

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОЛЕКСІЄНКО АРТЕМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 785+78.087.68]:78.08(0.041.4):
78.071Бернстайн(043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ
ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА:
ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ**

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і 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

Олексієнко Артем Олександрович

Творчий керівник:

Савчук Євген Герасимович,
народний артист, професор, Герой
України, лауреат Національної премії
України ім. Т. Г. Шевченка

Науковий консультант:

Антонова Олена Григорівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії світової музики

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Олексієнко Артем. Жанрові модифікації в інструментально-хоровій творчості Леонарда Бернстайна: естетичні та стильові засади. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність. Один із найвидатніших музичних діячів США – професор, композитор-експериментатор у галузі як популярного, так і академічного мистецтва, Леонард Бернстайн по праву вважається ключовою фігурою в історії американської музичної культури ХХ століття. Композитор, диригент, піаніст і педагог єврейсько-українського походження, Бернстайн належав до художників з яскраво вираженою творчою індивідуальністю: стихійний темперамент, прагнення барвистості та динамічності в музиці поєднувалися із глибиною та масштабністю симфонічного мислення композитора.

Леонард Бернстайн прожив своє життя у *діалозі* не лише з аудиторією, але й із Богом. Ця «діалогічність вищого порядку» дивним чином проявилася у природному тяжінні Бернстайна як музичного драматурга до театральності. Митець підкреслював, що його основною мотивацією для створення композицій було «спілкування» і що всі його твори у певному сенсі можна вважати «театральними» опусами. Найбільш яскраво ідея перетворення Л. Бернстайном музичного твору на театральне дійство проявилася в опусах, присвячених духовній проблематиці, – симфоніях «Єремія», «Каддіш» та циклу «Чичестерські псалми». Ці концептуально складні твори композитора сучасники відчайдушно намагалися вписати у загальноприйняті рамки, проте жанрові «експерименти» Бернстайна неодмінно заводили критиків у глухий

кут. Тож актуальність обраної теми дослідження обумовлена необхідністю визначення жанрової та образно-змістовної сутності вокально-інструментальних творів духовної проблематики як у науковому, так і виконавському аспектах.

У представленому обґрунтуванні наголошується на фундаментальному значенні для музиканта філософсько-релігійних поглядів іудаїзму. Акцентується думка про те, що саме ця глибинна віросповідна основа сформувала специфічну «духовну ауру» та головні проблемні вектори творчості композитора. Бернстайн сприймав історію свого народу та своє власне життя у нерозривній єдності. Розуміння життя як служіння, повне підпорядкування йому всієї людської істоти надають образу Л. Бернстайна унікальних рис і роблять його творчість досконалою загадкою для розуму, що мислить раціонально.

Подібно до своїх одновірців Бернстайн був переконаний, що події теперішнього часу є безпосереднім наслідком того, що відбувалося раніше. Віхи єврейської національної історії, як то ветхозавітний вихід з Єгипту, погроми середньовічного Толедо або трагедія Голокосту, сприймаються кожним іудеєм як події власного життя. Ця виняткова орієнтація свідомості породила безліч специфічних рис єврейської ментальності Л. Бернстайна, допомагаючи розчинити двері у сакральний простір симфонічних концепцій композитора.

На базі документальних фактів та широкого спектру мемуарної літератури у роботі досліджуються ключові естетичні засади творчості композитора та виявляються морально-етичні пріоритети Бернстайна. Зокрема, наголошується, що потреба докопатися до глибокого коріння людської психології спонукала композитора до вивчення різних релігійних практик: від іудейських до християнських та буддистських. Як наслідок, музику та її сенси митець розглядав в органічному взаємозв'язку філософії, історії, філології, лінгвістики, естетики, літератури та навіть політики – як єдину цілісну систему.

Спеціальну увагу в роботі приділено огляду ключових опусів Л. Бернстайна, присвячених єврейській тематиці. Підкреслюється, що композитор звертався до релігійної проблематики здебільшого під впливом трагічних подій свого життя. Так, створений у 1981 році ноктюрн «Халіл» для флейти соло, перкусії та струнних, був написаний на згадку про вбитого в 1973 році під час Війни судного дня дев'ятнадцятирічного ізраїльського флейтиста Дціна Таненбаума (Yadin Tenenbaum). Третя симфонія «Каддіш» (1963) була створена безпосередньо після вбивства близького друга Бернстайна – президента Дж. Кеннеді. Можна констатувати, що ключові композиторські опуси Бернстайна стали доленосним відгуком майстра на зміни, що відбувалися у навколишньому світі, у тому числі, трагедію Голокосту, Другу світову війну, конфлікт у В'єтнамі, поширення контркультурних течій тощо. У даному контексті вокально-симфонічні твори Бернстайна й до сьогодні сприймаються як своєрідне «дзеркало» свого часу – концентроване відображення «духу» американської культури середини ХХ століття.

Значним твором, що містить єврейську тематику, стала Перша симфонія композитора – «Єремія» (*Jeremiah*). Сама назва твору відсилає нас до образу великого пророка Єремії та трьох книг Старого Завіту: Книги пророка Єремії, Послання Єремії та Плачу Єремії. Важливою особливістю симфонії «Єремія» є те, що всі три частини мають програмні назви: «Пророцтво», «Осквернення» та «Плач». Семантичною домінантою, що об'єднує всі три частини, є мотив покаяння та невідступності покарання за зневіру. Музичний матеріал програмної симфонії «Єремія» ґрунтується на стилізації єврейських духовних піснеспівів. Характерною особливістю є наявність змінних метрів, властивих несиметричній єврейській речитації. Особливістю музичної мови симфонії є також домінування мінорної сфери тональностей. Подібне ладове забарвлення часто фігурує в єврейській літургійній музиці, і Бернстайн вміло користується цим, аби посилити почуття хаосу та руйнування. Композиція «Єремії» не має позитивного

висновку у фіналі. Після руйнівної розв'язки авторська розповідь не завершується – заключні фрази симфонії підводить слухача до ідеї вічного пошуку Бога як єдиної рятівної сили на землі. Питання віри, духовної стійкості та глобальної кризи, що охопила людство у розпал Другої світової війни, постають у Першій симфонії Л. Бернстайна у планетарному масштабі.

Повномасштабним вираженням трагічної теми Голокосту стала Третя симфонія Л. Бернстайна «Каддіш» (*Kaddish*). Концепція твору є надзвичайно складною через його теоцентричну природу. Все, що відбувається в музиці, глибоко укорінене у філософії іудаїзму. Автор у повний голос говорить про потаємні, навіть «заборонені» з погляду християнського віросповідання проблеми людства. Відштовхуючись від теми покарання за загальнолюдські злочини, композитор у симфонії порушує цілу низку проблем, пов'язаних із поняттями честі, гідності, гріха, сумніву – зрештою, сенсу життя. Важко назвати більш полемічний за формою та ідеєю твір, створений в епоху новітньої історії.

Тема віри та її сили стає головним змістовним чинником для всіх учасників музичної дії, що охоплює як виконавців, так і слухачів. Саме узагальненість художньої ідеї в симфонії «Каддіш» унеможливорює особисте самовираження композитора в музиці – в об'єднаному духовному прагненні всіх віруючих іудеїв немає і не може бути нічого суто особистого. Бернстайн ніби висловлюється одразу від імені всіх – композитора хвилює доля цілої нації. У роботі наголошується, що Третя симфонія схожа на сповідь, але сповідь глобальну – ніби перед лицем Всевишнього стоїть цілий народ. Відсутність у творі особистого «Я» композитора справляє приголомшливе враження, тим більше, що Бернстайна звинувачували якраз у надмірній особистісній позиції, через яку він дозволяв собі нібито «блюзнірські» речі. У цьому сенсі ідея симфонії Леонарда Бернстайна немає аналогів в історії.

У роботі відзначається, що художній текст, написаний Бернстайном для симфонії «Каддіш», неодноразово перероблявся композитором протягом довгого періоду часу, не даючи йому справжнього творчого задоволення. І

тоді Бернстайн звернувся із проханням до свого друга – американського письменника, міжнародного адвоката, радника Джона Кеннеді та колишнього в'язня трьох нацистських таборів Самуеля Пізара написати новий текст до його симфонії.

Основою авторської концепції Третьої симфонії стала поминальна єврейська молитва каддіш (від іуд.-арам. קַדִּיִּשׁ – «святий»), яку за традицією іудеї читають на згадку про близького родича протягом одинадцяти місяців після його смерті. Виконання цієї заповіді розглядається як данина поваги покійному батькові. У структурному відношенні каддіш є неримованим віршем, складеним арамейською мовою та побудований на асонансах і чіткому ритмі. Важливо зазначити, що у трактуванні Л. Бернстайна традиційний зміст молитви каддіш навіть віддалено не нагадує поминальні ритуали. Замість вираження горя євреї в урочистій, глибоко особистій та просвітленій манері оспівують Господа.

У симфонії «Каддіш» Л. Бернстайн виступає як носій старозавітної духовної традиції, для якого дуже важливим є прямий діалог із Богом. У цьому сакральному Спілкуванні автор кидає виклик Всевишньому, бунтує проти Нього, покладає на Бога відповідальність за наявність зла і страждання у світі, за те, що людина смертна. За художнім задумом ключову роль у драматургії симфонії відіграє Спікер (розмовна роль), якому доручена місія прямого звернення до Богу. Центральним питанням, крізь призму якого розглядається музична драматургія та жанрово-композиційні новації Третьої симфонії, є проблема теодицеї («виправдання Бога»): «Де був Бог від час Катастрофи і як Він міг не зарадити стражданням мільйонів безневинних людей?».

Третя симфонія має складну композиційну будову. Основні три частини ускладнені додаванням хорової молитви каддіш на івриті, яка зазнає радикального переосмислення від експозиції до фіналу (I частина – *Invocation / Kaddish I*; II частина – *Din-Torah / Kaddish II*, III частина – *Scherzo / Kaddish III / Finale*). Завершується симфонія символічною обіцянкою людини і Бога

«Страждати та творити один одного» («Suffer, and recreate each other!»).

Величним узагальнення фундаментальних морально-етичних засад творчості Л. Бернстайна став тричастинний цикл для змішаного хору, соліста та оркестру «Чичестерські псалми», який був створений у 1965 році на замовлення У. Гассі для хорового фестивалю у Чичестерському кафедральному соборі (графство Сассекс, Англія). Твір, написаний із використанням текстів на івриті, був зустрінутий слухачами дуже тепло і відразу ж увійшов до репертуару багатьох хорових колективів.

«Чичестерські псалми» Л. Бернстайна розвивають тенденцію до осучаснення кантатно-ораторіального жанру. Завдяки переосмисленню псалмової традиції композитору вдалося відобразити найтонші та найактуальніші проблеми сучасного йому американського соціуму. «Чичестерські псалми» Л. Бернстайна відрізняються драматургічною цілісністю та інтонаційною єдністю. Музика містить стилізові алюзії різних епох – переосмислений середньовічний органум у вступі, елементи фольклору (танець на 7/4) у першій частині, техніку контрапункту (інверсія теми у першій частині, канон у другій), блюзову хроматику та іудейську мелодику в другій частині, романтичну кантилену фіналу, хорал в коді. «Чичестерські псалми» Л. Бернстайна, чия музична стилістика представляє унікальний сплав елементів мюзиклу, джазу, давньоєврейської синагогальної музики та засобів сучасної композиторської техніки, є яскравим прикладом авторського підходу до трактування жанру псалма.

У висновках наукового обґрунтування узагальнюються аналітичні спостереження щодо шляхів та способів роботи Леонарда Бернстайна із старозавітною духовною традицією. Зокрема, акцентуються наступні положення:

– симфонія № 1 «Єремія», симфонія № 3 «Каддіш», «Чичестерські псалми» є не лише новаторськими за змістом, але й самобутніми за формою та музичною мовою циклами;

– священна реальність у духовній творчості Л. Бернстайна втілюється

як за допомогою традиційних – визначених синагогальною практикою – музичних прийомів, так і засобами сучасної музичної мови: у творах відбувається стилізація старозавітних духовних піснеспівів, поєднання різних стилів та напрямків (рок, джаз, кантрі, духовний хорал тощо);

– духовним творам композитора притаманна багат шаровість висловлювання: при збереженні «високого» шару змісту, що транслює священні смисли, до словесної та музичної тканини включаються смислові шари, які співвіднесені зі злободенними проблемами;

– зберігаючи класичний принцип контрасту як основи драматургічного розвитку, Л. Бернстайн виходить за межі традиційних жанрів; у всіх трьох творах можна констатувати трансформацію жанрового начала (найбільша трансформація характерна для симфонії «Каддіш»).

Таким чином, у роботі підтверджується теза про те, що симфонічна творчість Л. Бернстайна представляє собою самобутню, відкриту жанрово-стильову систему, в якій на рівні з авторським перетворенням традиційних жанрів спостерігається активна пошукова робота у напрямку знаходження нових жанрових форм.

Ключові слова: іудаїзм, симфонічна концепція, театралізація, хор, псалом, духовна проблематика, жанровий синтез.

SUMMARY

Artem Oleksiyenko. Genre Modifications in Leonard Bernstein's Instrumental and Choral Works: Aesthetic and Style Principles. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). – Ukraine National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance. One of the most outstanding musical figures of the USA – a professor, composer-experimenter in the field of both popular and academic art,

Leonard Bernstein is rightfully considered a key figure in the history of American musical culture of the XX century. Composer, conductor, pianist and teacher of Jewish-Ukrainian origin, Bernstein belonged to artists with a pronounced creative individuality: spontaneous temperament, desire for color and dynamism in music combined with the depth and scale of the composer's symphonic thinking.

L. Bernstein lived his life in dialogue not only with the audience, but also with God. This "highest-order dialogicity" manifested itself in a strange way in Bernstein's natural attraction as a musical dramatist to theatricality. The artist emphasized that his main motivation for creating compositions was "communication", and that all his compositions can in a certain sense be considered "theatrical" opus. L. Bernstein's idea of transforming a musical composition into a theatrical performance was most vividly manifested in opus devoted to spiritual issues – the symphonies "Jeremiah", "Kaddish" and the cycle "Chichester Psalms". Contemporaries desperately tried to fit these conceptually complex compositions of the author into generally accepted frameworks, but Bernstein's genre "experiments" inevitably led critics to a dead end. Therefore, the relevance of the chosen research topic is determined by the need to determine the genre and image-content essence of vocal-instrumental compositions of spiritual issues in both scientific and performing aspects.

The presented justification emphasizes the fundamental importance of the philosophical and religious views of Judaism for the musician. The author emphasizes the idea that this deep religious basis formed a specific "spiritual aura" and the main problematic vectors of the composer's work. Bernstein perceived the history of his people and his own life in an inseparable unity. The understanding of life as a service, the complete subordination of the whole human being to it give the image of L. Bernstein unique features and make his work a perfect mystery for the rational mind.

Like his co-religionists, Bernstein was convinced that the events of the present are a direct consequence of what happened before. The milestones of Jewish national history, such as the Old Testament exodus from Egypt, the

massacres of medieval Toledo, or the tragedy of the Holocaust, are perceived by every Jew as events of their own life. This exceptional orientation of consciousness gave rise to many specific features of Bernstein's Jewish mentality, helping to open the door to the sacred space of the composer's symphonic concepts.

On the basis of documentary evidence and a wide range of memoirs, the paper explores the key aesthetic principles of the composer's work and reveals Bernstein's moral and ethical priorities. In particular, it is emphasized that the need to get to the deep roots of human psychology prompted the composer to study various religious practices: from Jewish to Christian and Buddhist. As a result, the artist considered music and its meanings in the organic interconnection of philosophy, history, philology, linguistics, aesthetics, literature, and even politics – as a single integral system.

Special attention is paid to a review of Bernstein's key opuses on Jewish themes. It is emphasized that the composer turned to religious issues mainly under the influence of the tragic events of his life. For example, the 1981 "Halil", Nocturne for solo flute with piccolo, alto flute, percussion, harp, and strings, was written in memory of the nineteen-year-old Israeli flutist Yadin Tenenbaum, who was killed in 1973 during the Yom Kippur War. The third symphony, "Kaddish" (1963), was composed immediately after the assassination of Bernstein's close friend, President John F. Kennedy. It can be stated that Bernstein's key compositional opuses became the master's fateful response to the changes taking place in the world around him, including the tragedy of the Holocaust, World War II, the conflict in Vietnam, the spread of countercultural movements, etc. In this context, Bernstein's vocal and symphonic compositions are still perceived as a kind of "mirror" of his time, a concentrated reflection of the "spirit" of American culture in the mid-twentieth century.

The composer's first symphony, "Jeremiah", became a significant composition containing Jewish themes. The very title of the composition refers to the image of the great prophet Jeremiah and the three books of the Old Testament: The Book of Jeremiah, the Epistles of Jeremiah, and Lamentations of Jeremiah. An

important feature of the symphony “Jeremiah” is that all three parts have program titles: “Prophecy”, “Profanation” and “Lamentation”. The semantic dominant that unites all three parts is the motif of repentance and the inevitability of punishment for unbelief. The musical material of the program symphony “Jeremiah” is based on the stylization of Jewish spiritual songs. A characteristic feature is the presence of variable meters inherent in asymmetrical Jewish recitation. The musical language of the symphony is also characterized by the dominance of the minor scale. This key coloration often appears in Jewish liturgical music, and Bernstein skillfully uses it to enhance the sense of chaos and destruction. The composition “Jeremiah” does not have a positive conclusion in the ending. The author's story does not end after the destructive denouement – the final phrases of the symphony bring the listener to the idea of the eternal search for God as the only saving force on earth. The issues of faith, spiritual stability and the global crisis that engulfed humanity in the midst of World War II are raised in Bernstein's First Symphony on a planetary scale.

Bernstein's Third Symphony “Kaddish” is a full-scale expression of the tragic theme of the Holocaust. The concept of the composition is extremely complex due to its theocentric nature. Everything that happens in the music is deeply rooted in the philosophy of Judaism. The author speaks out loud about the hidden, even “forbidden” problems of humanity from the point of view of the Christian faith. Starting from the theme of punishment for universal crimes, the composer raises a number of problems related to the concepts of honor, dignity, sin, doubt, and ultimately the meaning of life. It is difficult to name a more polemical composition in terms of form and idea created in the era of modern history.

The theme of faith and its power becomes the main meaningful factor for all participants in the musical action, including both performers and listeners. It is the generalization of the artistic idea in the “Kaddish” symphony that makes it impossible for the composer to express himself personally in music – there is not and cannot be anything purely personal in the united spiritual aspiration of all

Jewish believers. Bernstein seems to speak on behalf of everyone at once – the composer is concerned with the fate of the entire nation. The paper emphasizes that the Third Symphony is like a confession, but a global confession, as if an entire nation is standing before the Almighty. The absence of the composer's personal “I” in the composition makes a stunning impression, especially since Bernstein was accused of being too personal, which is why he allowed himself to do allegedly “blasphemous” things. In this sense, Leonard Bernstein's idea of a symphony has no analogues in history.

