільне навчання. Він розповідав: «Ми вивчили Біблію напам'ять, нічого не розуміючи. Якщо пізніше в нас спалахне світло, тоді ми уже маємо весь матеріал, який потім раптово оживає. Діти не можуть одразу зрозуміти всього, чого вони мають навчитися» [22, с. 6].

Одним з найвідоміших прикладів звертання Брамсом до біблійних текстів став Німецький Реквієм, там він використав шістнадцять окремих уривків і продовжував звертатись до священних писань все частіше. Хоча багато історій підтверджують, що християнська віра Брамса у його молоді та зрілі роки була загалом нетрадиційною та недогматичною, він продемонстрував і пишався міцними знаннями священного писання та теології, навіть написавши в листі Отто Десоффу: «Я додаю дрібницю, для якої, можливо, моє знання Біблії заслуговує похвали» [22, с. 37].

У пізніші роки особливо на початку 1890-х років, здається, що Й. Брамс почав ставитися до релігії зовсім інакше. Саме тоді був написаний цикл «Vier

ernste Gesänge», який є духовним документом останніх років життя митця.

Написаний через два роки після «Біблійних пісень», цей цикл став останнім сольним вокальним твором композитора. Як і цикл Дворжака, «Чотири серйозні пісні» були складені у передчутті горя та смерті. Буквально через декілька днів після першого виконання циклу померла видатна піаністка Клара Шуман, друг Брамса. Митець не використовував обрані біблійні тексти в якості молитовних правил. Швидше, тексти⁷ було відібрано і скомпоновано так, щоб висловити його особисті погляди. Саме тому можна вбачати образ автора як оповідача «Чотирьох серйозних пісень», його ліричним героєм.

Центральною темою першої пісні є життя після смерті. Й. Брамс розмірковує над фундаментальними питаннями людського буття. Якщо людина вмирає, то як бути з її духом? Одна зі строф пісні звучить так: *«Хто знає духа людського, що йде вгору?...Хто його приведе, щоб побачити, що буде після нього?»*.

У другій пісні підіймається тема несправедливості, яка спіткає людину: *«Тож я повернувся і розглянув усі утиски, які чиняться під сонцем: і ось сльози тих, хто був пригноблений, і не було їм утішителя...»*.

Наскрізною темою третьої пісні є неминучість смерті: *«О смерте, якою гіркою є пам'ять про тебе для людини, яка спокійно живе у своїх маєтках...»*. Це відрізняється від попередніх посилів пісні №4 – єдиної, яка містить текст Нового Заповіту. Текст послання апостола Павла є продовженням головної заповіді Христа: «Любіть один одного»: *«А тепер залишаються віра, надія, любов, оці три. А найбільша між ними любов!»*. Твір завершується на мажорному тоні, даючи надію на спасіння, вічне життя.

Й. Брамс використав у композиції циклу метод модальних трансформацій, що наближує ладову стилістику твору до давньоцерковної стилістики, коли ще не існувало чіткого розмежування мажору і мінору.

⁷ Книга Еклезіястова 3: 19-22 для першої пісні; Книга Еклезіястова 4: 1-3 для другої; Книга Сираха 41: 1-2 для третьої та текст першого послання апостола Павла до коринфян 13: 1-3, 12-13, що належать до Нового Заповіту.

Одним з типових прикладів є заключна фраза першої пісні: «*Denn wer will ihn dahin bringen, daß er sehe, was nach ihm geschehen wird, was nach ihm geschehen wird?*». Поступовий перехід (через фортепіанну трель) на дорійський лад, потім на d-moll, де тон «h» дозволяє останньому куплету першої пісні звучати архаїчно, за допомогою трелі між тонами «d» і «a», відкритою квінтою, основними тонами цієї пісні.

3.1.5. Ральф Воан-Вільямс «П'ять містичних пісень»

Видатним твором, що представляє англійську сакральну музику, є вокальний цикл «П'ять містичних пісень» **Ральфа Воана-Вільямса** для баритона у супроводі фортепіано (існують версії: фортепіано і струнний квінтет; ансамбль духових; оркестр із хором). Композитор народився у родині священника, що безумовно мало вплив на його подальшу творчість. У його доробку багато церковних композицій (меси, ораторії, хвалебні гімни)

Поетичні тексти для «П'яти містичних пісень» були написані англійським священником Джорджем Гербертом. Серед інших віршів чотири були обрані як основа вокального циклу. Р. Воан-Вільямс дізнався про поезію Герберта ще в дитинстві від батька, який захоплювався нею. Імовірно, це спонукало його звернутися до віршів цього поета у своїй музиці.

Перші дві пісні – «Easter» та «I Got Me Flowers» – мають за текст дві половини одного вірша. У першому Герберт вихваляє воскреслого Христа і спирається на думки про те, що в попелі його смерті «Його життя може зробити тебе золотим і набагато справедливішим». Початкова кварта заклик «Встань, серце» є ще одним символом, що нагадує вступ до «Морської симфонії» Вільямса.

У наступних віршах композитор явно надихався яскравими образами Герберта. Поет звертається до своєї лютні, порівнюючи її з Хрестом Ісуса, який «навчив усе дерево звучати Його ім'я», порівнюючи напругу її струн із «натягнутими жилами» розп'ятого Христа.