The work notes that the artistic text written by Bernstein for the “Kaddish” symphony was repeatedly reworked by the composer over a long period of time, without bringing him real creative pleasure. And then Bernstein asked his friend, the American writer, international lawyer, counselor to John F. Kennedy, and former prisoner of three Nazi camps, Samuel Pizar, to write a new text for his symphony.

The author's concept for the Third Symphony was based on the Jewish memorial prayer kaddish (from the Hebrew קדוש – “holy”), which Jews traditionally recite in memory of a close relative within eleven months after their death. The fulfillment of this commandment is seen as a tribute to the deceased parent. In structural terms, kaddish is a non-rhyming poem composed in Aramaic and built on assonances and a clear rhythm. It is important to note that in Bernstein's interpretation, the traditional content of the kaddish prayer does not even remotely resemble memorial rituals. Instead of expressing grief, Jews praise the Lord in a solemn, deeply personal and enlightened manner.

In his symphony “Kaddish,” Bernstein acts as a bearer of the Old Testament spiritual tradition, for whom direct dialog with God is very important. In this sacred communication, the author challenges the Almighty, rebels against Him, and makes God responsible for the existence of evil and suffering in the world, for the fact that man is mortal. The key role in the symphony's drama is played by the Speaker (a speaking role), who is entrusted with the mission of directly addressing God. The central issue through which the musical drama and genre and

composition innovations of the Third Symphony are viewed as the problem of theodicy (“justification of God”): “Where was God during the Catastrophe and how could He not help the suffering of millions of innocent people?”

The Third Symphony has a complex compositional structure. The main three parts are complicated by the addition of the Hebrew choral prayer kaddish, which undergoes a radical reinterpretation from the exposition to the finale (Part I – Invocation / Kaddish I; Part II – Din-Torah / Kaddish II, Part III – Scherzo / Kaddish III / Finale). The symphony ends with the symbolic promise of man and God to “Suffer, and recreate each other!”

A majestic generalization of the fundamental moral and ethical principles of Bernstein's work is the three-part cycle for mixed choir, soloist and orchestra “Chichester Psalms”, which was created in 1965 by order of Walter Hussey for the Southern Cathedrals Festival in Chichester Cathedral (Sussex, England). The composition, based on Hebrew texts, was warmly received by the audience and immediately became part of the repertoire of many choirs.

“Chichester Psalms” by L. Bernstein develops the tendency to modernize the cantata-oratorio genre. By rethinking the psalmic tradition, the composer managed to reflect the most subtle and urgent problems of contemporary American society. “Chichester Psalms” by L. Bernstein is characterized by dramatic integrity and intonational unity. The music contains style allusions of different eras: a reinterpreted medieval organ in the introduction, elements of folklore (dance in 7/4) in the first part, counterpoint technique (inversion of the theme in the first part, canon in the second), blues chromatics and Jewish melody in the second part, romantic cantilena in the finale, and chorale in the coda. “Chichester Psalms” by L. Bernstein, whose musical style is a unique fusion of elements of musical, jazz, ancient Jewish synagogue music and modern compositional techniques, is a vivid example of the author's approach to the interpretation of the psalm genre.

The conclusions of the scientific substantiation summarize the analytical observations on the ways and means of Leonard Bernstein's work with the Old Testament spiritual tradition. In particular, the following provisions are

emphasized:

– symphony No. 1 “Jeremiah”, symphony No. 3 “Kaddish”, “Chichester Psalms” are not only innovative in content, but also original in form and musical language cycles;

– the sacred reality in L. Bernstein's spiritual work is embodied both with the help of traditional musical techniques defined by synagogue practice and by means of modern musical language: the compositions include stylization of Old Testament spiritual hymns, a combination of different styles and trends (rock, jazz, country, spiritual chorale, etc.)

– the composer's spiritual compositions are characterized by a multilayered expression: while maintaining a “high” layer of content that conveys sacred meanings, the verbal and musical fabric includes semantic layers that are correlated with topical issues;

– preserving the classical principle of contrast as the basis of dramatic development, L. Bernstein goes beyond the traditional genres; in all three compositions, one can note the transformation of the genre principle (the greatest transformation is characteristic of the symphony “Kaddish”).

Thus, the study confirms the thesis that L. Bernstein's symphonic work is an original, open genre and style system, in which, along with the author's transformation of traditional genres, there is an active search for new genre forms.

Key words: Judaism, symphonic concept, theatricalization, chorus, psalm, spiritual issues, genre synthesis.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Олексієнко Артем. «Чичестерські псалми» Леонарда Бернстайна як зразок переосмислення жанрового інваріанту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Вип. 46. С. 100–107. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i>

2. Олексієнко Артем. Симфонія № 1 «Єремія» в контексті індивідуального композиторського стилю Леонарда Бернстайна. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2023. Випуск № 62. Т. 2. С. 61–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-10>.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування. Матеріали дослідження викладено в доповідях на п'яти міжнародних та двох всеукраїнських науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Леонард Бернстайн. Чичестерські псалми» у виконанні хору та оркестру «Liatoshynsky Capella» (головний диригент – народний артист України Богдан Пліш, соліст – Клопинський Святослав); Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Мала зала ім. О. С. Тимошенка (25 серпня 2024 року):

1. Олексієнко А. Хорова спадщина Л. Бернстайна в контексті світогляду композитора) / XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівненський державний гуманітарний університет, Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства (17–18 листопада 2022 року), Рівне, 2022.

2. Олексієнко А. «Чичестерські псалми» Л. Бернстайна: жанрово-стильові аспекти / XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни», Рівненський державний гуманітарний університет, Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства (16-17 листопада 2023 року), Рівне, 2023.

3. Олексієнко А. Жанрове розмаїття музики Мирослава Скорика / Міжнародна наукова конференція «Ціннісні виміри культурно-мистецької

діяльності Мирослава Скорика» (до 85-річчя від дня народження). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (1–2 червня 2023 року), Київ, 2023.

4. Олексієнко А. Гуманістичні цінності мистецтва / Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (8 червня, 2023 року), Київ, 2023.

5. Олексієнко А. Композиторські школи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Всеукраїнська наукова конференція «Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності» (19–20 жовтня 2023 року), Київ, 2023.

6. Олексієнко А. Феномен постаті українського науковця-культуролога, мистецтвознавця, громадського діяча, хорового диригента Олега Тимошенка / II Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва», присвячена пам'яті академіка О. С. Тимошенка. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (19–20 березня 2024 року), Ніжин, 2024.

7. Олексієнко А. Жанрово-стильова полемічність симфонії «Kaddish» Леонарда Бернстайна у світлі американської філософської думки середини ХХ століття / Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Кафедра ЮНЕСКО “Музика, освіта та наука – заради миру” (25 квітня 2024 року), Київ, 2024.

8. Олексієнко А. Постать Олега Тимошенка в українському хоровому мистецтві / Всеукраїнська науково-практична конференція «Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (Пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (28–29 травня 2024 року), Київ, 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ЛЕОНАРД БЕРНСТАЙН – СИМФОНІСТ ТА МИСЛИТЕЛЬ	25
1.1. Феномен творчої особистості Леонарда Бернстайна	25
2.1. Філософсько-етичні та художні засади творчості Л. Бернстайна	38
3.1. Симфонія № 1 «Єремія» для оркестру та мецо-сопрано в контексті індивідуального композиторського стилю Леонарда Бернстайна	46
Висновки до Розділу 1.	53
РОЗДІЛ 2. ТРАГЕДИЙНА КОНЦЕПЦІЯ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ «КАДДІШ»: ВІД МОЛИТВИ ДО ФІЛОСОФІЇ	56
2.1. Каддіш у контексті іудейської духовної традиції	56
2.2. Віра після Голокосту: про ідейну проблематику Третьої симфонії	64
2.3. Жанрово-синтезуючі тенденції в Симфонії «Каддіш»	71
Висновки до Розділу 2.	87
РОЗДІЛ 3. «ЧИЧЕСТЕРСЬКІ ПСАЛМИ» У СВІТЛІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА	90
3.1. Історія створення та проблематика «Чичестерських псалмів»	90
3.2. Переосмислення псалмової традиції у циклі «Чичестерські псалми»	96
Висновки до Розділу 3.	109
ВИСНОВКИ	112
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	115

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Яскравий, оригінальний, із винятковою харизмою музикант, Леонард Бернстайн (1918–1990) увійшов в історію як один із найуспішніших композиторів США. Універсальність його таланту охоплює композиторську, виконавську (диригент, піаніст), педагогічну діяльність, а також розгалужену громадську та просвітницьку роботу.

Всеосяжність діяльності Л. Бернстайна за життя була багато разів вшанована, серед нагород митця: відзнака Центру Кеннеді (*The John F. Kennedy Center for the Performing Arts*) за внесок в американську культуру (виконавське мистецтво), обрання академіком та Золота медаль за музику Американської академії та Інституту мистецтв та літератури (*American Academy of Arts and Letters*), Премія Соннінга (*Sonning Prize*, Данія) та музична Премія Ернста фон Сіменса (*Ernst von Siemens Music Prize*, Німеччина), Премія диригента Дітсона (*Ditson Conductor's Award*, США), Імператорська Премія Японської асоціації мистецтв (*The Praemium Imperiale by the Japan Art Association*, Японія). Він отримав одинадцять нагород «Еммі» (*Emmy Award*, США), одну нагороду «Тоні» (*Tony Award*, США), сімнадцять «Греммі» (*Grammy Award*, США) (включно із премією за прижиттєві досягнення від Національної академії мистецтв і науки звукозапису). Окрім свого впливу на молодих диригентів під час викладання у Тангльвуді, Л. Бернстайн сприяв організації Філармонічного інституту Лос-Анджелеса (*Los Angeles Philharmonic Institute*), допоміг створити навчальний оркестр на музичному фестивалі Шлезвіг-Гольштайна (*Schleswig-Holstein Musik Festival*) та заснував Тихоокеанський музичний фестиваль у Саппоро (*Pacific Music Festival*, Японія).

Бернстайн прожив своє життя у діалозі не лише з аудиторією, але й із Богом. Ця «діалогічність вищого порядку» дивним чином проявилася у творчості музиканта – у природному тяжінні Бернстайна як музичного

драматурга до театральності. Сам Бернстайн підкреслював, що його основною мотивацією для створення композицій було «спілкування», і що всі його твори, включно зі симфоніями та концертними творами, «у певному сенсі можна вважати “театральними” опусами» [119, с. 186]. Саме у творах релігійної проблематики (симфоніях «Єремія» і «Каддіш», циклу «Чичестерські псалми») дослідники відзначають трансформацію жанрового начала, його переродження в якийсь унікальний жанровий феномен, відзначений очевидними рисами театралізації. Післяпрем'єрні обговорення творів Бернстайна завжди були оточені бурхливими дискусіями. Творчість композитора відчайдушно намагалися вписати у загальноприйняті рамки, проте жанрові «експерименти» Бернстайна неодмінно заводили критиків у глухий кут.

Новаторство Л. Бернстайна проявилось не лише у використанні вербальних джерел у музичному тексті, що багато хто до нього робив, але у тому значенні, якого цей текст набував у художній концепції твору. Для Л. Бернстайна текстова складова перетворювала твір на частину вистави, що розгорталася перед глядачем. Так, за словами Р. Фріда: «Три частини симфонії “Єремія” утворюють очевидну драматургічну послідовність: пророк передає своє послання – народ і священство знущуються з нього – спустошене місто оплакує свою долю» [88]. Дослідник Б. Селдес наголошує на наявності театральності у Третій симфонії «Каддіш», яка, на думку автора, є перш за все «театральним твором, а потім уже симфонією» [122, с. 137]. Про першорядний вплив театральних принципів на цикл «Чичестерські псалми» вказував авторитетний дослідник творчості композитора Д. Диккау, говорячи, що це, насамперед, музична драма, в якій «протагоністи та антагоністи, конфлікт та його вирішення, ілюзія танцю та його яскраве відображення – все наповнює партитуру» [82, с. 67].

Тяжіння до театру як універсальної форми діалогу зі світом утворює фундаментальну властивість творчого світогляду Бернстайна, і в цьому сенсі композитор ідеологічно близький до покоління музикантів кінця ХХ–ХХІ

століть. Прагнення до якісного переосмислення жанрових форм у сфері хорової та симфонічної музики об'єднує Бернстайна із цілою низкою сучасних авторів. У творчості Ф. Гласса, Л. Сегерстама, П. Х. Нурдгрена, Г. Гаврилець, О. Щетинського, В. Польової, К. Цепколенко, Ю. Гомельської та багатьох інших з усією очевидністю простежуються загальні жанрово-синтезуючі тенденції.

Найбільш яскраво ідея перетворення Л. Бернстайном музичного твору на театральне дійство проявилася в опусах, присвячених духовній проблематиці. Саме у цих концептуально складних творах дослідники звертають увагу на багаторівневі жанрові міксти і радикалізм, що відрізняє ставлення композитора до канону. У спробі розшифрувати художній задум «MASS», циклу «Чичестерські псалми», симфонії «Каддіш» критики розкривають глибокі моральні та соціально-політичні смислові шари музики Бернстайна. Фундаментальному вивченню підлягають питання, пов'язані з кризою ціннісних орієнтацій та втратою віри. Тож вокально-симфонічні опуси Бернстайна й до сьогодні сприймаються як своєрідне «дзеркало» свого часу – концентроване відображення самого «духу» американської культури середини ХХ століття з її конфронтацією релігійних поглядів, співіснуванням жанрів серйозної та розважальної музики.

Втім, варто наголосити, що вивчення духовної творчості Л. Бернстайна на сьогоднішній день не є всеосяжним. На даний час ця галузь музичної історії досліджена фрагментарно і аж ніяк не вичерпно, що вимагає проведення серйозної роботи, яка могла б дозволити повніше уявити роль вокально-симфонічних творів Л. Бернстайна у контексті розвитку світової культури.

Таким чином, **актуальність** обраної теми обумовлена її маловивченістю в українському музикознавчому дискурсі, а також необхідністю визначення образної та змістовної сутності вокально-інструментальних творів духовної проблематики у виконавчому процесі. Крім того, залишаються нерозкритими особливості творчого методу

композитора, пов'язані зі специфікою втілення духовно-символічного тексту у творах синтетичної жанрової природи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконані на кафедрі хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідають темі № 4 «Виконавська практика та інтерпретація репертуарної спадщини» (Наказ 176-А від 26.12.2022 протокол № 5. Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 24-А від 10.02.2022 протокол № 7). Програми творчої складової мистецького проєкту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 20.12.2020).

Метою запропонованого дослідження є осмислення глибинного змісту жанрово-синтетичних творів Л. Бернстайна духовної проблематики та обґрунтування нових способів їх виконавської інтерпретації в аспекті сучасних тенденцій вокально-симфонічної практики.

Метою роботи визначено основні завдання дослідження:

- виявити духовні джерела американського мистецтва 1960–1970-х років у контексті феномена контркультури;
- висвітлити біографічні факти та історію створення зрілих інструментально-хорових творів Л. Бернстайна крізь призму іудейського світорозуміння композитора;
- розглянути своєрідність духовної творчості Л. Бернстайна та визначити особливості втілення релігійних ідей у творах зрілого періоду творчості композитора;
- визначити основні тенденції та аспекти впливу американської композиторської та диригентської шкіл на творчість Л. Бернстайна;
- розглянути симфонію «Єремія» у контексті симфонічного методу композитора;

– визначити жанрову своєрідність симфонії «Каддіш» та циклу «Чичестерські псалми», обґрунтувати природу жанрових модифікацій;

– довести актуальність сучасного вивчення духовної музики композитора у філософсько-богословському та психологічно-аналітичному аспектах.

Об'єктом дослідження виступають інструментально-хорові твори Л. Бернстайна 1940–1960-х років, пов'язані із втіленням соціально-етичних та релігійно-філософських проблем.

Предмет дослідження – жанрово-синтезуючі тенденції у циклічних формах Л. Бернстайна як відображення фундаментальних етичних та стильових засад творчості композитора.

Матеріалом дослідження обрано партитури та аудіозаписи контрастних за характером інструментально-хорових творів Л. Бернстайна: Симфонія № 1 «Єремія» (*Jeremiah*), Симфонія № 3 «Каддіш» (*Kaddish*), «Чичестерські псалми» (*Chichester Psalms*).

Методологічна основа роботи – комплексний міждисциплінарний підхід, що дозволив розглянути об'єкт вивчення у різноманітні внутрішніх зв'язків та відносин. Він включає елементи *мистецтвознавчого, музикознавчого, порівняльно-історичного, культурологічного, релігієзнавчого, історико-літературного методів аналізу*. Важливою методологічною особливістю дослідження обраної теми є використання *духовно-естетичного методу*, що дозволяє розкрити у творі мистецтва релігійні інтенції, пов'язані з тією чи іншою віросповідною традицією, які формують як смислове наповнення, так і образно-стилістичне вираження.

Теоретичну базу наукового обґрунтування склала сукупність наукових, науково-критичних та публіцистичних праць, згрупованих у наступні тематичні блоки: *музика ХХ століття, притаманні їй явища та пов'язана з ними проблематика* (О. Берегова [6, 7], Т. Гнатів [15], О. Григоренко [16], С. Павлишин [32, 33, 34], Ю. Чеқан [45], М. Черкашина-Губаренко [46], Р. J. Buchanan [73]); *дослідження з проблем теоретичного*

аналізу, сучасної музичної композиції та теорії музичного мислення (Т. Адорно [1], Н. Герасимова-Персидська [14], І. Коханик [19], Б. Сюта [40]); історія та теорія хорового мистецтва (А. Бакумець [4], О. Батовська [5], О. Нікітюк [29], Г. Степанченко [39]); проблеми сучасного хорового мистецтва та інтерпретації (І. Бермес [8], Є. Бондар [9], В. Москаленко [24]); музичне мистецтво США та новації американських композиторів ХХ століття (О. Григоренко [16], С. Леонтьєв [22], С. Павлишин [32–34], М. Шадько [47]); дослідження творчості Л. Бернстайна (В. Bernstein [56], J. Briggs [69, 70], Н. Burton [74, 75], J. Fishbein [87], J. Gottlieb [91–95], Р. Myers [109], J. Peyser [112], D. Schiller [118], М. Secrest [120], В. Seldes [122]); роботи, присвячені питанням іудейської історії, філософії та культури (Е. Berkovits [51–55], І. Elbogen [83], А. Z. Idelsohn [85]); окрему увагу приділено темі Голокосту (М. Buber [72], G. Lewy [103], Y. Granatstein [90], А. Morse [108], R. Vanagaitè [130]); праці, в яких вивчаються феномен хорового театру та принципи хорової театралізації (Л. Байда [3], Ю. Мостова [25, 26, 27], К. Станіславська [38]).

Наукову новизну дослідження визначають:

- аналіз духовного доробку Л. Бернстайна у філософсько-етичному, художньо-історичному, жанровому та стильовому аспектах;
- висвітлення маловідомих фактів та маловивчених явищ американської культури ХХ століття і виявлення зв'язків між творчістю Л. Бернстайна та течіями американського, європейського, а також вітчизняного авангардного мистецтва;
- переосмислення ролі Л. Бернстайна як видатного мислителя та симфоніста у музичній культурі Сполучених Штатів Америки ХХ століття.

Практичне значення роботи. Результати обґрунтування можуть використовуватись у науковій, педагогічній та виконавській роботі: у підготовці хорових та симфонічних диригентів, у навчальних курсах «Історія світової музики», «Хорознавство», «Аналіз музичних творів», «Історія та теорія хорового виконавства», «Сучасна зарубіжна хорова література»

музичних закладів вищої освіти України. Вони можуть бути корисні мистецтвознавцям і культурологам у науковому освоєнні теорії та історії американського мистецтва. Результати дослідження можуть застосовуватись у практичній діяльності симфонічних диригентів, у лекторській практиці, а також у перспективі широкого введення хорових творів Л. Бернстайна у виконавський репертуар сучасних хорових колективів.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 124 сторінки, із них основного тексту – 114 сторінок. Список використаних джерел містить 131 позицію.

РОЗДІЛ 1.

ЛЕОНАРД БЕРНСТАЙН – СИМФОНІСТ ТА МИСЛИТЕЛЬ

1.1. Феномен творчої особистості Леонарда Бернстайна

Один із найвидатніших музичних діячів США – професор, композитор-експериментатор у галузі як популярного, так і академічного мистецтва, Леонард Бернстайн по праву вважається ключовою фігурою в історії американської музичної культури ХХ століття. Композитор, диригент, піаніст і педагог єврейсько-українського походження, він зміг поєднати світи концертного залу та музичного театру, залишивши по собі багату спадщину записів, музичних композицій, драматичних творів та інституцій, створених за його ініціативи чи підтримки. Л. Бернстайн належав до художників з яскраво вираженою творчою індивідуальністю: стихійний темперамент, прагнення розмаїтості та динамічності поєднувалися у Бернстайна з глибиною і масштабністю симфонічного мислення. Йому однаково вдавалося трактування як класичної, так і сучасної музики. Артистизм музиканта воістину не знав межі: одним своїм жартівливим твором він диригував без рук, керуючи оркестром лише мімікою обличчя та поглядами.

Багатогранна діяльність Бернстайна вже понад півстоліття є предметом численних наукових досліджень за кордоном (США, Німеччина, Австрія, Швейцарія, Австралія тощо). За період від 1957 по 2022 роки захищено понад 30 дисертацій. Наявність великої кількості цих досліджень зумовлено великим інтересом до постаті видатного діяча та композитора.

Проблеми вивчення творчості Л. Бернстайна, у тому числі, його опусів релігійно-духовного спрямування, піднімаються у цілій низці зарубіжних джерел. Перші монографічні роботи були написані ще за життя композитора: Джон Бріггс (Briggs, John. Leonard Bernstein, The Man, His Work and His World, 1961) [70], Джон Пейзер (Peyser, John. Bernstein: A Biography, 1987) [112].

Серед більш пізніх біографічних видань про композитора знаходимо праці Ч. Шулера (Chapin, Schuyler. Leonard Bernstein: Notes from a friend, 1992) [76], Х. Бертон (Burton Humphrey. Leonard Bernstein, 1994) [74], М. Секрест (Secrest Meryle. Leonard Bernstein: A life, 1994) [120], П. Майерса (Myers, Paul. Leonard Bernstein, 1998) [109], Б. Бернстайна (Bernstein Burton. Leonard Bernstein: American Original, 2008) [56], Б. Селдеса (Seldes Barry. Leonard Bernstein: The Political Life of American Musician, 2009) [122]. У цих джерелах містяться документальні відомості про історію створення та концепційний зміст найвідоміших творів композитора.

Відомості про творчий світогляд Л. Бернстайна, його погляди на проблеми суспільного та професійного середовища містяться в останньому інтерв'ю, даному Д. Коту, опис якого представлений у книзі письменника (Cott Jonathan. Dinner with Lenny: The Last Long Interview with Leonard Bernstein, 2013) [79]. Цінним джерелом у плані пізнання творчого всесвіту композитора стало видання його листів (The Leonard Bernstein letters, edited by Nigel Simeone, 2013) [124].

В електронній бібліотеці Конгресу США (Leonard Bernstein Collection, Library of Congress) [101] знаходиться багатий особистий архів Л. Бернстайна, що включає сценарії для телевізійних програм, рукописи та ескізи його творів, численні листи, фото-, аудіо- та відеоматеріали. Даний архів, безперечно, є найважливішим джерелом достовірних відомостей про життя, діяльність та творчу спадщину композитора.

Уявлення про творчість Л. Бернстайна можна скласти на основі його власних книг, таких як «Радість музики» («The Joy of Music», 1959) [65], «Безкінечне розмаїття музики» («The Infinite Variety of Music», 1966) [64], «Концерти для молоді» («Leonard Bernstein's Young People's Concerts», 1970) [62], «Висновки» («Findings», 1982) [59]. Іноземні відомості про твори, що становлять галузь духовної творчості Л. Бернстайна, є статтями, нотатками, фрагментами монографій і книг таких авторів, як Д. Готтліб (Jack Gottlieb) [91–95], Т. Хаббарт (Theresa Hubbard) [98], К. Джонс (Kyle Jones) [99],

Н. Левін (Neil W. Levin) [102], Д. Шиллер (David Schiller) [118], Б. Селдес (Barry Seldes) [122], С. Сомарі (Stephen Somary) [126].

Порівняно із зарубіжними джерелами вітчизняної літератури про Л. Бернштейна є незрівнянно мало. Постать Бернштейна згадується лише у контексті загальної історії американської музики (О. Григоренко [16], С. Леонтьєв [22], М. Шадько [47]) та поодиноких критичних статтях. У сучасній вітчизняній музикознавчій літературі практично немає наукових розвідок у цьому напрямку, тож багата творча спадщина майстра фактично залишилися поза увагою. Тому, розгляд композиторського стилю та аналіз вокально-симфонічного доробку митця обіцяє стати плідним полем для наукової розвідки. Важливість такого дослідження для вітчизняного музикознавства окремо підкреслена фактом українського походження композитора, батьки якого емігрували до США з Рівненщини.

Батьки Бернштейна до еміграції мешкали в Україні, неподалік Рівного. Ще до народження сина родина переїхала до США. Леонард народився 25 серпня 1918 року в місті Лоренс, штат Массачусетс, а виріс у Бостоні. Завдяки успішній комерційній діяльності батька композитора, Самуїла Бернштейна, Л. Бернштейн зростав у комфорті передмістя, типовому для американського середнього класу.

Родина Бернштейна була дуже консервативною та ортодоксальною. Батько Леонарда, який не зумів через еміграцію реалізувати своє бажання стати рабином, сподівався, що його старший син Леонард, прислухавшись до волі батька, просунеться шляхом священнослужителя. Однак його планам не судилося здійснитися – в їхньому будинку з'явилося фортепіано. В ортодоксальній єврейській церкві інструментальна музика взагалі не мала місця. Інструментальне виконавство асоціювалося з клезмерством (грою на весіллях чи трактирах). Таким чином, для Сема вибір його сина був свого роду падінням із тих соціальних сходів, по яких їхня родина так старанно дерлася вгору. Проте стати музикантом Бернштейну було призначено долею, і він уперто йшов обраним шляхом, попри перешкоди.

Коли хлопчикові було 11 років, він почав брати уроки музики і вже за місяць вирішив, що буде музикантом. Але батько, який вважав музику порожньою забавою, не оплачував уроки, і хлопчик почав сам заробляти гроші на навчання. Серед його перших викладачів були Г. Коутс (Helen Coates), яка згодом стала його помічницею, та Г. Гебхард (Heinrich Gebhard).

Навчався Бернстайн у знаменитій Бостонській Латинській школі (*Boston Latin School*). Тут майбутній композитор виступав солістом та диригентом шкільного оркестру, поставив силами учнів школи оперу «Кармен». У 17 років Бернстайн вступив до Гарвардського коледжу (*Harvard College*), де вивчав музику, зокрема, у Едварда Берлінгема Хілла (Edward Burlingame Hill) та Уолтера Пістона (Walter Piston). Певний час Бернстайн був акомпаніатором Гарвардського хорового клубу (*The Harvard Glee Club*), а також безкоштовним піаністом на презентаціях німого кіно Гарвардської кіноспільноти.

Під час свого перебування в Гарварді він написав музику для постановки комедії «Птахи» (*The Birds*) за п'єсою Аристофана, виконаної грецькою мовою. Також режисував і виконував постановку агітпроп-опери Марка Бліцстайна «Колиска буде хитатися» (*The Cradle Will Rock*). Дипломна робота Бернстайна на тему «Абсорбція расових елементів в американську музику» (*The Absorption of Race Elements into American Music*) вже демонструє широке знання сучасної музики та відданість створенню музики із вираженим американським колоритом.

Показово, що вже в цей час Л. Бернстайн звертається до духовної музики, створюючи в 1935 році «Псалм 148» (*Psalms 148*) для голосу з фортепіано. Ця рання композиція чудово відображає музичні уподобання його сім'ї, зокрема захоплення музикою Соломона Браславського¹. Показово,

¹Соломон Браславський (Solomon G. Braslavsky, 1887–1975) – органіст, композитор, педагог і музичний директор синагоги єврейської громади Мішкан Тефіла, до якої родина Бернстайнів вступила у 1920 році.

Соломон Григорович Браславський народився 24 квітня 1887 року в селі Мокра Калігірка (Україна). Його батько був місцевим кантором. Закінчив середню школу у сусідній Умані. Був співаком хору місцевої синагоги. Згодом Браславський став його

що згодом, у 1962 році Л. Бернстайн субсидував публікацію музики С. Браславського до однієї з центральних молитов літургії Високого Святого Дня, «Un'tane tokef», на знак подяки людині, яка так багато важила для нього у молодості. Без сумнівів можна сказати, що не лише Браславський, але й сама синагога, її кантор, рабини та її музика залишили глибокий слід у становленні особистості Л. Бернстайна.

В Гарварді митець познайомився з А. Коплендом, про глибоку повагу до творчої постаті якого свідчить виконання Л. Бернстайном «Варіацій для фортепіано» з нагоди святкування дня народження А. Копленда [117, с. 346–348]. Це був початок дружби на все життя – Л. Бернстайн виконав і записав майже всі твори свого старшого колеги, а на честь відкриття Філармонічного залу в Нью-Йорку в 1962 році він замовив у А. Копленда твір «Конотації» (*Connotations*).

Отримавши у 1939 році ступінь бакалавра, Л. Бернстайн стає абітурієнтом Інституту Кертіса у Філадельфії (*Curtis Institute of Music*), де його викладачами були І. Венгерова (*Isabelle Vengerova*, фортепіано), Р. Лонгі (*Renée Longy-Miquelle*, читання партитур), Р. Томсон (*Randall Thompson*, оркестровка) та Ф. Рейнер (*Fritz Reiner*, диригування).

В 1942 році Бернстайн відправився вдосконалюватися в Беркширський музичний центр (*Berkshire Music Center*, Танглвуд). Саме тоді з'являються перші серйозні твори композитора – Соната для кларнета і фортепіано (1942), вокальний цикл «Ненавиджу музику» (*I Hate Music!* 1943). Але головною подією у житті Бернстайна стала зустріч з відомим диригентом С. Кусевицьким. Стажування під його керівництвом у Танглвуді започаткувало теплі дружні стосунки між музикантами. Бернстайн став

хормейстером. У 1908 Браславський поїхав до Відня, де закінчив Академію музики і драматичного мистецтва. Після отримання диплома викладав у Школі канторів. Там сама, у Відні, у 1919 році очолив Єврейський симфонічний оркестр «Ха-коах / Сила», а у 1921 організував Єврейське хорове товариство. У 1922–1923 виступав у серії концертів у США, після завершення яких не повернувся до Європи. Починаючи з 1928 року, був незмінним диригентом Бостонської синагоги «Мішкан Тфіло / Молитовний дім». С. Браславський – автор численних літургійних творів, об'єднаних у тритомне видання «Ширей Шломо / Пісні Соломона».

асистентом Кусевицького, а невдовзі – помічником диригента Нью-Йоркського філармонічного оркестру (1943–1944). До цього, не маючи постійного заробітку, він жив коштом від уроків, концертних виступів, таперської роботи.

Щасливий випадок започаткував блискучу диригентську кар'єру Л. Бернштейна. Всесвітньо відомий Б. Вальтер, який мав виступати із Нью-Йоркським оркестром, раптово захворів. Постійний диригент оркестру О. Родзинський відпочивав за містом (була неділя), і нічого не залишалось, як доручити концерт асистентові-початківцю. Всю ніч провівши за вивченням найскладніших партитур, Бернштейн другого дня, без жодної репетиції, виступив перед публікою. Це був триумф молодого диригента та сенсація у музичному світі.

Його успіхи на диригентській ниві були оцінені за заслугами. У 1945–1949 роках Бернштейн – головний диригент оркестру *New York City Center*, де став наступником знаменитого диригента Л. Стоковського. У 1957–1958 роках – диригент Нью-Йоркського філармонічного оркестру (*New York Philharmonic Orchestra*), а від 1958 до 1969 року – його головний диригент.

Від 1951 року, коли помер Кусевицький, Бернштейн узяв його клас у Тангльвуді та почав викладати в університеті міста Вельтем (Waltham, штат Массачусетс), читати лекції у Гарварді. За допомогою телебачення аудиторія Бернштейна – педагога та просвітителя – перевершила аудиторію будь-якого університету. У той же час Бернштейн викладав в університеті чехословацького міста Брандіс (Brandýs nad Labem-Stará Boleslav), Бернштейн зарекомендував себе як різнобічно обдарований музикант.

Публічне виконання першого твору Л. Бернштейна – Симфонії № 1 «Єремія» (*Jeremiah*) на біблійну тему – відбулося 1944 року у Пітсбурзі (*Pittsburgh Symphony Orchestra*) під керівництвом самого автора. Симфонія отримала премію *New York Music Critics' Circle* як найкращий американський твір року. Симфонія «Єремія», попри очевидні впливи А. Копленда та Р. Шумана, виявилася яскравим дебютом молодого композитора. Давній

соратник митця, Джек Готліб зазначив, що «Єремія» містить більше мотивів, заснованих на конкретних єврейських літургійних джерелах, ніж композитор усвідомлював – це було наслідком його релігійного виховання, яке було глибоко сповнене музикою синагоги та вивченням івриту [94, с. 290]. Слід наголосити, що до єврейської тематики композитор буде повертатися протягом усієї своєї кар'єри.

Балет «Вільна фантазія» (*Fancy Free*), про трьох моряків, що перебувають у відпустці на березі на Манхеттені у воєнний час, був написаний на замовлення Джерома Роббінса¹. Постановка вистави була здійснена під керівництвом автора на сцені «*Metropolitan Opera*». Незабаром спільно із Дж. Роббінсом, Б. Комден і А. Гріном він переробив цей балет у мюзикл «У місті» (*On the Town*), який пройшов 463 рази.

Перетворення балету на мюзикл не стало для Бернстайна випадковим епізодом. У всіх мюзиклах композитора балет посідає важливе місце. Така тісна співпраця, яка встановилася між Бернстайном і Роббінсом, більш характерна для взаємин композитора з лібретистом. Через тринадцять років у танцях і пластиці «Вестсайдської історії» Роббінсу вдалося досягти такої смислової виразності та образності, якої до цього мюзикл не знав. Симфонічна партитура Л. Бернстайна та додаткові балетні номери були новаторськими та сприяли оригінальності шоу.

Композитор продовжив свою роботу на Бродвеї піснями для постановки «Пітера Пена» (*Peter Pan*) та «Чудового міста» (*Wonderful Town*), заснованого на популярній книзі Рут Маккенні «Моя сестра Ейлін» (*Ruth McKenney, My Sister Eileen*), згодом театралізованій Джозефом Філдсом (*Joseph Fields*) та Джеромом Ходоровим (*Jerome Chodorov*). У цьому жвавому шоу, побудованому на талантах Розалінд Рассел (*Catherine Rosalind Russell*), що було плодом його останньої співпраці з Бетті Комден (*Betty Comden*) та Адольфом Гріном (*Adolph Green*), Л. Бернстайн ближче ніж коли-небудь

¹ Джером Роббінс (англ. Jerome Robbins; 1918–1998) – американський хореограф та режисер. Володар премії «Оскар» разом із Робертом Уайзом за фільм «Вестсайдська історія» (1961). Єдиний режисер, який одержав цю премію за свій дебютний фільм.

прийшов до традиційного музично-розважального жанру; композиція виграла премію «*Antoinette Perry Award for Excellence in Broadway Theatre*» як найкращий мюзикл 1952–1953 років.

Наступні дві композиції Бернштейна – «Кандід» (*Candide*) та «Вестсайдська історія» (*West Side Story*) – мабуть, його найбільш визначні досягнення. Хоча «Кандід», що поєднує стилістичні та жанрові знахідки М. Бліцстайна і Ж. Оффенбаха, зберігся в репертуарі лише завдяки винахідливості та блиску музики, його численні версії не змогли позбутися недоліків драматургічної структури. «Вестсайдська історія» демонструє блискучий театральний талант Л. Бернштейна. Мюзикл від початку супроводжував успіх. Постановка витримала 734 вистави, після чого розпочалася тріумфальна хода «Вестсайдської історії» світовими майданчиками. Вже у 1960 році мюзикл був знову поставлений у Нью-Йорку, у 1968 він був включений до репертуару Лінкольнівського культурного центру (*Lincoln Center*). У 1961 році з «Вестсайдської історії» було знято однойменний фільм, який завоював найбільшу популярність серед американських музичних фільмів.