У третьому вірші поет просить, щоб «серце і люття» поєдналися, щоб «розпочати пісню», і уявляє ідеальну гармонію люття, серця і Святого Духа. Друга частина вірша (друга пісня Вогана Вільямса) «I Got Me Flowers» — це своєрідне продовження першої пісні. Поет порівнює воскресіння Христа з Його тріумфальним входом до Єрусалиму, як описано в Марка 11: 8-9. Він натякає на пахощі, які жінки принесли до гробниці, щоб забальзамувати його тіло, але каже, що Христу вони не потрібні. Музика починається ніжно, досягає кульмінації з солістом, хором і оркестром у повному складі на останньому проголошенні, що немає жодного дня, щоб порівняти з цим: «Є лише один, і той завжди». Воган Вільямс починає цю фразу з варіації мотиву «Sine Nonline», що знову і знову виникає в його музиці «в моменти піднесення або звільнення», а вперше прозвучав у фінальній пісні циклу «The House of Life».

«Love Bade Me Welcome» стала останньою написаною піснею. Вона є найдовшою і найскладнішою, викладена у формі діалогу між поетом і Любов'ю (Богом). Це символізує те останнє причастя, описане Ісусом своїм учням, коли Він застерігає їх бути завжди готовими, як слуги, що чекають приходу свого пана серед ночі: *«Блаженні ті слуги, яких Господь, прийшовши, знайде пильними: істинно кажу вам, що він підпояшеться, і змусить їх сісти до столу, і вийде, і прислужить їм»* (Євангеліє від Луки 12:37). Наприкінці Воган Вільямс знову використовує безмовний хор, щоб інтонувати стародавній антифон Тіла Христового «*O Sacrum Convivium*», а партія соліста також розвивається в схожій мелодиці.

Передостання пісня «The Call» — гімн, глибокі думки в оманливо простих словах. Три вірші починаються (кожен у своєму першому рядку), зверненням до трьох атрибутів Бога, а наступні три рядки описують, як кожна Божа іпостась веде нас по життю, до Богоспількування.

Кульмінаційна пісня № 5 вибухає тріумфальною хвалою Богові: звучать дзвони, як у основній мелодії, так і в супроводі. Ліричний герой виголошує: «Нехай весь світ у кожному кутку співає: Мій Бог і Цар!».

Р. Воан-Вільямс для свого твору запозичив низку григоріанських мелодій. Як і Й. Брамс, він активно залучав модальність, поєднуючи її з гармонічним письмом, що є суттєвим доказом впливу церковних розспівів на композицію твору. Прикладом слугує третя пісня «Love Bade Me Welcome». У хоровій версії цього твору наприкінці хор співає в унісон «*O sacrum Convivium*», що походить із григоріанського хоралу. Цей піснеспів використовували в якості антифону під час причастя ще за часів Середньовіччя.

Четверта пісня «The call» спирається на міксолідійський лад. Протягом циклу відбуваються зміни метру, що також наближує музику Й. Брамса до церковної псалмодії, де немає чіткого метру, акцентності мелодичних будов, їх періодичних повторень.

3.2 Виконавська специфіка камерно-вокальних творів на християнські теми

Матеріалом обрано цикл «Чотири серйозних пісні» Й. Брамса і приклад його інтерпретації видатним німецьким співаком, одним з найкращих виконавців Lied Дітріхом Фішером-Діскау (запис 1972 р., партія фортепіано – Даніель Баренбойм). Цей геніальний камерний вокальний твір містить глибинний богословський сенс, є репрезентацією сутності християнської релігії, чії постулати були відповіддю на питання людини старозаповітних часів.

Головним інструментом цієї репрезентації є вибір текстів з Біблії – Книги Екклезіястової, книги Сираха та послання до Коринтян святого апостола Павла. Назва першої книги перекладається з грецької як «книга проповідника», що підштовхує до висновку щодо інтерпретації нахталт ораторської промови. Однак після прочитання тексту ми розуміємо, що з цим не треба перегинати палицю, бо він висловлює в першу чергу філософський зміст і рефлексію автора музики про актуальні життєві проблеми людини будь-якого часу. Тому при виконанні все ж таки краще тримати в голові не

образ пафосної промови на велику аудиторію, а сповідь людину, яка намагається власним прикладом навчити глибоким Божественним істинам.

Взагалі Книга Еклезіястова є типовою для Біблії, тому що її головна ідея — безглуздість людського буття, здається, суперечить духу Святого Письма. Весь зміст цієї книги є відповіддю на запитання: у чому щастя на землі, чи можливе для людини повне, досконале щастя, але на це питання Еклезіаст рішуче відповідає — ні. Однак навряд Церква включила б цю книгу в біблійний канон, якби її змістом був лише скептицизм: за ним ховається особливе *богослов'я*.

У своїх думках та рефлексії автор шукає оазис євангельського блаженства, ніби передчуючи слова Нагірної проповіді, з якими Христос звернеться до тих, хто бажає подолати суєтність світу і здобути справжнє щастя. Саме цей сенс закладає Й. Брамс у свій цикл, зробивши текстом останнього розділу циклу послання до Коринтян, яке є логічним продовженням найвідомішої проповіді Христа. Таким рішенням композитор робить цикл *відповідним християнському світогляду*: у заключному номері циклу є відповідь на проблеми питання, що пролунали в перших трьох. Це важливо підкреслити у виконанні, євангельська істина та радість повинна підкреслюватись у тембровому забарвленні та більш світлій подачі звуку, слухач повинен відчуті контраст і за його допомогою досягнути композиторський задум, в першу чергу – його бачення життя та смерті, яке сформувалося у Брамса вже в похилому віці і яке є суто християнським. Цикл взагалом проповідує: смерть неминуча, і життя може здаватися безглуздом, але Любов надає цьому зовсім інший зміст.