Наприкінці 1960-х років суспільство у країні поляризувалося через участь США у в'єтнамській війні. Потужний антивоєнний рух, що охопив Америку, підживлювався обуренням масовими жертвами, жорстокістю, зокрема, різаниною у Сонгмі ¹, вторгненнями до Лаосу та Камбоджі, ув'язненням активістів, а в 1970 році – розстрілом антивоєнної демонстрації студентів у Кентському університеті (*University of Kent*). «Ці неспокійні часи

¹ Масове вбивство в Сонгмі (*My Lai massacre*, в'єт. *Thảm sát Sơn Mỹ*) – воєнний злочин, скоєний американськими солдатами у сільській громаді Мілай (в'єт. *Mỹ Lai*) в окрузі Сонтіно провінції Куангнгай в Південному В'єтнамі, який отримав широкий розголос у світі 1969 року під час війни у В'єтнамі.

Як стало відомо, роком раніше військовослужбовці Армії США вчинили масове вбивство цивільного населення декількох сіл, що входили до складу громад Мілай та Мікхе (Міхе), знищивши, за різними оцінками, від 347 до 504 мирних жителів. Багато жертв перед убивством були піддані американськими солдатами тортурам, а жінки – груповим зґвалтуванням. Злочин викликав обурення світової громадськості та став одним з найвідоміших та символічних подій війни у В'єтнамі. Тільки один солдат був визнаний американським судом винним, але через 3,5 року був звільнений.

породили буремну молодіжну культуру, яка прагнула нових духовних авторитетів та нового уряду, що відображав би їхні цінності, вираженням чого і стала "MASS" Л. Бернстайна» [88].

Цикл «MASS» був створений автором на замовлення Жаклін Кеннеді – удови вбитого в листопаді 1963 року президента США, на відкриття Центру Виконавчих Мистецтв ім. Дж. Кеннеді (*John F. Kennedy Memorial Center for the Performing Arts*).

Л. Бернстайн для свого твору, позначеного автором на титульному аркуші партитури як «Меса: театральна п'єса для співаків, акторів та танцюристів» (*MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers*), узяв за основу літургічну практику Римо-католицької церкви та доповнив літургійний канон віршами Стівена Шварца (Stephen Schwartz)¹, а також власними поетичними строфами. Несумісні, на перший погляд, реальності, об'єднуються Бернстайном в єдине ціле: літургійний канон трансформується у театральну дію.

Донька композитора Ніна Бернстайн зазначає, що «Л. Бернстайн завжди був заінтригований і захоплений римо-католицькою месою, знаходячи її зворушливою, таємничою і найвищою мірою театральною» [67]. Сам композитор зізнавався, що мріє створити твір, який був би якоюсь всесвітньою церемонією, в якій мають бути поєднані різні релігійні традиції. Невипадково одна з останніх статей, написана про «MASS» Л. Бернстайна, присвячена «спробі помістити ("MASS") не лише у контекст творчості композитора, але й у коло світової ритуальної музики» [70, с. 231].

«MASS» Л. Бернстайн стала унікальним вираженням гострих соціально-філософських ідей доби «шістдесятих» в Америці. Композитор спробував відобразити у своєму творі проблеми сучасного йому американського суспільства: волелюбну філософію життя 1960-х років і сумніви, пов'язані із ортодоксальними релігійними приписами. Через синтез

¹ Стівен Лоренс Шварц (англ. Stephen Lawrence Schwartz; нар. 6 березня 1948) – американський композитор та поет-пісняр.

цих двох напрямів він створив яскраву театральну постановку, в основу якої поклав урочисту дію католицької меси і протестувальні дії тих парафіян церкви, які не сповідували традиційні релігійні настанови християнства ¹.

Як відомо, нова релігійна хвиля, підйом якої збігся з політичними та соціальними катаклізмами у світі, породила в Америці феномен *контркультури* ². Саме шістдесяті роки свідчать, на думку авторитетного

¹ Основу сюжету «MASS» Л. Бернстайна визначає конфлікт світоглядних позицій двох угруповань людей – віруючих, чия позиція втілена у традиційних співах, що виконуються академічним хором, та мирян (група «вуличних виконавців»).

Перша група: академічний змішаний хор (Formal Choir), який представляє сферу «високого», уособлює образ церковного життя. Статика хору, вбрання у мантії, виконання частин традиційної для меси латиною – всі засоби художньої виразності підпорядковані створенню образу непорушної, непохитної віри в Бога. Звучання академічного хору супроводжується оркестром, розміщеним в оркестровій ямі у складі двох органів (великого та малого), струнної групи, ударних інструментів, челести та фортепіано (Pit Orchestra).

Антагоністичною є група мирян (Street Singers) – вуличних виконавців, які характеризують сферу «низького», приземленого (повсякденного) світорозуміння. Ця група втілює образ молоді – того самого покоління хіпі 1960-х–1970-х років, яке бунтує не лише проти віри, захоплюючись східними культами, з метою пошуку нової свідомості, але також бунтує проти політики, зокрема, проти війни у В'єтнамі. Цю групу характеризує вільне пересування по сцені, повсякденний одяг, сольні та хорові репліки англійською мовою, використання сучасних музичних стилів. Хор мирян підтримується духовим оркестром, а також блюз-бендом та рок-групою, розміщеними на сцені (Onstage Orchestra).

Центральною фігурою, яка намагається об'єднати конфліктуючі групи, стає головна дійова особа «MASS» – священик (Celebrant). З одного боку, він проводить службу, а з іншого – вступає у діалоги з невіруючими людьми та протестувальниками. Також функцію провідника з низької сфери до високої (і навпаки) відіграє хор хлопчиків (Boys Choir), якому доручені як сольні, так і хорові номери.

Група танцюристів – Аколіти (Acolytes) – виконують важливу функцію в драматургії твору. Вони, з одного боку, є представниками світської сфери, з іншого – стають помічниками священика, по суті, вівтарниками, які допомагають йому біля вівтаря протягом усієї меси. Саме аколіти поступово одягають Священика у традиційний одяг, дедалі більше відокремлюючи його від «мирської» сфери.

У творі найважливішу роль відіграє театралізація. Л. Бернстайн особливо підкреслив цей виразовий фактор, позначивши його у назві свого твору. Про це свідчить не лише великий масив словесного матеріалу, написаний для «MASS», але й ремарки композитора, що характеризують дії героїв п'єси.

Л. Бернстайн вдається до суттєвої метаморфози структури католицького богослужіння. Попри те, що у «MASS» присутні всі п'ять частин католицького ординарія («Kyrie eleison», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus dei»), композитор включає кілька додаткових епізодів, які входять до структури пропрія меси: «Alleluia», «In nomine Patris», «Dominus Vobiscum», «Gloria tibi», «De profundis».

² У науковий побут термін «контркультура» був запроваджений професором Принстонського та Стенфордського університетів, Т. Рошаком. У 1969 році вийшла

представника віденської школи мистецтвознавства Х. Зедльмайра, про настання нової світової епохи та не мають аналогів в історії [121, с. 278]. Характер цієї епохи визначають як економічні та соціальні відносини, так і нові духовні сили, що протистояли християнству. Ці духовні сили Х. Зедльмайр пов'язує із завершенням формування нової світової релігії, вірніше, її сурогату.

У дослідженні американського культуролога П. Б'юкенена «Смерть Заходу», сама назва якого відсилає нас до класичної праці О. Шпенглера «Присмерк Європи», зазначається, що протягом життя всього одного покоління американцям довелося побачити, як розвінчують їхнього Бога, спростовують їхніх героїв, опоганюють культуру, перекручують моральні цінності. У результаті мільйони людей стали почуватися чужинцями у своїй країні. Початок цього періоду, на думку П. Б'юкенена, – це 1960-ті роки; саме цей період дослідник вважає найбільш критичним десятиліттям не лише ХХ століття, а загалом історії Америки. Те, що сталося в США у цей період, П. Б'юкенен називає культурною революцією. Результатом цієї революції стало виникнення того особливого соціально-культурного феномену, який називається *контркультурою*¹ [73, с. 278].

друком його гучна праця «Створення контркультури: Роздуми про технократичне суспільство та його молодіжної опозиції» (*The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*). Визначення концепту «контркультура», яке пропонує Т. Рошак, спирається на спробу визначити «дух часу». На думку дослідника, сутність руху контркультури полягає у запереченні цінностей та норм, вироблених традиційним суспільством. Т. Рошак доводить, що у контркультурі втілюється погляд на християнство як на явище, що віджило [Roszak, T. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Published: Anchor Books/Doubleday & Co, Inc., 1969. 303 p.].

¹ Видатний американський музичний історик Роберт Морган виокремлює наступні ознаки контркультурного руху:

- 1) неформленість цілей руху, хаотичність, заперечення будь-яких доктрин, фокус на самоусвідомленні;
- 2) ідентифікація через вікову групу; відсутність авторитетів;
- 3) акцентування відносин у парі «я і ти», підкреслена експресивність поведінки та висловлювань, сексуальна свобода та засудження сексуальної експлуатації;
- 4) стирання національних та расових кордонів, прагнення зрозуміти іншу людину;
- 5) життєвий вектор на створення нового стилю, який сприяє особистісному розкриттю;

Спираючись на дослідження М. Фергюсон [127], наголосимо на важливості есхатологічної установки, характерної для контркультури. Однією з принципово важливих для нашого дослідження ідей є думка, що містична основа контркультурного світосприйняття не була жодним чином пов'язана із християнською вірою. М. Фергюсон зазначає: «Це була, що називається, “сучасна містика”, без звернення до Бога, без прагнення до злиття з Абсолютом або мети досягнення нірвани. Тут первинним виявлявся сам трансперсональний досвід, отриманий у результаті прийому психоделиків, під впливом музики або танцю або в процесі йогічних практик, позбавлених традиційного релігійного забарвлення» [127, с. 215]. Таким чином, відбувався процес дехристиянізації, про яку писав П. Бьюкенен.

Під час роботи над «MASS» Л. Бернстайн консультувався з отцем Деном Берріганом (Daniel Berrigan)¹, католицьким священиком та антивоєнним активістом, який входив до списку десяти найбільш розшукуваних ФБР осіб. Влітку 1971 року, напередодні прем'єри «MASS», ФБР попередило Білий дім, що латинський текст цього твору може містити закодовані антивоєнні повідомлення і що автори готували змову з метою «поставити у незручне становище уряд США» [70, с. 190]. Президенту Р. Ніксону наполегливо рекомендували не брати участь в цій події, тож він демонстративно був відсутній на прем'єрі. Меса отримала офіційне церковне

б) антиакадемізм як заперечення абстрактного теоретизування, прагнення наповнити знання реалістичним змістом, дослідження неінтелектуальних здібностей індивіда;

7) квієтизм (від лат. *quietismus* – «спокій») – містико-аскетичний рух у католицизмі XVI–XVIII століть; однією з визначальних рис квієтизму є акцент на неактивному, «прийнятливому» стані душі у сенсі містичного єднання з Богом); практика *Make Love Not War* («*Make Love Not War*» – знамените антивоєнне гасло, що належало руху хіпі) [107, с. 205].

¹ Деніел Джозеф Берріган (англ. Daniel Berrigan; 9 травня 1921, Верджинія, штат Міннесота – 30 квітня 2016, Нью-Йорк) – американський католицький священик-єзуїт, християнський пацифіст, антивоєнний активіст, драматург, поет та письменник. Берріган став відомий через свій пристрасний протест проти війни у В'єтнамі, який приніс йому як захоплення, так і гоніння. Все життя Берріган залишався одним із провідних антивоєнних активістів США. Він також був відзначений нагородами за плідну публіцистичну діяльність (автор близько 50 книг). Разом зі своїм братом був номінований у 1998 році на Нобелівську премію миру.

попередження від католицького архієпископа Цинциннаті за непристойне ставлення до релігійного ритуалу та за вульгарну мову.

У музичному спектаклі «MASS» гостро постає проблема втілення засобами художнього мистецтва феномену «нової релігійної свідомості». Відомо, що композитор активно цікавився різними релігійними практиками – від іудейських до християнських та язичницьких, йому хотілося втілити їх в одному творі. Духовний аспект «MASS» знайшов своє відображення у численних рецензіях та наукових працях. Один із найавторитетніших дослідників творчості Бернстайна Т. Хаббард вбачає ідейний зміст «MASS» у музично-сценічному відображенні кризи віри, яка наздогнала сучасне композиторіві суспільство. На думку автора статті, метою «MASS» Л. Бернстайна була спроба «дослідити духовну кризу нашого часу» [98], а сам композитор бачив у творі «засіб вираження своїх найглибших особистих почуттів у контексті часу» [98].

Особливе значення має думка біографа композитора Баррі Селдеса. Він звертає увагу на те, що у творі присутні морально-політичні питання і, найголовніше, він наголошує на темі «нового екуменічного гуманізму в єдиній театральній формі» [122, с. 117]. Викладаючи історію створення твору та конкретизуючи роль отця Д. Беррігана, Б. Селдес наводить слова самого священника про бажання композитора «черпати натхнення у проповіді, намагаючись донести до світу думку, що нинішні покоління повинні зробити світ безпечним для своїх дітей [122, с. 121].

Брат композитора Б. Бернстайн (Burton Bernstein) зазначав, що «MASS» «втілює в собі поняття гібрида, в якому злилися вікова традиція із найсучаснішими культурними актами: церковні хори сусідять з роком, католицтво зустрічається з елементами єврейської традиції. Композитор яскраво відобразив гостру кризу віри 1960–1970-х років» [56, с. 80]. Дочка композитора Ніна Бернстайн також наголошувала, що «головна думка твору стосується кризи віри – питання, яким задаються багато людей у своєму духовному житті» [67].

На нашу думку, Л. Бернстайн не відкидав у «MASS», як і в інших творах духовної тематики, сучасну йому секуляризовану реальність, але визнавав її цінність через наявність у ній релігійного пошуку. Прагнення композитора об'єднати всіх людей, які сповідують різні релігії та різні погляди, людей, що належать до різних соціальних та вікових груп, його бажання «створити всесвітню церемонію» призвело до створення феномену «нової сакральності».

Отже, починаючи від Першої симфонії «Єремія», Л. Бернстайн не лише зарекомендував себе як авторитетний американський симфоніст – він розпочав музично-драматичне дослідження теми, яка слугуватиме у майбутньому стрижнем для багатьох масштабних творів протягом усієї кар'єри, у тому числі «Чичестерських псалмів» та симфонії «Каддіш». «Твір, який я писав усе своє життя, – сказав він у 1977 році, – стосується боротьби, яка породжується кризою нашого століття, кризою віри» [70, с. 232]. Хоча Симфонія №1 «Єремія» пропонує лише розраду, а не вирішення цієї кризи, творча подорож Л. Бернстайна через Симфонію № 2 «Епоха тривоги» (1949), Симфонію № 3 «Каддіш» (1963), «Чичестерські псалми» (1965) і, нарешті, «MASS» (1971), привела його до глибокого висновку – оновлення духовності у наш час вимагає відмови від атрибутів догматики та ортодоксальності, відродження фундаментальної віри у спільну людяність.

2.1. Філософсько-етичні та художні засади творчості Л. Бернстайна

Широкому колу слухачів Л. Бернстайн відомий насамперед як диригент, просвітитель та автор мюзиклів «Вестсайдська історія», «Кандід», «Чудове місто» та інші. Проте в історії музики США він запам'ятовується як митець, якого гостро хвилювали релігійно-етичні проблеми. Друга світова війна, конфлікт у В'єтнамі, виникнення контркультурних течій, спільні ідеї екуменізму не могли не вплинути на композиторське світовідчуття Л. Бернстайна, віруючої людини, яка зверталася до питань онтологічного характеру. Смерть і безсмертя, добро і зло, світ та його недосконалість

неодноразово опинялися у фокусі його уваги.

На присутність глибинних релігійних коренів у житті музиканта вказує політик та дослідник Джон Бріггс (John Briggs). Так, наприклад, говорячи про жанрово-стилістичну природу симфонії «Єремія», Дж. Бріггс вбачає у музиці Л. Бернстайна відображення сімейних традицій талмудичної освіти: «Його прадід, хоч і заробляв життя ковальською справою, був рукоположеним і практикуючим рабином. Наступні два покоління родичів також були талмудистами», – вказує автор [70, с. 69]. Таким чином, джерело творчого натхнення композитора є багатограним, сформованим, серед іншого, також релігією, в яку Л. Бернстайн був занурений ще за дитячих років.

Окрім впливу контркультурного руху 1960-х років, про який йшлося вище, і який природно торкнувся Бернстайна, основним чинником для формування світогляду художника став *їудаїзм*. Бернстайн сприймав історію свого народу та своє власне життя у нерозривній єдності. Цьому були як зовнішні – концептуально-філософські, – так і особисті причини. Тож для розуміння ключових аспектів художньої картини світу Бернстайна, що знайшла безпосереднє вираження в його композиторській творчості, необхідно звернутися до основ самого іудейського світопорядку.

Людину, яка починає знайомитися з єврейською історією, обов'язково вражає грандіозне явище народного мучеництва, яке не має навіть приблизних аналогій за своїм масштабом, інтенсивністю та регулярною повторюваністю протягом тисяч років. Цю страшну багатотисячну і багатомільйонну криваву різанину неможливо осягнути. При цьому, як відомо, далеко не завжди утискувачі євреїв були подібні до Гітлера, який не залишав своїм жертвам жодної надії на порятунок. У видатного сучасного єврейського філософа та мислителя Еліезера Рабіновича знаходимо «розшифрування» так званого «вільного вибору», який пропонувався євреям протягом довгих століть їхньої історії: «Однією з можливостей завжди була смерть, а іншою – шляхетний пантеон вавилонських богів... чи хрест... чи чалма... чи феска. Такий простий крок – лише поцілувати хрест або

прославити Аллаха – і кошмар одразу скінчиться, уся родина буде врятована. І все-таки мало хто робив цей крок: величезна більшість приймала жорстоку смерть. Чому? А тому, що життя саме по собі, життя як біологічний акт – в очах єврея не має власного значення. Життя набуває значення лише тоді, коли єврей присвячує його Великому служінню» [53, с. 112].

І ось тут полягає головний сенс існування будь-якого іудея на планеті: єврейський світогляд неможливий без відчуття присутності Всевишнього. Фундаментальне значення цієї тези чудово усвідомлювалося Л. Бернштейном: закладена від дитинства, ця думка визначала всі ключові повороти та вибори у творчій біографії художника. Розуміння життя як служіння, повне підпорядкування йому всієї людської істоти, усвідомлення того, що джерелом і метою служіння є Бог надають образу Л. Бернштейна унікальних рис, робить його досконалою загадкою для розуму, що мислить раціонально.

«Принцип “великого служіння” сплаває час та простір для кожного єврея воєдино, – пише Абрахам Ідельсон. <...> Воно робить бідного шевця, який живе десь у Польщі чи Росії, сучасником праотця Авраама, і водночас – Царя Машіаха ¹. Воно змушує нас переживати, як свої, прикрощі євреїв стародавньої Юдеї, середньовічного Толедо, гітлерівського рейху і Дамаска чи Тегерана наших днів. Це Служіння надає надісторичного сенсу покаяттю і сльозам, що оплакують Храм у скорботний день Дев'ятого Ава, воно робить саме це руйнування єврейської святині подією, що відбулася щойно, вчора, хвилину тому» [85, с. 382]. Події минулого, відбиті у народній пам'яті, – все це відіграє в єврейській національній свідомості першорядну роль.

Історіософська концепція іудаїзму вбачає у певних подіях дещо значно більше, ніж історичний прецедент. Ці події розглядаються навіть не як архетип, а як свого роду матриці всієї наступної історії. Наприклад, вихід з Єгипту – це ключова подія єврейської історії, що систематично повторюється

¹ Машіах – еллінізоване слово Μεσσίας (Messias). Месія в іудаїзмі (дав.-євр. מָשִׁיחַ, ха-машіах; араб. مَسِيحًا, мшіах; др.-грец. κεχρισμένος, «кехрісменік» – «помазанник» – ідеальний володар месіанських часів. Часто вживається у вавилонському Талмуді та в мідрашах без артикля, як власне ім'я.

у вигляді циклу «Вигнання – Звільнення». Його значення виходить за суто історичні рамки, бо цей акт реалізується у духовній біографії кожної людини. Євреї у кожному поколінні не просто має вважати, що він сам вийшов із Єгипту. Історія цього виходу усвідомлюється як його власна історія духовного розвитку. Рабство і порятунок від нього, перехід через море, війна з Амалеком та отримання Тори – ось етапи розвитку людської особистості. «Концепція циклічності вживається в юдаїзмі з телеологічним поглядом на історію. Річка часу бере початок у створенні світу і прямує до "кінця днів", назустріч майбутньому Машіаху та життя вічного» [53, с. 112]. Ця віра відображає не лише єврейський оптимізм, для якого було так мало підстав протягом останніх двох тисячоліть, але й спосіб мислення, і навіть спосіб дій у матеріальній та духовній сферах: «Наш світ не тільки напередодні іншого світу – йому відведено значно важливішу роль <...>, – писав Е. Беркович. – Успіх або невдача на цьому шляху набувають вирішального значення для життя кожного з нас. Прихід Машіаха та кінцевий Порятунок – не так зумовлена долею подія, як результат конкретних дій особистості та суспільства, результат постійних зусиль, спрямованих на виправлення світу» [53, с. 231].

У світлі сказаного стає зрозумілим, чому євреї відчують огиду до бездіяльності. Як Бернстайн, так і багато його одновірців були переконані, що всі справжні події є прямим продовженням і природним наслідком того, що відбувалося колись, а отже, майбутнє підлягає трансформації. Цим зумовлена така висока активність євреїв у всіх сферах соціального та духовного життя, у тому числі, питаннях спілкування із Богом. Попри те, що їх тримає в полоні пам'ять минулого, євреї чесно вірять, що майбутнє можна змінити і вони можуть на нього впливати, навіть якщо доведеться повстати проти Вчителя. Ця виняткова орієнтація свідомості породжує безліч специфічних рис, що складають разом особливу єврейську ментальність і розчиняють нам двері у сакральний простір симфонічних концепцій Леонарда Бернстайна.

Єврейська музика, що оточувала композитора у дитинстві, не могла не проявитися пізніше в його творчості. Бернстайн звертався до єврейської тематики протягом усього свого життя, створюючи твори найрізноманітнішого плану: від літургійних до концертно-симфонічних.

До перших можна віднести цикл «Чичестерські псалми», створений у 1965 році на замовлення Уолтера Гассі для хорового фестивалю, який щорічно проходить в Чичестерському кафедральному соборі (графство Сассекс, Англія). Твір, написаний для солістів і хору, з використанням текстів на івриті, був зустрінутий слухачами дуже тепло і відразу ж увійшов до репертуару багатьох хорових колективів.

Інший літургійний твір Бернстайна – «Хашків'єну» (*Hashkiveinu*) для соло кантора (тенор), змішаного хору та органу – був написаний ще в 1945 році на замовлення Парк Авеню Синагоги в Нью-Йорку. З моменту прем'єри твір виконувався досить рідко та переважно на концертних майданчиках. Після закінчення роботи над «Хашків'єном» Бернстайн на довгий час залишає єврейську тематику, повертаючись до неї лише 1961 року, коли починає роботу над своєю Третьою симфонією.

Окрім літургійних творів, Бернстайн досить часто звертався до єврейської тематики у концертних та театральних творах. Прикладом таких може стати балет «Дибук» (*Dybbuk*), створений за однойменною п'єсою С. Анські (*S. Ansky*), прем'єра якого відбулася у 1974 році в Лінкольн-центрі (*Lincoln Center*) у виконанні Нью-Йоркського балету. Також серед «єврейських» творів Леонарда Бернстайна слід відзначити Концерт для оркестру «Ювілейні Ігри» (*Concerto for Orchestra Jubilee Games*), присвячений п'ятдесятиріччю Ізраїльського філармонічного оркестру. Прем'єра твору відбулася 1986 року в Евері Фішер Холл (*Avery Fisher Hall*) у Нью-Йорку, а двома роками пізніше, – у Тель-Авіві. Остання редакція твору була виконана Ізраїльським симфонічним оркестром у 1989 році.

Одним із найвідоміших і повномасштабних творів Леонарда Бернстайна, в яких він звертається до єврейської тематики, є Третя симфонія

«Каддіш» (Kaddish). 22 листопада 1963 року, у день убивства Джона Кеннеді, композитор закінчував оркестровку останнього розділу симфонії. Цього ж дня Бернстайн залишив на сторінках партитури посвяту: «Вічної пам'яті Джона Ф. Кеннеді».

Цікаво, що багато саме «єврейських» творів Бернстайн присвячував трагічним подіям, що залишили глибокий слід в його серці. Іншим прикладом цього факту може слугувати створений у 1981 році ноктюрн «Халіл» для флейти соло, перкусії та струнних (*“Halil”, Nocturne for solo flute with piccolo, alto flute, percussion, harp, and strings*). Він був написаний на згадку про вбитого в 1973 році під час Війни судного дня дев'ятнадцятирічного ізраїльського флейтиста Ядіна Тененбаума (Yadin Tenenbaum).

Ще одним значним твором композитора, що містить єврейську тематику, є перша симфонія «Єремія» (*Jeremiah*). Влітку 1939 року Бернстайном були зроблені нариси «Єврейської пісні» для сопрано з оркестром, заснованої на Книзі Плачу Єремії. У листі до Аарона Копленда композитор ділився своїми думками: «У результаті пісня стане частиною циклу, або частиною симфонії для голосу та оркестру, або початковим розділом кантати або опери, якщо звичайно ти не винесеш їй вирок...» [120, с. 253]. Однак незабаром ці нариси були відкладені на майбутнє. Композитор повернувся до них лише 1942 року. Перше виконання відбулося 26 січня у Пітсбурзі, трьома тижнями пізніше у Бостоні, у березні та квітні симфонія чотири рази прозвучала у Нью-Йорку. Цікавим є той факт, що батько Бернстайна, який категорично не сприймав синовій вибір професії музиканта, після Нью-Йоркського концерту в Карнегі-Холлі, піднявшись за лаштунки, привітав Леонарда і зізнався, що відтепер вірить у нього та його вибір. Від того моменту симфонія має посвяту: «Моєму батькові» [120, с. 260].

Відомо, що ставлення Бернстайна до музики було безмежним і неперевершеним коханням: «Життя без музики немислиме. Музика без життя – академічна. Ось чому мій контакт із музикою – це повне захоплення» [124,

с. 58]. Упродовж свого життя він ділився своєю любов'ю з аудиторією по всьому світу, надихаючи незчисленну кількість людей цінувати класичну музику та залучатися до неї новими та значущими способами. Для Бернстайна музика була більше, ніж просто засіб вираження – це була мова, яка могла передавати потужні емоції та об'єднувати людей у різних культурах та періодах часу. Він вірив, що музика має силу подолати будь-які перешкоди і дійти безпосередньо до серця. А самого музиканта композитор вважав провідником Божественного. «На початку була нота, і нота була в Бога; і той, хто може дотягнутися до цієї ноти, досягне високого рівня і принесе її назад для нас, на землю, для наших щирих вух» [64, с. 284].

Естетико-філософський підхід Бернстайна до музичного мистецтва базувався на широкому спектрі теорій, наукових дисциплін та особистісній інтуїції. Пошук певних художніх універсалій відбувався через історичний погляд на еволюцію музики, різні напрямки якого (фольклорна, поп-музика, симфонічна, тональна, атональна, мікротональна), на думку Бернстайна, мали певне спільне походження.

Л. Бернстайн був добре відомий своєю громадською активністю, яка проявлялася у його відвертих політичних поглядах щодо соціальної нерівності у суспільстві. Першими спробами композитора у цьому напрямку була редакція забороненої опери Марка Бліцстайна «Колиска буде хитатися» про різницю між робітничим і вищим класами, а опера «Заворушення на Таїті» критикувала американську цивілізацію та життя вищого класу. Із просуванням своєї кар'єри Бернстайн продовжував боротися за все, що його хвилювало як громадянина – від соціальних ліфтів в американському суспільстві до ядерного роззброєння на Заході.

14 листопада 1954 року Бернстайн представив першу зі своїх телевізійних промов для мистецької програми *Omnibus* телевізійної мережі CBS. У живій лекції під назвою «П'ята симфонія Бетховена» він пояснював першу частину симфонії за допомогою музикантів із «*Symphony of Air*» (колишнього симфонічного оркестру NBC). Програма включала рукописи,

написані власноруч Бетховеном, а також гігантську картину першої сторінки партитури, що вкривала підлогу студії. Від 1955 по 1961 роки відбулося ще шість лекцій, які охоплювали широкий спектр тем: джаз, диригування, американська музична комедія, оперна та сучасна музика.

Цими лекціями викладання Бернстайна на телебаченні не обмежалося. На посаді нового музичного директора Нью-Йоркської філармонії Бернстайн регулярно проводив популярні «Молодіжні концерти», супроводжуючи виступи захоплюючими розповідями про класичну музику. Відкривши свої репетиції для широкої публіки, Бернстайн став ініціатором інформативних, але невимушених та артистично бездоганних просвітницьких заходів, які окреслили нові шляхи для прямого спілкування з аудиторією в ім'я відновлення класичної музики. Бернстайн ділився всім, що знав, і тим, що відчував. Намагався змусити оркестр відчути те саме. «Вся радість диригування для мене полягає в тому, що ми дихаємо разом. Це – як досвід кохання» [124, с. 83].

Інноваційний підхід Бернстайна до тематичних програм включав знайомство аудиторії з композиторами, які на той час були маловідомі або взагалі невідомі слухачам, такими як Густав Малер, Карл Нільсен, Ян Сібеліус і Чарльз Айвз (включаючи світову прем'єру його Симфонії № 2). Бернстайн здійснив понад сорок світових прем'єр різноманітних композиторів, починаючи від Джона Кейджа до Альберто Джінастери та Лучано Беріо. Завдяки Бернстайну багато хто із молодих музикантів здобули популярність в США, зокрема, диригенти Клаудіо Аббадо та Сейдзі Одзава, флейтистка Пола Робісон, піаніст Андре Воттс. У подальшому сучасники відмічали, що така діяльність Бернстайна привернула увагу до чудової музики ціле покоління американців. Кожен, хто відвідував концерти, наповнювався відчуттям глибокого подиву і схвилювання не лише до музики, а й самого життя.

Характеристика діяльності Бернстайна в повній мірі концентрується в його власному вислові: «Я не хочу витратити своє життя, як робив Тосканіні,

на вивчення та перевивчення тих самих п'ятдесяти музичних творів. Це набридло б мені до смерті. Я хочу диригувати. Я хочу грати на фортепіано. Я хочу писати для Голлівуду. Я хочу продовжувати намагатися бути, у повному значенні цього чудового слова, музикантом. Я також хочу викладати. Я хочу писати книги і поезію. І я думаю, що все ще можу віддати належне всім цим напрямкам» [118]. Згодом Леонарда Бернстайна назвали «Людиною Відродження».

3.1. Симфонія № 1 «Єремія» для оркестру та мецо-сопрано в контексті індивідуального композиторського стилю Леонарда Бернстайна

Симфонія № 1 «Єремія» для симфонічного оркестру та мецо-сопрано у трьох частинах є першим програмним опусом у композиторському доробку Л. Бернстайна. Попри те, що молодий автор мав на початок 1940-х років невеликий досвід написання оркестрової музики, його Перша симфонія не поступається багатьом відомим зразкам даного жанру: компактність та стислість матеріалу поєднуються тут із майстерним відчуттям музичної форми та часу¹.

Музична стилістика, на яку спирається Л. Бернстайн, унаочнює ґрунтовну обізнаність композитора із творчістю Б. Бріттена, Д. Шостаковича, І. Стравінського, А. Онеггера. Але загалом стиль, на який спирається Бернстайн, чудово вписується у певний стандарт, що склався до середини ХХ століття, – свого роду «музичне есперанто», каркасом якого виступає малерівський тип симфонізму.

Слід наголосити на особливому значенні для Бернстайна як симфоніста-початківця досвіду його знаменитих попередників та сучасників. Як відомо, потужний стильовий вплив на музику Бернстайна мав Дж. Гершвін. Його композиторська творчість слугувала головним орієнтиром у професії для молодого музиканта. Бернстайн завжди порівнював свою музику із творчими здобутками Гершвіна. Молодий Бернстайн був особливо

¹ Відомо, що Фріц Райнер намагався переконати Бернстайна додати четверту частину, але композитор відстояв своє бачення твору.

заінтригований тим, як Гершвін плавно перетинав стильові межі у своїх творах та намагався наслідувати старшому колезі.

Великим наставником Бернстайна був Аарон Копленд, мабуть, найвпливовіший американський композитор свого покоління. Його музика синтезувала традиційні європейські форми з фольклором і джазовими ідіомами Америки. Бернстайн вважав Копленда творчим провидцем, який передав сутність традиційної культури новому поколінню за допомогою сучасної мови.

Нагадаємо, що від 1920-х років на американському континенті музичне мистецтво в обличчі Аарона Копленда, Роя Гарріса, Самуеля Барбера, Вірджіла Томсона, Марка Бліцстайна засвідчили новий період у розвитку професійної музики та стильових пошуків. Названі митці представляли собою композиторів нового покоління, які відкинули «важкий спадок» пізнього романтизму та обрали шлях радикального оновлення музичної мови. Відстоюючи незалежність від ліричних настроїв німецької традиції, американські композитори намагалися зосередитися на традиціях французької «конкретності», які брали коріння у французької «Шістки». Перенос цих традицій на творчий ґрунт іншого континенту відбувався з урахуванням плюралізму музичної думки в США, як наслідок – використанням еkleктики, рис естрадної та джазової музики того часу. Крім того, при формуванні інтонаційного строю симфонічної музики широко залучалися фольклорні позаєвропейські самобутні культури. Нові принципи взаємовідносин між мелодією та гармонією відкривали шляхи до експериментів у ладогармонічній сфері. На цьому фундаменті зроста американська симфонічна традиція. Долаючи тональні обмеження попередніх часів, молоді композитори активно опановували нові жанрово-стильові обрії, орієнтуючись на передові тенденції як американської, так і світової музики.

У Першій симфонії «Єремія» Л. Бернстайна органічно перетворилися всі вищезазначені тенденції.

Сама назва твору відсилає нас до образу великого пророка Єремії та трьох книг Старого Завіту: Книги пророка Єремії, Послання Єремії та Плачу Єремії. Однак, відомо, що Книга Послання Єремії не належить великому юдейському пророкові. Про це свідчить як зміст послання, так і його мова. Послання не входить до складу єврейської Біблії. Змістом Книги пророка Єремії є опис його пророцтв, у яких він викривав сучасників у боговідступництві і сповіщав їм покарання Боже. Книга Плач Єремії розповідає про руйнування Єрусалиму.

Важливою особливістю симфонії «Єремія» є те, що всі три частини мають назви, які відповідають змісту книг пророка Єремії. Збереглися коментарі Л. Бернстайна після прем'єрного виконання симфонії у 1944 році, які стосуються програми твору: «Перша частина (“Пророцтво”) спрямована лише на те, щоб відчутти силу звернення Пророка до свого народу; скерцо (“Осквернення”) – дає загальне уявлення про руйнування та хаос, викликане язичницьким впливом у священства і народу. Третя частина (“Плач”) є своєрідним художнім оформленням поетичного тексту. Це плач Єремії, коли він оплакує свій улюблений Єрусалим, зруйнований, розграбований і зганьблений після його відчайдушних зусиль врятувати місто» [77]. Семантичною домінантою, що об'єднує книги, безумовно, є мотив покаяння та невідступності покарання за зневіру.

На думку композитора та асистента Л. Бернстайна Джека Готтліба (Jack Gottlieb), твір є «гігантською сонатною формою, в якій частини представляють собою експозицію, розробку, репризу» [91, с. 3]. Важливо підкреслити, що перші дві частини симфонії «Єремія» призначені лише для інструментального виконання, остання – для соло мецо-сопрано у супроводі оркестру.

Композитор використовує не весь текст книги, а вибирає лише окремі вірші (плач I ст. 1-3, 8; плач IV ст. 14-15; плач V ст. 20-21). Вербальне першоджерело розповідає про зруйнований і пограбований вавилонянами Єрусалим. Причиною такого спустошення став гріх народу Ізраїлю: його

відмова від Заповідей Бога. Плач Єремії над покинутим містом був співзвучний думкам композитора про негативні зміни у політичній, соціальній і духовній сферах життя Америки 1940-х років.

Бернстайн трансформує тексти «Плачу Єремії» таким чином, що через їхню структуру та семантику простежується картина релігійної кризи, руйнування духовних підвалин сучасного Л. Бернстайнові американського суспільства, а також намічається шлях порятунку, який можливий лише через повернення до віри. Дослідник творчості Л. Бернстайна Аллен Шоун (Allen Shawn) простежує у виборі текстової основи Першої симфонії алюзію композитора на проблеми духовних орієнтирів Америки: «поширення війни та звістка про долю євреїв у Європі часів Другої світової війни надало тексту Плачу та закликам Єремії особливої гостроти та актуальності» [123, с. 58].

Музика першої частини «**Пророцтво**» (*Prophecy*) позначена високим емоційним напруженням. Сумна мелодія, яка звучить у валторни соло, зростає в інтенсивності та гучності, повертаючись із акцентованими акордами початкового такту. Основний мотив складається з трьох нот – малої секунди та квінти. Вперше він з'являється у верхньому регістрі дерев'яних духових інструментів, далі – в басах у фаготів. Із цієї інтонації формується тематичне зерно всієї частини. Музичний розвиток поступово готує до зловісної картини майбутньої трагедії.