Не маючи на увазі голос якогось конкретного співака, Й. Брамс склав «Vier ernste Gesänge» для баритона, чий діапазон охоплює дві октави— від «g» великої октави у другій пісні— і до «g1» у кульмінації останньої.

Динамічний план також потребує дуже вмілого піаніссімо та «mezza voce» та вміння робити контрастні відтінки. Звуковедення більшою мірою кантиленне, потребує рівності звучання та гарного перетікання голосних.

Дітріх Фішер-Діскау, безумовно, мав всі ці якості для виконання циклу саме в оригінальній тональності, як написав Брамс.

Перша пісня має структуру кількох різних за настроєм розділів і, хоча текст у них різний за мелодикою та динамікою, логічно продовжується, все ж таки можна помітити, що в більш хвилюючих та швидких фразах вкладений основний філософський сенс. Вже з перших слів першої пісні зрозумілий посил всієї частини циклу, написаної на текст книги Екклезіястової:

«Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch; und haben alle einerlei Odem; und der Mensch hat nichts mehr den das Vieh; den es ist alles eitel». (У перекладі: *«В людей і в тварин один кінець. Як помирають одні, так помирають й інші, і в усіх той самий дух. Тож людина не має переваги над тваринами, адже все марне»*). Практично вся ця фраза витримана композитором у динаміці *p* з кількома невеликими кульмінаціями; отже, її слід співати спокійно та з максимальним легато, як міркування. Акцент та динамічний підйом можна зробити на останній фразі, наче на якомусь попередньому висновку, але все ж таки – зберегти місце для ще більшого динамічного розширення у II-й частині. У Фішера-Діскау гарно динамічно виходить ця перша частина, але кульмінація звучить занадто гучно, що ми вважаємо трохи недоречним.

Хотілося б більш рівного фразування, тому що філософська думка продовжується протягом усієї частини і тому слід зробити її більш цільною. У продовжені пісні міняється темп та мелодична мова, текст продовжує попередні думки але стає ще більш фаталістичним: «Es fährt alles an einen Ort; es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub» (*«Всі йдуть у те саме місце. Усі виникли з пороху, і в порох усі повертаються»*).

Песимістичний стан підштовхує до більш динамічного, емоційного виконання, що має контрастувати з I-ю частиною. Але не дивлячись на продовження схожого мотиву у наступній частині, у цій фразі повинна бути більш стверджувальна інтонація на відміну від подальших думок: «Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre, und der Odem des Viehes unterwärts

unter die Erde fahre?» (у перекладі: «Хто може знати, чи дух людей піднімається вгору і чи дух тварин спускається вниз, до землі?»).

Важливим завданням є зробити ці дві фрази різними в динамічному плані: ця частина має бути більш стриманою ніж попередня. Й. Брамсом виписані різкі зміни гучності, які допомагають добре передати питальну інтонацію. У виконанні Фішера-Дискау динаміка залишається тією ж, і не дуже відчутно контрастність, що трохи заважає побачити різне смислове наповнення цих фраз. Наступний розділ «*Darum sahe ich, daß nichts besser's ist, den daß der Mensch frölich sei in seiner Arbeit; den das ist sein Teil*» («І побачив я, що для людини немає нічого ліпшого, як тішитися своєю працею, адже в цьому її нагорода») мелодично та по настрою схожа з початком пісні, але на відміну від першої фрази, її сенс зовсім інший.

Скептицизм дещо розсіюється і мислитель приходять до проміжної (в межах циклу) думки, де можна шукати щастя? То ж цю фразу слід проспівати трошки гучніше та з більшим підняттям духу. Але найголовніше в цій частині далі: «Бо хто дасть їй можливість побачити, що станеться після неї?» і показує дохристиянський погляд людини, яка сумнівається в житті після смерті, виходячи з того, невеликий момент підняття духу все одно закінчується деяким розчаруванням. Ліричний герой ще залишає простір до подальших думок, і виконавцеві треба відтворити для слухача відчуття незакінченності пошуків, закладене мелодико-гармонічними засобами. Й. Брамс робить для цього гарне підґрунтя, в той час як Д. Фішер-Дискау добре робить фаталістичну інтонацію у останній частині, але не достатньо змінює забарвлення голосу у першій, щоб показати відмінність з початком пісні. Взагалом у технічному плані твір виконано блискуче, але не вистачає саме тих інтонаційних та динамічних тонкощів, які б краще розкрили духовні інтенції Й. Брамса у світлі *християнської картини світу*.

Друга пісня є ще більш депресивною: мислитель журиться щодо несправедливості у світі та неможливістю її побороти. З точки зору тембральної наповненості доречно робити більш темний звук, з перевагою

грудного резонування, для відтворення атмосфери приреченості.

Перша фраза «*Ich wandte mich und sahe an alle, die Unrecht leiden unter der Sonne; und sehe, da waren Tränen derer, die Unrecht litten und hatten keinen Tröster*» («*Знову я звернув увагу на все зноблення, яке чиниться під сонцем. Я бачив сльози пригноблених, і ніхто їх не потішав*») містить основну тезу зміст пісні. Тому доречно одразу окреслити цю думку стверджувальною інтонацією (начебто виражаючи свій власний досвід) і з великою журбою, але при цьому лишити ще більш яскраву емоцію на коду. Виконання Фішером-Діскау цих слів, на наш погляд, відповідає сенсу музики: фразування побудовано ідеально, але не вистачає тембрального контрасту з першою піснею. Звуковидобування занадтно м'яке, чуттєве і може «навіяти» асоціацію з ліричним романсом, що не співпадає з духовним настроєм.