Друга частина «**Осквернення**» (*Profanation*) – екзальтоване, дике скерцо, яке прагне дати «загальне відчуття руйнування та хаосу, викликаного язичницькою розбещеністю священства та народу» [77]. Музичні елементи інтегровані в ритмічний танець *Moto perpetuo*, який символізує ритуальну подію перед ковчегом. Метрична змінність та пронизливі акценти поступово гальмують танцювальний рух, що призводить до певного заспокоєння у середньому розділі. Друга частина написана у традиційній тричастинній формі, тому початкове хвилювання повертається, і короткий хоральний уривок, який двічі прозвучав у попередній частині, перетворюється на джазовий танцювальний мотив.

Завершальний «Плач» (*Lamentation*) – музика для мецо-сопрано на слова з Книги Плачу Єремії на івриті¹ – малює похмурий музичний пейзаж із пристрасними криками відчаю та трагічними роздумами про долю Ізраїлю.

Мотив смутку про гріх народу виникає від перших рядків третьої частини симфонії. Пророк бачить картину руйнування нещодавно квітучого міста і плаче над ним: «Як самотньо сидить місто, колись багатолюдне! Він став, як удова, гірко плаче він уночі, і сльози його на ланіт його» (Плач, 1:1, 1:2). Виникає образ крайньої безпорадності та беззахисності, відчайдушного становища міста Єрусалима.

Вустиами Бога закликає Єремія народ Ізраїлю не слухати інших пророків, крім нього, попереджаючи про майбутню розплату за гріхи. Як продовження, звучать рядки із четвертого розділу книги: «Бродили як сліпі вулицями, осквернялися кров'ю, так що неможливо було доторкнутися до їхнього одягу» (Плач, 4:14).

У фіналі третьої частини симфонії Л. Бернстайн використовує заключні вірші з п'ятого розділу плачу Єремії. Це – молитва про визволення. Пророк у ній молить про повернення Божого благословення: «Зверни нас до Тебе, Господи». (Плач, 5:21).

Композиція «Єремії» не має позитивного результату у фіналі. Після руйнівної розв'язки оповідь не закінчується, завершальні фрази підводить слухача до ідеї вічного пошуку Бога як єдиної рятівної сили на землі.

Упродовж багатьох століть залишається справедливим висловлювання, що батьківщина Ізраїлю – це його історія. Батьківщина, яку знаходять у часі, а не у просторі. Ось чому ланцюг часів, всі події історії у євреїв пов'язані нерозривно і немає поняття «світського часу» або «світського життя». Нічого не забувається – коли б не жив Бернстайн, події трагічного минулого єврейського народу оживають тут і зараз.

¹ Леонард Бернстайн у 1939 році зробив ескіз так званої «єврейської пісні» для сопрано з оркестром на основі тексту з Книги Плачу. Через декілька років, коли композитор почав працювати над своїм першим великим оркестровим твором, він зрозумів, що його «єврейська пісня» стане логічним завершенням двох запланованих ним частин.

Музичний матеріал програмної симфонії «Єремія» ґрунтується на стилізації єврейських духовних піснеспівів. Дж. Готтліб пише про присутність у музиці твору чималої кількості єврейських мотивів, що зумовлено релігійним вихованням Л. Бернстайна, який несвідомо вписав у партитуру симфонії почуті ще в дитинстві теми молитов [60, с. 3]. За словами Дж. Готліба, головна мелодична тема першої частини «Пророцтво» (яка вперше звучить у групі духових інструментів) бере свій початок «від літургії Великого Святого Дня» [60, с. 6]. Із цієї теми виростає весь музичний розвиток частини. Друга частина «Осквернення» відкривається темою, що ґрунтується на «мотивах речитації, які використовуються під час співу Біблії в суботу» [60, с. 4]. Насмішка над Єремією з боку священства призводить до «язичницького свята», в якому кантілена першої частини спотворюється до «диких, схожих на танці, майже джазових ритмів». Характерною музичною особливістю є наявність змінних метрів, властивих несиметричній єврейській речитації. Третя частина є синтезом музичного та словесного матеріалу. Мелодичним першоджерелом тут виступає «послідовність мотивів, запозичених зі служби Кінот (панахиди), що оспівуються <...> як дотримання жалоби за втраченим Храмом» [60, с. 3].

Близький товариш композитора Крістоф Ешенбах ¹ вбачав у драматургії симфонії принцип побудови оперного спектаклю, де перша частина – це сценічна експозиція, друга – скерцо – уособлює драматичний конфлікт, а третя – фінальна молитва – є трагічною розв'язкою драми [117, с. 347].

Продюсер звукозаписів Л. Бернстайна Пол Майєрс (Pall Myers), зазначав, що «музика симфонії заснована на ашкеназній речитативній кантілені, яка була традиційним способом виконання літургії» [109, с. 127]. Особливістю музичної мови симфонії також є домінування мінорної сфери.

¹ Крістоф Ешенбах і Леонард Бернстайн були близькими друзями протягом останніх 20 років життя Бернстайна. Вони також брали участь у діяльності Шлезвіг-Гольштейнського фестивалю в Німеччині та Тихоокеанського музичного фестивалю в Саппоро, Японія. У 1998 році Ешенбах став музичним директором Шлезвіг-Гольштейнського фестивалю.

Варто відзначити, що подібне ладове забарвлення часто фігурує в єврейській літургійній музиці, і Бернстайн вміло користується цим, щоб «посилити почуття хаосу та руйнування» [110].

Багатство тембральних фарб та їх вибір також є не випадковим. Висока, небесна сфера пов'язана в «Єремії» з тембрами групи дерев'яних духових інструментів (гобой, кларнет, флейта). Хаос, сфера руйнування, язичницькі танці супроводжуються групою мідних та ударних інструментів. І нарешті, голос Пророка, який з'являється у третій частині (соло мецо-сопрано), стає об'єднуючим началом на рівні цілісної художньої концепції твору. Спасіння людства розуміється в симфонії як шлях духовного очищення через сльози та покаяння. Суспільство, що потонуло у гріхах та оскверняє святині, має зупинитися і знайти шлях до світла. Таким порятунком Л. Бернстайн бачив віру.

Прем'єра «Єремії» відбулася 28 січня 1944 році в мечеті міста Піттсбург, штату Пенсильванія, за участі самого Бернстайна, який диригував Піттсбурзьким симфонічним оркестром. Партію мецо-сопрано виконувала Дженні Турель (Jenny Tourel). Вистава мала великий успіх. Протягом року симфонія звучала ще декілька разів у виконанні Бостонського симфонічного оркестру та у Нью-Йоркській філармонії під орудою майстра. А вже у травні музичні критики Нью-Йорка визнали її найкращим новим класичним твором сезону¹.

Під час прем'єри думки деяких критиків, серед них був і батько композитора, зауважували, що твір виграв би більше, якби мав фінальну, четверту, оптимістичну частину, яка б врівноважувала похмурий відчай третьої. Але композитор наголосив, що сказав у цьому творі саме те, що мав сказати. Ніби тоді в нього вже було передчуття майбутнього композиторського шляху до подальших драматичних колізій у Симфонії № 2 «Століття тривоги» та Симфонії № 3 «Каддіш».

¹ Підраховано, що протягом сторіччя Симфонія № 1 «Єремія» була виконана 96 разів із 56 оркестрами в 23 країнах Азії, Австралії, Європи, Північної та Південної Америки.

Висновки до Розділу 1.

Видатний диригент і композитор другої половини ХХ століття Леонард Бернстайн – людина неймовірної енергії, один із найзначніших діячів культури США, музика якого є глибоко самобутня. У своїх опусах композитор майстерно синтезував елементи «високого» мистецтва та сучасної популярної музики. Композитор активно експериментував з еkleктичним поєднанням тональних і атональних джерел, додекафонії, блюзу, джазу, госпелу, фолку, рок-н-ролу та багатьох інших стилістичних напрямів, створюючи при цьому неповторний авторський стиль. Деякі з його творів, зокрема музика «Вестсайдської історії» допомогли подолати прірву між класичною та популярною музикою.

Л. Бернстайн здобув ґрунтовну музичну освіту, яка стала надійною основою для його подальших творчих здобутків. Багаторічна плідна робота із Бостонським симфонічним оркестром та Нью-Йоркською філармонією зумовила широке звернення митця до інструментальної та симфонічної музики. Ідею деяких своїх творів композитор глибоко пов'язав з історичною долею єврейського народу, розвиваючи таким чином відповідний напрям в американській музиці. Як видатний популяризатор музики Л. Бернстайн виступав із коментарями на радіо і телебаченні, читав лекції перед концертами, випустив ряд книг і статей. У своїх публікаціях митець, зокрема, відстоював рівноправність стильових напрямів – академічної, джазової та рок-музики. Всі ці принципи композитор прагнув відобразити у власних творах, розвиваючи та переосмислюючи тенденції, які спостерігалися ще в творчості «американського генія» Джорджа Гершвіна.

Творча спадщина Л. Бернстайна відрізняється широтою жанрової палітри – від естрадного бродвейського мюзиклу до академічних симфоній та балетів. Творчими орієнтирами для нього слугували А. Копленд, Дж. Гершвін, М. Бліцстайн, а чільне місце в тематиці посідала тема іудаїзму, Ізраїлю, що підкреслює етнічне походження композитора. Ця тематика

червоною лінією проходить крізь увесь творчий шлях композитора, надихаючи Л. Бернстайна на створення низки масштабних симфоній, «Чичестерських псалмів», «MASS», Концерту для оркестру тощо.

Потреба докопатися до глибокого коріння людської психології спонукала композитора до вивчення різних релігійних практик: від іудейських і християнських до буддистських, що знайшло виразне відображення в його музиці, а головною мрією стало написання служби до Всесвітньої церемонії, в якій об'єднались би елементи різних вірувань. Музику та її сенси митець розглядав у повному взаємозв'язку філософії, філології, лінгвістики, естетики, літератури та навіть політики – тобто як єдину цілісну систему.

Виконавство, діяльність наставника, створення композицій стало для Бернстайна триєдиним комплексом, наочною ілюстрацією його художньої майстерності у передачі своїх ідей. Як наслідок, його діяльність дозволила зрозуміти глибину авторської ідеї, освоєну на тлі продовження кращих традицій та багаторічної практики у передачі накопленого багажу знань музикантам наступних поколінь і представникам слухацької аудиторії.

Симфонія № 1 «Єремія», яка була композиторським дебютом Л. Бернстайна на великій сцені, представляє собою яскравий приклад звернення митця до єврейської тематики, що кореспондує з його етнічним походженням. Питання віри, духовної стійкості та глобальної кризи, що охопила людство у розпал Другої світової війни, постають в цьому опусі у планетарному масштабі. Невипадково Бернстайн завершує свою симфонію словами Єремії: «Для чого зовсім забуваєш нас, залишаєш нас на довгий час? Наверни нас до Тебе, Господи, і ми звернемося...» (5: 20-21) [109]. Чи не були ці слова пророчі?.. Так чи інакше, сам Леонард Бернстайн ніяк не висловлювався із цього приводу, і це питання залишається риторичним.

Таким чином, можна констатувати, що симфонічна творчість Л. Бернстайна представляє собою самотутню, відкриту жанрово-стильову систему, в якій на рівні з авторським перетворенням традиційних жанрів, що

відбувається на різних рівнях формотворення, спостерігається активна пошукова робота у напрямку знаходження нових жанрових форм.

РОЗДІЛ 2.

ТРАГЕДИЙНА КОНЦЕПЦІЯ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ «КАДДІШ»: ВІД МОЛИТВИ ДО ФІЛОСОФІЇ

2.1. Каддіш у контексті іудейської духовної традиції

«Kaddish» Л. Бернстайна – одна із найтрагедійніших симфоній ХХ століття. Гостро та сміливо композитор ставить слухачеві «вічні» питання буття. Автор у повний голос говорить про потаємні, навіть «заборонені» з погляду християнського віросповідання проблеми людства. Відштовхуючись від теми покарання за загальнолюдські злочини, композитор порушує цілу низку проблем, пов'язаних із поняттями віри, честі, гідності, гріха, сумніву – зрештою, сенсу життя. Важко назвати більш полемічний за формою та ідеєю твір, створений в епоху новітньої історії.

Базовою для розуміння художньої концепції Третьої симфонії є факт приналежності Л. Бернстайна іудейській релігії. Своєю музикою композитор чесно та відверто оприлюднює фундаментальні засади власного світорозуміння. Так, об'єктивно, ми не знаємо і не можемо знати всієї глибини особистісного діалогу композитора з Богом, і ми ніколи не дізнаємося про ті сокровенні проблеми, з якими стикався за життя Бернстайн у прагненні зберегти вірність своїм духовним ідеалам. Однак ми точно можемо почути в його музиці біль та страждання, породжені пам'яттю про трагічне минуле свого народу.

У прагненні визначити глибинний сенс трагедії Голокосту – генеральної теми, яка все життя мучила Л. Бернстайна і яка стала центральною у Третій симфонії «Каддіш», іудейські філософи ХХ століття щоразу приходили до думки про його сакральну неминучість. Передбачене великими мудрецами минулого, страшне «приховування обличчя Бога» та багатомільйонні жертви серед євреїв часів нацизму, на думку багатьох видатних мислителів, а також Бернстайна, були зумовлені особливою

духовною місією даного народу – його найвищим призначенням на землі. «Відступництво від своєї віри перед смертю перекреслювало для єврея все. Поставлений перед жорстоким вибором, кожен добре це усвідомлював. Він благав Бога послати сили для виконання цього важкого рішення. Не маючи можливості служити Богу життям, він служив Йому своєю смертю. Так він освячував Ім'я Всевишнього. Варшавські хасиди добре розуміли сенс подій, у яких Польща виявилася захопленою гітлерівськими військами. І вони танцювали хасидський танець під дулами автоматів, радісними рухами своїми приймаючи справедливість Божественного вироку. Як колись їхні предки...» [73, с. 116].

У своїй симфонії Л. Бернстайн виступає як носій старозавітної духовної традиції, і для нього дуже важливим є прямий діалог із Богом. У цьому Спілкуванні автор кидає виклик Всевишньому, бунтує проти Нього, покладає на Бога відповідальність за наявність зла і страждання у світі, за те, що людина смертна. Цей виклик реалізується у прямій промові персонажа – Спікера, – який говорить від імені самого композитора. Художній текст, написаний Бернстайном для симфонії «Каддіш», неодноразово перероблявся композитором протягом довгого періоду часу, не даючи йому справжнього творчого задоволення. І тоді Бернстайн звернувся із проханням до свого друга – американського письменника, міжнародного адвоката, радника Джона Кеннеді та колишнього в'язня трьох нацистських таборів Самуеля Пізара¹, написати новий текст до його симфонії. «Мій текст не дотягує до музики. Музика сильна, але я ніколи не страждав, у мене не було серйозних труднощів у житті, і я не можу вимкнути щось сильне. Ти вистраждав цю трагедію єврейського народу, як ніхто інший, ти маєш написати», – згадував

¹ *Самуель Пізар* (англ. Samuel Pizar, 18 березня 1929 року, Білосток – 27 липня 2015 року, Нью-Йорк) – американський юрист, письменник і дипломат, в'язень концтаборів Третього рейху. Пізар займався юридичною та письменницькою діяльністю, його праці перекладалися багатьма мовами. Славу Пізару як письменнику принесли мемуари «Кров та надія» (*Of Blood and Hope*), опубліковані вперше на ідиші. У 1981 році він був удостоєний премії *Present Tense* за цю працю. За спогадами письменника, він спеціально змінив текст для Третьої симфонії Л. Бернстайна, щоб передати всі свої переживання, які відчував під час Голокосту.

С. Пізар слова Л. Бернстайна в одному з інтерв'ю, напередодні прем'єри «Каддіша» [87].

Після смерті композитора, у 2001 року С. Пізар написав новий текст до симфонії Л. Бернстайна під назвою: «Каддіш: діалог із Богом», який за своєю суттю є смисловим варіантом того, що написав композитор, але значно більшого обсягу. Виклик, кинутий Богу людиною, знаходить своє продовження у новому тексті: «Я прямо говорю зі Всемогутнім, у єврейській релігійній традиції допускається ставити запитання Богу», – каже автор тексту Самуель Пізар [87].

Важливо те, що у період створення симфонії композитор пережив одразу дві особисті драми: смерть президента Дж. Кеннеді, який був не лише главою держави, але й близькою людиною для Л. Бернстайна, та смерть друга. Це зазначає письменник Найджел Сімеон (Nigel Simeon): «Використання Бернстайном слова "Каддіш" відноситься до його первинного значення і розуміється як траурна молитва: хвала Богу, попри особисту втрату» [124, с. 393]. Відомо, що під час виконання симфонії «Каддіш» у Центрі Кеннеді (Вашингтон, округ Колумбія), 17 березня 1981 року Бернштейн сильно заплакав. Пізніше він приватно повідомив, що бачив духів Джона і Роберта Ф. Кеннеді та його дружини Феліції, які померли у 1978 році.

Симфонія № 3 була вперше виконана у Тель-Авіві (Ізраїль) 10 грудня 1963 року під керівництвом Л. Бернстайна с Ізраїльським філармонічним оркестром та Дженні Турель (Jenny Tourel, мецо-сопрано), Ханною Ровіною (Hannah Rovina, спікер) і хорами під керівництвом Авраама Каплана (Abraham Kaplan). У цій оригінальній версії симфонії «Каддіш» Бернстайн зазначив, що спікером буде жінка¹. Вибір жінки в ролі спікера та вокалістки (спів священних слів, традиційно зарезервований для чоловіків у синагозі) сам по собі був суперечливим рішенням. Жінка, трактована в симфонії як представниця людства, згідно з іудейською вірою, «пізнає Бога за допомогою

¹ Показово, що Л. Бернстайн використовував той самий прийом тридцять шість років тому у своїй Симфонії № 1 «Єремія», в якій Плач пророка співає мецо-сопрано.

інтуїції і може впритул наблизитися до Божественного на протигагу раціональному – чоловічому – підходу» [70, с. 72]. Спікер задалегідь сумує про можливе неминуче самогубство людства. У той же час наголошує, що люди не можуть знищити себе, допоки ототожнюють себе з Богом. Отже, люди як творці, як художники, як мрійники, у прояві Божественного можуть бути безсмертними. Симфонія на прем'єрному показі мала шалений успіх.

Американська прем'єра цього твору відбулася незабаром після цього, вдень 31 січня 1964 року в Бостоні з Чарльзом Мюнхом, який диригував Бостонським симфонічним оркестром (*Boston Symphony Orchestra*), Хором консерваторії Нової Англії (*New England Conservatory Chorus*) та Хором хлопчиків Колумба (*The Columbus Boychoir*), знову з Дженні Турель (мецосопрано), але тепер із дружиною Бернстайна, Феліцією Монтеалегре (*Felicia Montealegre*), яка виконала партію спікера.

Американська реакція на твір була неоднозначною – від дуже схвальної до жорстокої. Публіка вкрай різко відреагувала на цей твір. Після прем'єри у пресі виникло багато запитань про Симфонію: «Чим її вважити? Надзвичайно глибоким, правдивим, зворушливим твором або профанацією сьогодення?». Так, письменник і критик американського тижневика «*The New Yorker*» Девід Денбі розмірковуючи про ідею Третьої симфонії, навіть через багато років знаходить її неоднозначною. Він пише: «У певному роді “Каддіш” – це симфонія-образ – самовпевнений, навіть блюзнірський твір» [81]. Дослідник Баррі Селдес (*Barry Seldes*) відзначає глибину задуму симфонії і пише, що «на перший погляд, це твір глибоко релігійний, про віру, втрачену і придбану. Проте у руках Л. Бернстайна молитви та тексти, які він написав, набувають радикально іншого значення. Вони розкривають тему гніву на Бога, який дозволив своїм створінням розв'язати геноцидну та ядерну війну» [122, с. 90]. Дослідник Неїл Левін (*Neil Levin*) коментує, що: «“Каддіш” Леонарда Бернстайна для широкого кола слухачів є єврейською літургією більше, ніж будь-який інший музичний твір» [102]. Але американська мистецтвознавиця Еріка Аргуропулос (*Erica Argypoulos*) з ним полемізує, зазначаючи, що у

симфонії Бернстайна «немає жодних натяків на єврейську літургічну музику, проте водночас “Каддіш” – єврейський у самому тексті, єврейський за духом – у діалогічній суперечці з Богом та єврейський в його основних темах. Разом з тим, вставний авторський текст руйнує релігійний канон, і цей свідчить про процес десакралізації “єврейської літургії”, про яку пише Н. Левін» [50, с. 189].

Оскільки Л. Бернстайна не влаштувала оригінальна версія 1963 року, композитор у 1977 році вніс деякі зміни. Сюди входило кілька скорочень, певна музична переробка і значне переписування розмовного тексту. Крім того, він дав можливість спікеру бути або жінкою, або чоловіком.

Третя симфонія Л. Бернстайна має розгалужену географію виконань та записів. Перш за все, слід відмітити прем'єрний запис під орудою Л. Бернстайна, який диригує Ізраїльським філармонічним оркестром і хором хлопчиків з Відню, за участю Монтсеррат Кабальє і Майкла Вагера. Також, наступні творчі колективи виконували симфонію: Королівський ліверпульський філармонічний оркестр (*Royal Liverpool Philharmonic Orchestra*), хор Ліверпульського собору (*Liverpool Cathedral Choir*) та молодіжний хор Ліверпульської філармонії (*Liverpool Philharmonic Youth Choir*) під орудою Джерарда Шварца (Gerard Schwarz) з Івонною Кенні (Yvonne Kenny, сопрано) та Віллардом Уайтом (Willard White, спікер); Симфонічний оркестр і хор BBC (*BBC Symphony Chorus*), Лондонська ораторська школа (*Choral London Oratory School*) під орудою Леонарда Слаткіна (Leonard Slatkin) з Енн Мюррей (Ann Murray, сопрано) та Джеймі Бернстайн (Jamie Bernstein, спікер).

У симфонії Бернстайна йдеться про віру в її всеосяжному та нескінченному значенні. Музика наскрізь пронизана трепетом молитовного звернення. Тема віри та її сили стає головним чинником для всіх учасників процесу, що охоплює як виконавців, так і слухачів. Саме її узагальненість унеможливорює особисте самовираження композитора в музиці. В об'єднаному духовному прагненні всіх віруючих іудеїв немає і не може бути

нічого суто особистого. Причому поза впливом цього поля «віри» слухачі приречені на нерозуміння та засудження. Їхні оцінки будуть упереджені, гостро негативні та абсолютно неадекватні художньому задуму автора.

Концепція Третьої симфонії складна для розуміння через її глибоку теоцентричну природу. Все, що відбувається в музиці, тісно укорінене у філософії іудаїзму. Не маючи прямих ключів, більшість слухачів і критиків фокусуються найчастіше на зовнішніх проявах, абсолютно не типових для традиційної християнської поведінки. Дійсно, виходячи з таких позицій, ми почуємо в обурених репліках спікера блюзнерські звинувачення, а в хорових молитвах шокуючу «асакральність». Усвідомлюючи об'єктивну неможливість пізнати, нехай і раціонально, чужу релігію, спробуємо, проте, відчутти самий дух іудаїзму, інакше музика Третьої симфонії Л. Бернштейна так і залишиться для нас *terra incognita*.

Каддіш (іуд.-арам. קדיש – «святий») – це одна із найкрасивіших, значущих і глибоко хвилюючих молитов в єврейському богослужінні. У талмудичному іудаїзмі Каддіш прославляє святість імені Бога та Його могутність і висловлює прагнення до фінального спасіння. У структурному відношенні Каддіш є неримований вірш арамейською мовою, що побудований на асонансах і чіткому ритмі. У тексті цієї молитви немає прямого звернення до Бога, Його ім'я замінено на займенник «Він» або епітети. У старовину Каддіш вимовляли після читання глави Тори, тож форма проповіді вплинула у подальшому як на стиль Каддіша (риторичний прийом звернення до Бога у третій особі, есхатологічні сподівання), так і на його повсякденну іудео-арамейську мову ¹.

¹ У релігійній традиції Каддіш, швидше за все, не мав фіксованої форми, оскільки рабин промовляв цю молитву спонтанно наприкінці проповіді. Пізніше, кабалістичні тенденції в іудаїзмі сформували варіант тексту Каддіша із 26 слів, що відповідає гематрії тетраграматону імені Всевишнього. Ім'я Бога не промовляють у Каддіші, тому що сам текст є освяченням імені Бога, на що вказує власне початок молитви: «Звеличиться та освятиться ім'я Його велике». Основний текст складений іудео-арамейською мовою Талмуда, а додавання в сучасному тексті – біблійною єврейською мовою. Спочатку Каддіш завершували фразою «нехай стане ім'я Його велике благословенним навіки і на віки віків» (עלמיה ולעלמי לעלם מברך רבא שמה יהא).

«Каддіш скорботних» (שׂוֹרֵר) – найпоширеніший вид молитви¹ – за традицією читають на згадку про близького родича протягом одинадцяти місяців після його смерті. Виконання цієї заповіді розглядається як данина поваги покійному батькові. Головне призначення «Каддіша» – бути молитвою людини, яка перебуває в жалобі після смерті близького родича². В його вустах ця молитва набуває характеру «виправдання Божого Суду». У тяжкому смутку, після важкої втрати, людина може засумніватися у нескінченному милосерді Всевишнього. Але публічне читання Каддіша, що оспівує велич Творця, покликане свідчити про те, що покійний виховав відданого і богобоязливого сина, гідного свого батька: «Каддіш» полегшує

¹ Існують 4 види Каддіша:

1. *Каддіш рабинів* (каддіш де-рабанан) читають двічі у шахарит після галахічних та агадачних уривків тими, хто вимовляє поминальний Каддіш, а після спільного прочитання – усіма присутніми. У цьому Каддіші доповнення до центральної частини тексту містить благання про послання «світу великого Ізраїлю, вчителям закону, учням їх і всім, хто займається вивченням Тори».

2. *Общинний каддіш* (каддіш де-цибура) буває іноді Повним каддішем (שׁוֹרֵר קָדִישׁ, каддіш шалем) і Полукаддішем (שׁוֹרֵר קָדִישׁ חָצִי, хаці каддіш). Його функція виражена у благанні «нехай будуть прийняті молитви і прохання всього дому ізраїльського Батьком їх, що в небесах, і виголосить аміні»; Полукаддіш слугує вступом чи завершенням деяких розділів літургії і виконує в основному супровідну роль.

3. *Каддіш усамітненого* (каддіш йахід) утворюють окремі біблійні вірші та уривки з агади, тож для його читання не потрібен міньян.

4. *Каддіш сироти* (שׁוֹרֵר יָתוֹם, каддіш йатом) або *Каддіш скорботних* (שׁוֹרֵר אַבְלִים, каддіш авелім) включений у всі молитви і читають на згадку про близького родича померлого протягом одинадцяти місяців. Читання Поминального каддішу близькими родичами встановилося приблизно у XIII столітті у Німеччині після частих випадків мученицької смерті євреїв при хрестових походах. Поминальний каддіш, що не містить слів про потойбічне життя або про воскресіння з мертвих, ніби слугував визнанням справедливості Небесного суду у душі талмудичної вказівки «людина зобов'язана дякувати за зло, що спіткало її, як за послане їй добро».

Каддіш, який читається на цвинтарі під час похорону, відрізняється лише вставкою фрази про прихід Машіаха та надії на воскресіння мертвих.

² У народному побуті каддіш сприймається головним чином як поминальна молитва, що позначилося, наприклад, у повсякденній лексиці. Напівжартома сина називають «мій каддіш», а вираз «не залишив каддіш» означає, що покійний немає синів (у такому випадку каддіш зазвичай читає наймана особа). В Ізраїлі десяте число місяця тевет встановлено як день загального каддіша (Йом ха-каддіш ха-клалі) на згадку про загиблих у Катастрофі, дата смерті яких невідома. У реформістських громадах каддіш, на відміну багатьох частин літургії, читається мовою оригіналу. У текст ранкової суботньої молитви караїмів включена як необов'язкова для читання рудиментарна формула каддіша на івриті з десяти синонімів благословення і звеличення (два перші – зі вступної фрази звичайного каддіша) з висновком: «Високошановне та грізне ім'я Бога на віки».

страждання душі померлого, відводить від неї суворі покарання за гріхи, допомагає душі померлого у духовному світі стати ближчим до Всевишнього» [114, с. 112]. Дозволяють і заохочують читання Каддіша євреєм-хлопчиком, який не досяг повноліття (тобто тринадцяти років та одного дня). Якщо у покійного не було сина, просять читати Каддіш когось із членів громади. На переконання правовірних іудеїв, читання «Каддіша» – це останнє добро, яке той, хто залишився жити у цьому світі, може зробити для свого померлого родича.

Важливе місце у Каддіші посідає тема втіхи, яка прийде для кожного єврея, – і це не лише втіха від скорботи у зв'язку зі смертю близької людини, але також і втіха від нашої загальної скорботи через руйнацію стародавнього Храму та святого міста Єрусалиму. Таким чином Каддіш об'єднує тих, хто оплакує свою особисту втрату з усім народом Ізраїлю, сумує за трагедією свого народу, яка насправді є трагедією для всього світу. З ідеєю втіхи в Каддіші пов'язане також акцентування таких понять, як «життя» та «мир». Вони віддаляють людину від ідеї смерті, піднімаючи її до ідеї вічного життя, ведуть її від катастрофи до світу, від розпачу до надії, від самотності до людської спільноти. Відчуття єдності народу в його жалобі виявляється також у тому, що Каддіш не можна читати на самоті. Цю молитву промовляють лише за наявності мін'яну (не менше десяти дорослих євреїв-чоловіків), стоячи, звернувшись обличчям у бік Єрусалима.

Є ще одна цікава інтерпретація Каддіша. Крім втіхи людині у його скорботі, Каддіш несе ще один вид втіхи – Творцю. Смерть людини – втрата у воїнстві Царя всесвіту. Каддіш, у такому разі, – це висловлення надії на те, що ця втрата буде заповнена. Всевишній ніби сумує разом із нами, оплакуючи втрату в Своєму воїнстві. У цьому сенсі читання Каддіша – втіха, яку ми приносимо Богові в Його втраті.

Важливо наголосити, що зміст Каддіша навіть віддалено не нагадує поминальні ритуали. Замість вираження горя ми знайдемо славослів'я Господа – урочисті, сердечні, захоплені та глибоко особисті. Всевишній – це

єдиний фокус уваги віруючих на всі часи. Він незмірно великий і близький одночасно, у бажанні служити Господові зосереджені всі помисли віруючих.

Проте все змінилося після Катастрофи...

2.2. Віра після Голокосту: про ідейну проблематику Третьої симфонії

Леонард Бернстайн підняв у своїй симфонії найтяжчу та найболючішу теми іудейської історії ХХ століття – тему Голокосту, або «Катастрофи», як її називають самі ізраїльтяни¹. Голокост – небачена в історії людства трагедія, геноцид, який забрав життя шести мільйонів євреїв країн Європи, з яких півтора мільйона знищених були єврейські діти...

Як відомо, Голокост почався в Німеччині після того, як Адольф Гітлер був призначений канцлером у січні 1933 року. Майже відразу ж режим нацистської Німеччини виключив євреїв з німецького економічного, політичного, соціального та культурного життя. Впродовж 1933–1945 років нацистські переслідування євреїв ставали все більш радикальними. Ця радикалізація завершилася планом, який нацистські лідери називали «Остаточним розв'язанням єврейського питання».

«Остаточне розв'язання» – це організоване та систематичне масове

¹ Голокост (на івриті: «השואה» [Шоа]) – термін, який означає систематичне знищення європейського єврейства нацистами під час Другої світової війни. Прийнятий в англійській та інших мовах термін «*Holocaust*» походить від давньо-грец. ὁλοκαύστος – «всеспалення»). У Біблії це слово означає жертву Всевишньому, що повністю спалюється на жертovníку. З часом воно стало означати великомасштабну бійню або руйнування.

Івритське слово «шоа» було вперше використано для позначення знищення європейських євреїв у брошурі, опублікованій в Єрусалимі Об'єднаним комітетом допомоги євреям Польщі. Ця брошура була під назвою «Катастрофа євреїв Польщі». До неї входили статті та свідчення про переслідування східноєвропейського єврейства після початку Другої світової війни у вересні 1939 року. Свідчення були написані або продиктовані євреями-очевидцями, яким вдалося втекти; у тому числі кількома відомими лідерами польського єврейства. Однак термін «шоа» майже не застосовувався аж до весни 1942 року. Замість нього більшість євреїв, що говорили на ідиш, воліли використовувати термін «хурбан», який також означає руйнування і катастрофу. Історично це термін застосовувався до подій 586 р. до н.е. (руйнування Першого Храму в Єрусалимі).

Навесні 1942 року єрусалимський історик Бен-Ціон Дімур (Ben-Zion Dinur, 1884–1973) використав термін «шоа» стосовно винищення європейського єврейства і назвав цей процес «катастрофою», наголошуючи на його унікальності [детальніше див.: Myers, D. *History as Ideology: The Case of Ben Zion Dinur, Zionist Historian "Par Excellence"*. *Modern Judaism*. Published: Oxford University Press, 1988. Vol. 8, No. 2. pp. 167–193].

вбивство європейських євреїв. Як відомо, нацистська партія пропагувала особливо жорстоку форму расового антисемітизму. Світогляд партії був зосереджений на расовій приналежності. Масові розстріли відбувалися в більш ніж 1500 містах, селищах і селах по всій Східній Європі. Німецькі підрозділи, яким було поставлено завдання вбивати місцеве єврейське населення, рухалися по всьому регіону, вчиняючи жахливі злочини. Як правило, ці підрозділи входили в місто і збирали мирних євреїв. Потім вони відвозили євреїв у задалегідь визначене місце на околиці населеного пункту. Далі примушували копати братську могилу або відвозили до завчасно підготовлених братських могил. Зрештою, німецькі частини та/або допоміжні підрозділи розстрілювали всіх чоловіків, жінок і дітей у цих ямах.

Наприкінці 1941 року нацистський режим почав будувати спеціально розроблені стаціонарні центри вбивства в окупованій німцями Польщі. Вони побудували ці «*extermination camps*» або «*death camps*» з єдиною метою – ефективного масового вбивства євреїв. Кожен, хто уважно вивчав методи нацистів, може бачити, що перш за все вони збирали всіх євреїв у гетто, які поступово ущільнювали та зменшували у розмірах, потім їх перевозили до концтаборів, і зрештою заганяли величезну кількість людей у газові камери, і там, у страшній тісноті, вбивали їх газом. Або євреїв збирали на центральній площі міста чи містечка і звідти відправляли до величезних ровів, де знаходили свою смерть до ста тисяч людей.

Багато батьків опинилися перед жахливим вибором: хто з їхніх дітей буде відправлений на смерть, а хто залишиться живим. Матері були змушені власними руками вбивати своїх немовлят, аби їхній плач не видав, де ховаються інші. Йехіель Гранатштейн у своїй книзі «*One Jew's power, one Jew's glory: the life of Rav Yitzchak Shmuel Eliyahu Finkler, the rebbe of Radoschitz, in the ghetto and concentration camps*» («Сила одного єврея. Слава одного єврея: життя рава Іцхака Шумуеля Еліяху Фінклера, ребе з Радошиці, у гетто та концентраційних таборах») писав: «Німці любили вбивати дітей, без жодних перебільшень. Вони могли взяти малюка на руки і бавитись з ним,

навіть пригощати його солодощами – і стріляти в нього, не випускаючи з рук, не виявляючи жодного хвилювання. Навіть сміючись...» [91, с. 145].

Хоча Голокост закінчився по завершенню війни, наслідки терору та геноциду – ні. Під кінець Другої світової війни загальна кількість жертв становила шість мільйонів євреїв та мільйони інших. Нацистська Німеччина, її союзники та колабораціоністи спустошили або повністю знищили тисячі єврейських громад по всій Європі. Внаслідок Голокосту, ті євреї, що вижили, часто стикалися з травматичною реальністю втрати цілих сімей і громад. Деякі змогли повернутися додому і вирішили відновити своє життя в Європі. Багато інших боялися це робити через післявоєнне насильство та антисемітизм. Безпосередньо після війни ті, хто не міг чи не хотів повернутися додому, часто опинялися в таборах для переміщених осіб. Там багатьом довелося чекати роки, перш ніж вони змогли іммігрувати до нових домівок.

Після Голокосту світ намагається вести боротьбу за те, щоб здолати жахи геноциду, пам'ятаючи про жертв і притягуючи винних до відповідальності. Ці важливі зусилля тривають досі. Ця страшна трагедія досі не отримала єдиної оцінки у світі.

У публікаціях сучасних єврейських дослідників справедливо акцентується думка про те, що ідеї нацизму лягли, на жаль, на підготовлений ґрунт, оскільки майже вся Європа була заражена ненавистю до євреїв: «Полякам, литовцям, словакам, угорцям та румунам не потрібно було особливих закликів німців. Чимало їх навіть перевершили нацистів у жорстокості <...>. Французи, голландці та чехи ненабагато від них відстали» [55, с. 97]. Антисемітизм нацистів зустрічав розуміння у більшості країн Заходу. Адже ненависть до євреїв має глибоке коріння в християнській цивілізації.