Наступна фраза особлива і в плані музичної мови і в плані сенсу, дослідник Беллер-Маккенна називає її «найтемнішим моментом у циклі» та «найрадикальнішим, найбільш «шопенгауерівським» рядком тексту серед чотирьох пісень» [22, с. 211]. Мелодія спускається до найнижчого тону у циклі, присутнє загальне зниження темпу, великі паузи та уповільнення, мислитель приходить до найстрашнішого висновку: «*Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr also die Lebendigen, die noch das Leben Hatten*», («*І я зрозумів, що ті, хто помер, щасливіші за тих, хто живе*»). Цю фразу добре було б співати темним звуком, у тихій динаміці, інколи майже шепотіти, але разом з тим опукло доповідати свою думку, оскільки ці слова мають дуже велике значення в світогляді ліричного героя.

У Фішера-Діскау ці рядки звучать досить переконливо, але знову ж таки не вистачає тембральних контрастів, та в цьому випадку можливо б було зробити трохи більше інтонаційних зупинок і виділити більше найважливіші слова, фраза виходить занадто рівною.

Наступні слова є логічним продовженням попередніх, музична мова залишається схожою, але з невеликою кульмінацією у другій частині: «*Und der noch nicht ist, ist besser also alle beide, und des Bösen nicht inne wird, das*

unter der Sonne geschieht» (*«А ще ліпше тому, хто не родився і не бачив безрадісних діл, які робляться під сонцем»*). Ці слова розвивають попередню думку в бік ще більшого скептицизму; при виконанні логічно збільшити динаміку, співати ще більше чуттєво, інколи можна додати трохи патетизму, щоб домогтись максимального відчуття приреченості у слухача для створення дуже необхідного контрасту.

Наприкінці Брамс робить несподіване завершення пісні G-dur'ним акордом. Композитор наповнює його надією, немов натякає на те, що всі ці роздуми і песимістичні висновки розвіюються як прах воскреслим Христом. Виникає передчуття, що цикл все ж таки рухається до мажорного кінця. У виконанні Фішера-Діскау ці рядки звучать знову досить лірично, світлом звуком та не дають повністю відчутти цей цікавий контраст, хоч з точки зору побудови фрази та динамічно все звучить досить переконливо.

Третя пісня – унікальна тим, що поєднує два різних світогляди, слугуючи своєрідним переходом між першими піснями і останньою. Тематично вона продовжує оповідь попередніх, хоч текст обраний з іншої книги Старого Заповіту – Книги Премудрості Ісуса, Сина Сираха. Уривок висвітлює загальну тему смерті під іншим кутом. Якщо номер №1 циклу містить тему про неминучість смерті, а №2 – страждання та несправедливість життя, то у №3 герой очікує смерті як кінця всіх страждань.

Дві частини цього твору дуже різні за сенсом і музика так само кардинально міняється, що звісно ж важливо окреслити у виконанні. Перша фраза є досить великою, але цільною за змістом: «O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenket ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebet; und dem es wohl geht in allen Dingen und noch wohl essen mag!» (*«О, смерте! який гіркий спогад про тебе для людини, яка спокійно живе у своїх володіннях, для людини, яка нічим не заклопотана і в усьому щаслива і ще у силах приймати їжу»*).

Й. Брамс виокремлює слова «смерть» та «гіркий», допомагаючи виконавцю зробити правильний інтонаційно-смісловий акцент на початку

фрази. Далі музика докорінно змінюється за настроєм на словах: *«яка спокійно живе у своїх володіннях, і в усьому щаслива»*. Якщо абстрагуватися від сенсу всього циклу, то можна було б додати більш світлого тембру, позитивної, теплої подачі цих слів. Однак музика створює враження, що мислитель намагається рухатися по цьому тексті так швидко, як можливо, і цьому є дуже просте пояснення: бо він сам не вірить в це, а говорить скоріш з іронією про таке «щастя», бо як він стверджував в попередній пісні, життя, описане тут не є реальністю.

Промовець не хоче зупинитися на ідеї безскорботного життя, бо він це вже зробив і показав, що все воно сповнене горя. У виконанні Фішера-Діскау фраза звучить ідеально: добре акцентуються перші рядки, тембральне наповнення, звуковибування повністю відповідають тексту, так само дуже правильно звучить і іронічна фраза: в інтонаціях можна почути сарказм та деяку нервовість та уривчастість, які також тут доречні.

Наступна друга частина докорінно інша, до її розуміння підштовхує в першу чергу текст : *«O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen, der da schwach und alt ist, der in allen Sorgen steckt, und nichts Besser's zu hoffen, noch zu erwarten hat!»* (*«О, смерте! Утішний твій вирок для людини, яка бідує і знемагає у силах, для старого й обтяженого турботами про все, для того, хто не має надії і втратив терпіння»*).

З першого погляду, можна трактувати цей текст як суто практичний. Дійсно, коли людина дуже стара, хвора та вже не має ніяких емоцій від життя, то смерть для неї скоріш за все є полегшенням. Але в контексті християнського світогляду який панує в цьому вокальному циклі, значення смерті – це просто перехід в інше, вічне життя до якого людина готується у житті земному , і хоча в старому заповіті, коли писалася книга Сираха щодо цього не існувало якоїсь реальної думки, можна тлумачити цей текст вже зовсім інакше, тому музична ілюстрація цієї фрази виражає вже саме сучасне мислення. Важливо зазначити також, що вже описавши у цій пісні один тип життя і його реакцію на смерть, мислитель тепер звертається до іншого типу:

це людина, яка, згідно з текстом, – «німецька, стара і охоплена печальми».

Проаналізувавши тексти перших двох пісень можна зробити висновок, що оповідач ототожнює себе з людиною саме другого типу; можливо, що і Й. Брамс проводить паралель із собою і своїм життєвим досвідом. Співаку треба це відчувати та відтворити у виконанні: інтонування цих рядків має бути максимально інтимним, особистим, проникливо лагідним, м'яким звуком, чистим тембром з переваженням головного резонування; проспівані рядки мають бути максимально контрастними образу першої частини.

Іншими словами, виконавець повинен створити в пісні два стани: *споглядальний* (у першому розділі) і *сповідальний*, рефлексії про власну долю і вічне життя (у другому розділі). Музичний текст та авторські вказівки динаміки та агогіки допомагають це зробити. В тому числі через це у Фішера-Діскау ця фраза вийшла ідеально – тембрально наповненою, динамічні контрасти зроблені на найвищому рівні, дуже помітним є контраст з першими рядками. Особливо гарно окреслена ключова фраза, яка слугує своєрідним підходом до кульмінації циклу.

Четверта пісня суттєво відрізняється від перших трьох як за темою, так і за наповненням. Це єдина пісня з текстом Нового Заповіту, позитивним посилом, закінченням у мажорній тональності. Через цю несхожість деякі дослідники, на нашу думку, абсолютно помилково стверджують, що заключна пісня абсолютно не вписується в задум циклу, і тому її слід виключити. Малькольм Бойд пише, що, оскільки «в цьому тексті немає нічого, що пов'язувало б його з іншими в циклі<...>природно спонукає шукати якусь зовнішню причину для його включення. Найбільш імовірним поясненням здається те, що Брамс відчував, що надзвичайно особисте зізнання у перших трьох піснях само по собі не знайшло би загального схвалення; і він, можливо, не хотів викривати себе таким чином» [23, с. 567].

Наведене твердження можна зробити лише поза християнським світоглядом, без нього розуміння концепції циклу повністю губиться і стає простою банальною сукупністю «мудрих думок», які не мають на меті

довести Євангельські істини.

Виконавським над завданням є донесення Євангельського світу, нового сенсу життя людства після Воскресіння Христа, це повинно відчуватись у фразуванні, у тембрі та інтонаціях, які повинні бути кардинально відмінні від тих, що використовувались у попередніх піснях. Перші рядки пісні одразу виголошують нам головну думку всієї пісні, яка є продовженням головної заповіді Христа про любов до Бога і один до одного: «Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wär ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle» (що перекладається таким чином: *«Коли я говорю мовами людськими й ангельськими, та любові не маю, то став я як мідь та дзвінка або бубон гудячий»*).

Під час цієї фрази інтонацію слід змінити тричі: перший рядок *«я говорю мовами людськими й ангельськими»* – в ораторській, оповідальній манері; другий *«та любові не маю»* – більш м'яко, з акцентом на ключовому слові; третій – трохи саркастично, немов унаочнюючи безглуздість життя без любові. У виконанні Фішера-Діскау ці слова звучать досить влучно, хоча, на нашу думку, не вистачає контрасту – відчутної зміни тембру та динаміки. Наступна фраза за будовою і сенсом дуже схожа на попередню: «Und wenn ich weissagen könnte und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis und hätte allen Glauben, also, daß ich Berge versetzte und hätte der Liebe nicht, so ware ich nichts» (*«Якби я мав дар пророцтва і відав усі тайни й усе знання, і якби я мав усю віру, щоб і гори переставляти, але не мав любові, я був би – ніщо»*).

Схема для виконання залишається схожою на перші рядки, але гарно було б додати патетики на словах *«гори переставляти»*, щоб зробити протиставлення у наступній фразі задля висвітлення семантики тексту: бо весь цей пафос нічого не вартий без головної Християнської заповіді.

Варто особливо змінити тембральне забарвлення на більш грудне, темне та наголосити на останніх словах *«я був би – ніщо»*, для того, щоб провести паралель з першими піснями, де мислитель шукав сенс буття. Цими словами Брамс немов вказує на очікування Христа, який відповів на всі

питання.

У виконанні Фішера-Діскау фраза звучить дуже органічно, вірні наголоси зроблені в усіх місцях, раніше нами позначених. Це досягається завдяки гіперболізованій артикуляції та динамічних градацій. Наступні рядки «Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und ließe meinen Leib brennen und hätte der Liebe nicht, so wäre mir's nichts nütze» (у перекладі: «*І якби я роздав бідним усе, що маю, та якби віддав моє тіло на спалення, але не мав любові, то я не мав би жодної користі*»), знову продовжують попередні аргументи. Музична мова стає трохи м'якшою, але акцентованою на головних словах та найсильніших протиставленнях, при виконанні треба не забути їх окреслити, що добре виходить у Фішер-Діскау.

В останній фразі музика стає більш ліричною, сповільнюється і підводить до кульмінації всього циклу, як у богословському, так і у музичному сенсах). Після перших трьох речень послання, Брамс використовує для завершення твору останні два, як найбільш відповідні сенсу всього циклу, тому що вони найбільше зосереджені саме на майбутньому, це є продовженням подорожі, описаної в перших трьох піснях: неминучість смерті, страждання життя, надія на краще життя після смерті, і тут, у четвертій пісні, зображення того, яким буде життя після смерті. Апостол Павло наголошує: «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte, dann aber von Angesicht zu Angesichte. Jetzt erkenne ich's stückweise, dann aber werd ich's erkennen, gleich wie ich erkannt bin», що в перекладі: «Зараз ми дивимося на Господа ніби на відображення в дзеркалі, але згодом подивимося Йому в обличчя. Зараз мої знання — часткові, тоді ж, я знатиму усе досконало, подібно тому, як Бог знає мене». Ці слова розставляють акценти до всього, що було сказано перед цим.

Ліричний герой циклу у цій пісні визнає, що всі його рефлексії – лише пошук, припущення і можливо помилки, і досконалість прийде лише у вічному житті після зустрічі з Богом.

Динамічні відтінки в музиці в основному *pp* і *p* з кульмінацією в кінці,

але не дивлячись на це, не слід перетворювати ці рядки на лірику: треба все одно окреслено співати думки, дуже фокусовано доносити, бо це є основною філософською ідеєю всього циклу.

Виконання, не дивлячись на м'яку музичну мову, має бути опуклим. І ось тут навіть можна додати трохи ораторської барви, підкреслити, що це головна думка. У виконанні Фішера-Діскау не вистачає саме цього: фраза проспівана занадто лагідно, і хоч присутня кульмінація, не вистачило окресленого донесення важливого тексту.

Остання фраза циклу підсумовує всі тези послання апостола Павла, на цих рядках Й. Брамс зробив головну музичну вершину циклу, вокальна партія підіймається до «соль» першої октави – однієї з крайніх нот баритонального діапазону, ці слова звучать, як керівництво до дії: «Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei: aber die Liebe ist die größte unter ihnen», у перекладі: *«Але зараз нам лишаються ці три: віра, надія і любов. І найбільша з них — любов»*. Слова *«Але зараз»* на початку речення, відповідають на запитання: якщо небеса будуть чудовими, що нам тепер робити?

Апостол Павло свідчить, що в межах нинішнього життя нашим єдиним засобом побачити і зрозуміти Бога, навіть якщо неповно, є віра, надія і любов. Ці останні рядки цілком можна заспівати проповідницькі але разом з тим благоговійно, динаміку можна зробити найбільшу за весь цикл, особливо у ході на найвищу ноту для того, щоб максимально окреслити і висловити найсильніші емоції, щоб кожен слухач у залі зрозумів, що найголовніша християнська правда міститься саме в цих словах, тому кульмінацію треба побудувати найбільшу з усіх чотирьох пісень, і під час виконання головних опорних точок у попередніх номерах важливо відкласти найсильнішу на кінець циклу. У Фішера-Діскау, на нашу думку не вистачило саме максимальної окресленості, хоч і динамічно фраза побудована правильно, хотілося б більшої опуклості і міці звуку.

Резюме. Проаналізований цикл пісень написаний у період глибокого смутку та роздумів, можна зрозуміти як свідомство духовності Брамса у пізній період життя. Через ці «Чотири пісні» композитор не лише освітлює питання, які він поставив, і уроки, які він засвоїв, але й говорить про кілька універсальних людських проблем.

Під час виконання цього геніального твору дуже важливо заглибитись саме у християнські істини, тоді можна знайти відповіді на всі питання, зробити правильні акценти та динамічні відтінки та домогтись від інтерпретації логічного окреслення потрібних музичних фраз.

Висновки до Розділу 3

Після проведення багаторівневого аналізу вокальних творів з християнською тематикою в практиці композиторів XIX ст. можна запропонувати *типологію*, яка залежить переважно від тексту.

Перший тип – *пісні на біблійні тексти* (псалми, або прямі цитування частин Старого та Нового Заповіту), які містять наслідування церковних наспівів. Прикладами слугують «Evangelium Johannis» Ф. Шуберта, цикли А. Дворжака «10 біблійних пісень» та «Чотири серйозні пісні» Й. Брамса.

Другий тип – *лірика гімнічного славослов'я* на поезію, що величить Бога. Ці пісні доволі часто містять цитування церковної музики, наприклад: «Bitten», «Die Liebe des Nächsten», «Vom Tode», «Die Ehre aus der Natur», «Gottes Macht und Vorsehung» Л. Бетховена, «Das grosse Halleluja» Ф. Шуберта, «Easter», «The call» та «Antiphone» Р. Воана-Вільямса. Тому вказані зразки використовуються як молитви та піснеспіви на Божій службі.

Третій тип охоплює низку ліричних камерно-вокальних творів лірико-рефлексивного спрямування, в поетичній основі яких наявні жанрові ознаки спілкування людини з Богом, сповідь, філософські мотиви. Наприклад: «Bußlied» Л. Бетховена, «Im Abendrot» Ф. Шуберта, «I Got Me Flowers» та «Love Bade Me Welcome» Р. Воана-Вільямса.

Головна проблема інтерпретації камерних вокальних творів духовного спрямування полягає у вірній оцінці закладених композитором семантичних сенсів поетичного тексту, які розкривають духовну рефлексію автора, частіше всього з богословської точки зору, або хоча б з точки зору досвіду людини-християнина, яка цікавиться священним писанням. Такий аналіз дає змогу розставити правильні акценти та смислові точки та осягнути духовний посыл твору.

Специфіку виконавського втілення християнських образів розкрито через зв'язок творів камерного жанру із світовідчуттям *homo credens* на ґрунті духовного аналізу музичного тексту. Як результат, у співаків відбувається підвищення професійної майстерності при виконанні складних творів (і, слід визнати, не дуже популярних серед широкої публіки меломанів), що потребують духовної зрілості та культури.

ВИСНОВКИ

Зміст наукової складової творчого проєкту, автор якого є академічним співаком, складає перша в українській музикології спроба сфокусувати дослідницьку увагу на втіленні християнської теми у вокальній творчості композиторів-романтиків (із врахуванням необхідних екскурсів у історію музичної культури Європи).

Духовний зміст проаналізованих вокальних творів розкриває таїну, якою є відносини людини та Бога (*Заповіт*): через реальність *Богоспівкування* у часопросторі «живого» музичного виконання. Отже, ентелехією⁸ творчості співака стає синергія задля єднання людей в єдине коло духовного спілкування («Автор – Виконавець – Адресат»).

Ознайомлення з давньоцерковними співочими традиціями для митців академічної сфери музикування (опера, камерний спів) автор вважає обов'язковим (як і ознайомлення з літургійними драмами виконавців партій з опери на біблійний сюжет).

Осмислення/розуміння/відтворення богословської глибини стародавніх зразків церковного співу спонукає до паралелей у сучасні практики академічної музики та її вокальні жанри: а якщо зв'язати єдиною ниткою історичні форми спадкоємності вокальних жанрів більш пізніх часів з попередніми етапами? Тоді виявиться їх внутрішня духовно-душевна спорідненість: молитовність однаково стосується як стилістики церковного співу, так і камерно-вокальних творів доби романтизму, в яких геніально закарбовано культура *homo animus*.

Духовний досвід допомагає співакові віднайти у своєму виконанні вірні градації психологічних станів своїх героїв, відповідну техніку звуковедення, темпові та динамічні прийоми, акторську поведінку, для того виявити вищий – духовний – щабель перебування душі з духовними вібраціями, баченням горнього світу (врешті-решт, Богоспівкуванням за

⁸ Термін Аристотеля означає вищу мету, втіленість у кінцевий результат. У богословській риторичі набув значення синергії: єднання людини з Богом, явленість двох енергій (людської – шляхом внутрішніх зусиль волі й серця; Божої – як Дар).

допомогою духовно орієнтованого співу). Це необхідна умова для поборення страждань серця в проаналізованих творах європейських романтиків (Л. Бетховена, Ф.Шуберта, Й.Брамса, А.Дворжака), які засвідчили тим самим свій духовний (релігійний) досвід. А їх вокальні твори – документи духовної рефлексії, що збагачує мистецькі витвори авторів музичних шедеврів.

Таким чином, наскрізним твердженням (на ґрунті практичних спостережень) є теза про **духовну сродність усіх історично усталених співоцьких (вокальних) практик європейської культури**.

Сьогодні для багатьох видатних співаків є аксіомою, що монодія середньовіччя слугує прообразом янгольського співу – «виконавським звуковим ідеалом», і не тільки у церковній культурі, але й в контексті оперної музики (камерного виконавства).

Важливою настановою для артиста-інтерпретатора є *молитовний* стан душі – одна з найвищих цінностей християнського світовідчуття, споріднений з музикою/співом саме в площині Богоспількування.

Стиль інтерпретації християнських образів у духовно-орієнтованого співака набуває історичної правди, опуклої характерності, справжньої досконалості через аскетизм і відмову від зайвої чуттєвості.

Виконавські завдання для втілення адекватної інтерпретації творів духовного змісту потребують свого розв'язання в двох вимірах:

- 1) духовно-семантичному (внутрішньо-інтелектуальна робота співака з вербальним текстом, засвоєння християнських мотивів, сюжетів, образів);
- 2) виконавсько-психологічному – формування установки на молитовний досвід homo credens **як спосіб мистецької репрезентації Богоспількування**.

Духовний аналіз (пошук його шляхів для співака – генеральна мета наукового обґрунтування) є необхідною умовою «розширення свідомості» співаків до «онтологічного горизонту» (буття-Істини). Для носіїв вокального мистецтва сповідання християнського світогляду означає включення музики ХІХ століття (зокрема, оперних та камерних творів на християнські мотиви,

образи, сюжети) до *історично орієнтованого виконавства*, провідної мистецької платформи другої половини ХХ – ХХІ століть.

Як наслідок, предметом адекватної (у духовному сенсі!) інтерпретації постають не лише вокальні твори доби бароко, але й музичного романтизму. І в цьому плані попереду ще досить великий пласт вокальної музики, яка потребує переоцінки у світлі християнської концепції музики, що складає **перспективу подальшої розробки теми про духовні «скрижалі» виконавського мистецтва в музикології, інтерпретології, культурології.**

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л.В. Шаповалова. Харків, 2018 : Вид-во ТОВ «С.А.М.», Вип. 46. С. 154–165.
2. Богданова О. В. Духовна пісня в лірницькому репертуарі. Історія української музики : у 7 томах / НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2016. Том 1, Кн. 1. С. 325–339.
3. Болгарський Д.А. До проблеми розуміння православного богослужбного співу (на прикладі Всенощного бдіння). *Наукові записки*: зб. статей НПУ імені М.П. Драгоманова. Вип. 40. К., 2001. С. 74–77.
4. Болгарський Д.А. Церковное пение как язык. *Мова і культура*. Collegium. К., 1998. С. 28–32.
5. Бондар Є. Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій (латиномовний аспект). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 19. С. 254–264.
6. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : дис. ... канд.мистецтвознава : 17.00.03. Харків, 2014. 200 с.
7. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : 2020. 212 с.
8. Коменда О. І. Духовні (релігійні) жанри в українській музиці кінця ХХ ст. – поч. ХХІ ст. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення*: зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 22–23 грудня 2005 р. / ДАКККіМ. Київ, 2005. Ч. І. С. 315–321.
9. Корній Л. П. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 33–37.
10. Мацей Казінський. Брошура до постановки «Ludus Passionis», Schola teatru węgajty, Львів, 2017.

11. Мовчан В. Две Таис: роман А. Франса и опера Ж. Массне. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 126-137.
12. Немченко Е. Жанрово-композиционные и семантические особенности опер-мистерий в творчестве композиторов XX-XXI веков. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing, 2017. № 3. S. 77–81.
13. Немченко К.В. Втілення елементів православних таїнств і богослужбових послідувань в оперному мистецтві (на прикладі «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова). *Музичне мистецтво та культура. Науковий вісник*. Одеса: Одеська нац. акад. музики імені А.В.Нежданової, 2014. Вип. 20. С. 223–231.
14. Немченко К.В. Проявлення елементів православної культури в оперній творчості Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство»). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 1. С. 72–89.
15. Сахно І. Л. Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі: співвідношення усної та письмової традицій. Дис. ... канд. мист-ва за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013.
16. Сакало О. Пастораль – рай, утрачений романтизмом. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ, 2010. Вип. 89. С. 506–523.
17. Черкашина М. Р. Національно-патріотична тема в оперній творчості Росії. *Українське музикознавство*. Київ. 1981. Вип. 16. С. 129-141.
18. Шаповалова Л. В. Духовна реальність музичного твору і методи його пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

19. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 1999–2000. № 6–1. С. 99–104.
20. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексивного сознания в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
21. Энская Е. Христианская тематика во французской опере XIX столетия. *Світосгляд. Філософія. Релігія*: зб. наук. пр. Суми, 2011: ДВНЗ «УАБС НБУ». № 1 (1). Бібліогр.: 13 назв.
22. Beller-McKenna, D. Brahms, the Bible, and Post-Romanticism: Cultural Issues in Johannes Brahms's Later Settings of Biblical Text, 1877-1896. PhD diss., Harvard University, 1994.
23. Boyd, M. "Brahms and the Four Serious Songs." *The Musical Times* 108, no. 149, 1967.
24. Chaguinian C. *The Jeu d'Adam. MS Tours 927 and the Provenance of the Play*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2017.
25. Conomos, Dimitri E. *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*. Brookline, MA: Hellenic College Press, 1984. ix, 50 p. (The Nicholas E. Kulukundis lectures in Hellenism.)
26. Dahlhaus, C. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press. 1989.
27. Fischer-Dieskau, D. *Schubert's Songs: A Biographical Study*. English translation by Kenneth S. Whitton. New York: Alfred A. Knopf. 1977.
28. Golomb U. Liturgical Drama in Bach's St. Matthew Passion. *Goldberg Early Music Magazine* 48 (2006): 64–73.
29. Horowitz, J. *Dvorak and the New World: A Concentrated Moment in Dvorak and his World*: Princeton University Press. 1993.
30. Idelsohn, A. Z. *Jewish music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications. 1992.
31. Kaziński, M. *Broszura Ludus Danielis Chorzów. Schola teatru węgajty, Nowe Kawkowo*, 2021.

- 32.Landau, A. *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D.C.: University Press of America.1980.
- 33.Lessmann, B. "Appropriations of Gregorian Chant in Fin-de-siècle French Opera: Couleur locale – Message-Opera – Allusion?" *Journal of the Royal Musical Association* 145, n.º 1 (mayo de 2020): 37–74.
<http://dx.doi.org/10.1017/rma.2020.7>
- 34.Luc-Andre Marcel. *Johann Sebastian Bach, Amsterdam- Antwerpen, Ambo*, 1992.
- 35.Meyer, C. *Jerome de Morawie: un theoricien de la musique dans le mileu intellectual parisien du XIII siècle*. Paris, 1992.
- 36.Michaelis, Adamis. *The Officium of the Three Godly Youths in a Fiery Furnace* *Journal "Konteksty"* Vol. 2,2007,(83-85) Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
- 37.Middenway, R. *Ludus Danielis (the Play of Daniel) in performance*.*International Musicological Journal, New Series* Vol. 2, 2016, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt-am Main.
- 38.Morawski, J. *Teoria muzyki w średniowieczu Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979.
- 39.Mousikós, Kódikas (Kodeks muzyczny) 2406 Narodowej Biblioteki w Atenach – Panagiotis Trempelas: *Eklogí ellinikís orthodóksou ymnografías*.
- 40.Noske, F. *Ritual scenes in Verdi's operas*. *Music & Letters*. Vol. 5. № 4. Oct., 1973. P. 415-439. 1973.
- 41.Pociej, B. *Sacrum w muzyce dzisiaj — problem estetyki*, w: *Wartościowanie w badaniach literackich*, Lublin 1982, s. 4 (referat, mps); cyt.za: *W.HUDEK, Słowa dźwiękiem malowane*, Lublin 2005.
- 42.*Tutti I libretti di Donizetti (1a edizione)* / ed. by E. Saracino. Milano: Garzanti Editore, 1993. 5225 p.