Про те, як світ довгий час був байдужим до Катастрофи, неодноразово було описано компетентними авторами. Такі книги, як «*Perpetrators: The*

World of the Holocaust Killers» Гюнтера Леві [103]¹ та *«While Six Million Died: A Chronicle of American Apathy Paperback»* Артура Морса [108], документально підтверджують, наскільки світ був байдужий до Катастрофи, як мовчав, підтримуючи, по суті, геноцид, а часом навіть співчував людям, які займалися диявольським знищенням народу. У цих роботах наводяться вражаючі факти, що підтверджують акти кричущої байдужості найбільших держав-союзниць до злочинів гітлерівців. Довгий час не вдавалося досягти хоча б офіційного беззастережного засудження союзниками нацистських злочинів проти євреїв. За весь період геноциду єврейського народу союзники не опублікували жодного офіційного документа, який засуджував би нацистські звірства². Країни антигітлерівської коаліції не лише відмовилися

¹ *Гюнтер Леві* (Guenter Lewy, нар. 1923) – відомий американський історик, почесний професор Університету Массачусетсу. Народився у родині німецьких євреїв, у 1939 році зміг виїхати до Палестини, а після війни – до США. Там він опублікував кілька книг із різних проблем історії ХХ століття (В'єтнамська війна, геноцид вірмен у Туреччині тощо), але основною темою досліджень Г. Леві стала історія нацизму (католицька церква та нацистська Німеччина, переслідування нацистами циган, література та цензура при Гітлері). У книзі *"Perpetrators: The World of the Holocaust Killers"* [103] автор спирається на оригінальні документи: листи та щоденники німецьких солдатів і офіцерів, їхні спогади, а також протоколи судових засідань Нюрнберзького трибуналу та збори вироків майже 1000 судів ФРН у справах нацистських злочинців.

² Аналізуючи події Голокосту, Артур Морс наводить підтвердження очевидного саботажу планів порятунку євреїв. На початку війни Державний департамент США, наприклад, докладав усіх зусиль для того, щоб не дати просочитися інформації про фашистські звірства, побоюючись, що ці шокуючі факти спонукають громадськість до критики влади та закликів про допомогу жертвам нацизму.

На пропозицію прийняти двадцять тисяч дітей із Німеччини американці відповіли відмовою. На думку автора, їх аргументи якнайкраще відображали атмосферу того часу: *«Деякі заявили, що євреї намагатимуться перебудувати країну на свій лад. Інші не вважали дітей біженцями, оскільки більшість із них – євреї. Треті побоювалися активізації націоналістичних груп. Найоригінальнішою була позиція тих, хто стверджував, ніби, подбавши про єврейських дітей, США вже не зможуть гарантувати дітям американських старожилів даровані конституцією права на життя, свободу та прагнення до щастя. Майбутні юні іммігранти представлялися як тисячі бездомних, озлоблених небажаних іноземців, як потенційні комуністи та лідери повстання проти існуючого ладу»* [108, с. 212].

Також одним із найганебніших актів політики американського та британського уряду залишається історія з кораблями «Сан-Луї» та «Струма». Безумовно, відмова Англії пропустити пасажирів «Струми» до Палестини та заборона США надати хоча б тимчасовий притулок біженцям із «Сан-Луї» стала фактично для них смертним вироком. Євреї зі «Струми» загинули, а те, що це не сталося з пасажирями «Сан-Луї», не заслуга США. Коли корабель наближався до Німеччини, Бельгія, Голландія, Франція та Англія нарешті зглянулися над приреченими і надали їм притулок. Скільки з них нарешті

відчинити двері для тих, хто міг бути врятований, але й не зробили майже нічого, що завадило б безперебійному відправленню євреїв до концентраційних таборів на території Польщі.

Чи можна усвідомити Катастрофу у світлі традиційного іудаїзму? Ключове питання, яке мучило і Л. Бернстайна, і його одновірців – *де був Бог під час Катастрофи?* Чи здатна віра витримати удар, завданий їй смертю шести мільйонів людей? Багатьох євреїв, що пройшли табори, Катастрофа призвела до кризи віри. Як Бог міг бачити страждання мільйонів безпорадних людей, серед яких були безневинні діти, і не діяти?? «Чи можна говорити з Богом після Освенциму? Чи можна взагалі кожному з нас окремо і всьому народу загалом вступати у діалог із Ним? Чи сміємо ми радити тим, хто пережив Освенцім, цим Йовам газових камер, волати до Нього, бо Він добрий, бо Його милосердя вічне?», – запитував один із найвпливовіших філософів середини ХХ століття Мартін Бубер¹ у книзі «Я і Ти» [72, с. 113]. «Після Аушвіца всім зрозуміло, що будь-яку віру можна перемогти», – писав раббі Ірвін Грінберг у книзі «Хмара диму, вогняний стовп: іудаїзм, християнство і сучасність після Голокосту»: «Тепер можна говорити лише про "моменти віри", що переважаються моментами, коли полум'я і дим із печей крематоріїв сильніший за будь-яку віру, хоча потім вона знову з'являється» [96, с. 45].

Бездіяльність Бога під час Голокосту змусила багатьох вирішити, що у наш час не існує Бога, Який втручається в історію. Автор однієї з найпохмуріших і найважчих книг за всю історію єврейської літератури Річард Рубінштейн відкидає ідею про Голокост як про покарання за гріхи: «Якщо такий Бог і справді тримає в Своїх руках долю людства, то з Його боку настільки непристойно вдаватися до допомоги нацистів і

загинули, коли німці захопили Західну Європу, ніхто не знає [108, с. 256].

¹ *Мартін Бубер* (нім. Martin Buber, івр. בובר מרטין, ідиш מברער מארטין; 8 лютого 1878 року, Відень, Австро-Угорщина – 13 червня 1965 року, Єрусалим, Ізраїль) – німецький та ізраїльський філософ-екзистенціаліст, персоналіст і теоретик релігійного сіонізму. Один із представників філософії діалогу, розвивав ідею діалогічного персоналізму.

використовувати у своїх цілях концентраційні табори, що я скоріше готовий провести своє життя у вічних метаннях, ніж виявити до такого Бога навіть найменшу повагу» [116, с. 243].

Багато іудейських мислителів до сьогодні схильні розглядати це питання у світлі філософської проблеми теодицеї: якщо Творець хоче запобігти злу, але не може, значить, Він не всемогутній. Якщо Він може це зробити, але не бажає, значить, Він не благий. Якщо ж Він може й хоче, звідки ж тоді береться зло? «Чи безмежна толерантність Всевишнього? – запитують єврейські теологи. – Чи довго Він чекатиме духовного піднесення людини? Скільки Бог терпітиме своє невідале творіння? Наскільки неосяжним є Його милосердя? Як визначити той момент, коли люди, які зловживають даною Богом свободою, спіткають Його кару?» [52, с. 87].

Однак, задумуючись на цим питанням, ми повинні, на думку Е. Берковича, розуміти, що проблема віри, яку оголила Катастрофа, не є унікальною в єврейській історії: «З філософської точки зору ми пережили безліч Освенцимів: падіння Храму, вигнання, загибель єврейства в Іспанії, переслідування хрестоносців, середньовічні наклепи... Звичайно, за масштабами нечуваних лих ніщо не може зрівнятися із трагедією нацистських таборів. І все ж у тих, хто вцілів у будь-якій із єврейських катастроф, виникали однакові питання. Хіба у євреїв, які вмирали в прирейнських містах в одинадцятому-дванадцятому століттях, було менше підстав нарікати на Бога, ніж у в'язнів Освенциму? Чи проблема віри не менш гостро стояла під час чумних бунтів, коли загинула половина півмільйонного єврейства Європи?» [52, с. 101]. Так, за кількістю жертв Катастрофа перевершила всі єврейські погроми, які відбувалися протягом історії. Але у теологічному плані трагедія Другої світової війни не додала євреям досвіду порівняно з іншими великими та малими катастрофами. Бо питання «Де був Бог?» не залежить від масштабів трагедії. Тому, на думку Е. Берковича, можна сказати, що ця проблема така ж стара, як і сам іудаїзм [52, с. 114].

У Третій симфонії Леонард Бернстайн пропонує ще одну із відповідей на вічне запитання. Лише як його розуміти? Діалог з Богом, який веде спікер у творі – це зухвалість і блюзнірство, гідні засудження, чи великий сумнів Йова? Хто взагалі має право судити про віру? Той, хто переніс пекло гетто та концентраційних таборів, загибель рідних та друзів у газових камерах, чи той, хто читав, чув про Катастрофу, можливо, навіть переживав її у своїй уяві? «Збереження віри за таких умов – надлюдський вчинок, втрата – людський. Віра свята, але й невіра та повстання проти віри у нацистському пеклі святі <...>. Той, хто там не був і тим не менш охоче приймає Катастрофу як вияв волі Бога, в Якому не можна сумніватися, оскверняє святу невіру тих, чия віра була вбита. Але той, хто з упевненістю приєднується до тих, хто заперечує віру, опоганює святу віру тих, хто її зберіг. <...> Я схиляюся перед пам'яттю кдошим, святих, які йшли до газових камер з «ані маамін!» («Я вірю!») на вустах. І я схиляюся перед святою пам'яттю тих, хто йшов у газові камери без віри, бо те, що їм довелося пережити, було вищим за людські сили. Вони не могли більше вірити. І тепер я не знаю, як мені зберегти віру. По суті мені легше зрозуміти, чому люди втрачали віру в концентраційних таборах, ніж те, чому вони її зберігали», – писав видатний іудейський філософ Е. Беркович [52, с. 107].

У своїй книзі Рута Ванагайте наводить слова відомого литовського ксьондза Річардаса Довейка, який сказав: «Знаєте, де був Бог? Я маю відповідь. Жертви Голокосту його точно знали. Бог був поруч із ними. Він був у гідності цих людей. Бог страждав так само сильно, як і вони. Це дуже несподівана відповідь. Адже ви, мабуть, не знаєте, що свідки вбивств і самі вбивці дивувалися, чому євреї, яких вели на розстріл, не чинили опір, йшли тихо, ніби паралізовані, лагідні, наче овечки. Слухняно спускалися в яму, обіймали своїх дітей і вкладалися поверх трупів. Із каунаського гетто в ІХ форт чотириста чи п'ятсот євреїв кілька кілометрів йшли у супроводі восьми бійців литовського батальйону. Вони могли напасти на цих охоронців, могли бігти, врятуватися... Жодна з десяти тисяч жертв цього не зробила. Що це

було – передсмертна гідність Божого ягня?» [129, с. 145].

Відповідь Л. Бернстайна, продекларована у Третій симфонії, однозначна: кризу віри у нацистських таборах могла випробувати лише та людина, яка вірила у живого Бога Ізраїлю. Лише з таких позицій можна запитувати «*Де був Бог?*» і навіть сперечатися з Ним...

Саме в темі Голокосту сходяться воєдино думки всіх віруючих іудеїв, що нині живуть, тому Л. Бернстайн не самотній. Композитора хвилює не окремо взята особистість, яка пережила жахливу катастрофу сучасної історії, а загалом – доля нації. Можна сказати, що Третя симфонія схожа на сповідь, але сповідь глобальну – начебто перед лицем Всевишнього стоїть цілий народ. Весь посыл музичної енергії твору спрямовано на вираз єдиної – тотожної для всіх учасників – позиції іудейського народу. Бернстайн ніби каже одразу від імені всіх. У «Каддіші» взагалі немає поняття «суб'єктивна думка» автора, у тому розумінні, як ми звикли тлумачити зміст європейської інструментальної музики. Важливо, що авторський голос Бернстайна не прагне узагальнити страждання своїх єдиновірців – можна сказати, що композитор лише *озвучує* те, що вже десятиліттями дзвенить у просторі планети, розбурхуючи загальнолюдське сумління...

Відсутність у творі особистого «Я» композитора справляє приголомшливе враження, тим більше, що Бернстайна звинувачували якраз у надмірній особистій позиції, через яку він дозволяв собі нібито «блюзнірські» речі. Але Бернстайн виступає лише «свідком» подій. Так, живим і небайдужим, але одним із багатьох, чії голоси потопали та продовжують потопати у загальному крику про допомогу. У цьому сенсі ідея симфонії Леонарда Бернстайна немає аналогів в історії.

2.3. Жанрово-синтезуючі тенденції в Симфонії «Каддіш»

Крок за кроком, через терні, наодинці із своїми думками, крізь величезні зусилля та душевний біль вишиковується міст Спілкування з Богом в житті кожної людини. Ніхто з нас не може знати таємних «алгоритмів»

цього сакрального діалогу, але кожен має йти самостійно, спотикаючись через власні камені. У Третій симфонії Бернстайна, сповненої молитовного звернення, ми ніби бачимо колективну «ходу» – здається, що звідусіль лунають у різноголос питання живих та померлих – про правду, чесність, віру... І невідомо, чиї слова стають ближчими до вуха Господа – тих, що смиренно моляться, чи кричать від безсилля...

Виразним і символічним є початок симфонії – на фоні глибокого хорового унісону звучить голос спікера: «*O, my Father: ancient, hallowed. Lonely, disappointed Father...*» (*О, Отче мій: прадавній, святий. Самотній, розчарований Отче...*). Рідко, коли симфонічний опус починається з вершини-джерела. У цій тихій, стислій, як пружина, репліці закладене смислове зерно всього твору. Звертаючись до Отця, спікер ніби простягає нитку до майбутнього фінального *Amen*. Від першого до останнього звуку вся музика симфонії охоплена полем єдиної молитви Всевишньому, не залишаючи у слухачів жодних сумнівів, хто є справжнім «адресатом» різноголосих людських звернень. Ім'я Бога пронизує наскрізь партитуру симфонії, спалахуючи у кульмінаційних проривах. Начебто клубок, що намотується з різношерстих ниток, виглядають безперервні голоси, – то дитячі, то дорослі, то сольні, то хорові, то умиротворені, то драматичні... Саме бажанням *бути почутим* Богом обумовлена вся музична дія у творі Бернстайна.

Декламаційні репліки спікера чергуються з оркестровими фразами, не ілюструючи одне одного. Бернстайн вибудовує свою музичну композицію, ґрунтуючись на принципі автономності двох смислових шарів – вербального та інструментального. Слід наголосити, що взаємодія слова та музики має в симфонії дуже специфічний характер. З одного боку, очевидна комплементарність двох текстів, їхня нерозривна обопільна гостра взаємна необхідність, але з іншого боку, роль спікера у чомусь подібна до голосу «за кадром». Важливо, що голос читця не є провідним в симфонії – він не ініціює, подібно до рабина, літургію в синагозі, це не коментатор і не епічний

спостерігач, який дає оцінку подіям. Його драматургічна роль полягає в іншому: цей голос ніби наповнює предметним змістом те приховане і невимовне, що мовою симфонії не можна виразити буквально. Спікер немов би надає словам таємних імпульсів, потрібних для продовження розповіді. Причому у прагненні отримати відповідь на свої запитання, голос читця здатний зрушувати стіни та вмовляти небеса. Він пристрасний і великодушний, експресивний і лагідний. Вичленувавши спікера зі композиції, ми не зруйнуємо ціле, але зіткнемося з величезним потоком нероздільних на елементи молитовних вигуків, причину яких буде дуже важко зрозуміти. Цей голос, образно кажучи, є певною персоніфікацією душі правдивого іудея, яких мільйони на планеті.

Музичний рух ініціює лаконічний напружений мотив, побудований на тритоновій основі. Він жорсткий та пронизливий одночасно. У поєднанні флейт, вібрафону та арфи народжується страшний, омертвілий образ кинутого в порожнечу крику. Особливого надриву надає темі форшлаг, який загострює малюнок мелодії. Цей мотив стане головною смисловою одиницею симфонічного тематизму. Вже у наступному проведенні трагічна експресія, що міститься в темі, виривається назовні. Лейтмотив набуває рис жахливого звукового монстра, який все руйнує на своєму шляху. Або руйнує й самого себе...

У поліфонічному плетиві голосів струнних інструментів вишиковується кілька хвиль динамічного наростання. Спікер розгублено і сумно говорить про те, як мало часу має людина, аби прочитати Каддіш, як кожна хвилина може стати останньою, і ніхто не знає майбутнього:

I have so little time, as You well know.

Is my end a minute away?

An hour?

Is there even time to consider the question?

It could be here, while we are singing.

That we may be stopped, once for all,

*Cut off in the act of praising You.
But while I have breath, however brief,
I will sing this final Kaddish for You,
For me, and for all these I love
Here in this sacred house ¹.*

Його слова поєднуються із проведенням нового інтонаційного матеріалу, тематично похідного від провідного лейтмотиву (C+3т. *Tempo primo*). *Lamento* втрачає тут свою надривність, а хроматика поступається місцем чистій інтерваліці, розчиняючись у розмірному ритмі гойдання. Все це у комплексі створює подвійне враження дивної та гіпнотичною колисковою, в якій відчувається внутрішня загроза.

Вступний заклик спікера (**Invocation**) завершується першими словами молитви Каддіш – «*Yit'gadal v'yit'kadash sh'me raba*» («Нехай звеличиться і святиться Велике Ім'я Його!»). Ця репліка безпосередньо вводить у Каддіш (**Kaddish I**).

Протягом симфонії Бернстайн тричі використовуватиме текст іудейської молитви, щоразу по-різному інтерпретуючи її зміст. Несподіваним і нетрадиційним видається для стороннього спостерігача характер прочитання цієї хорової молитви – немає й близько того сакрального благоговіння, до якого ми так звикли після сцен «священнодійств» у творах Р. Вагнера, К. Дебюссі та Ф. Пуленка.

Власне Каддіш відкривається унісонним проведенням у партії хору

¹ У мене так мало часу,
Ти знаєш.
За хвилину чекає на мене кінець?
Через годину?
Чи є час розглянути питання?
Можливо, це станеться тут, під час нашої пісні.
Ми будемо зупинені, один раз і навіки,
Застигнемо в момент Вихваляння Тебе.
Але поки що я можу дихати, хоча б трохи,
Я співатиму цей останній Каддіш в ім'я Тебе,
В ім'я себе, в ім'я всього, що я люблю,
Тут цієї священної години.

основного лейтмотиву з його характерною тритоновною напруженістю. («...*Yit' gadal v'yit' kadash...*»). Гармонічна нестійкість ще більше посилюється під час другого проведення теми. Через різке крещендо на слухача ніби обрушується лавина звуків, виключаючи будь-яку молитовну умиротвореність у «класичному» розумінні. Хорова фраза обривається кульмінаційним стрибком на тритон.

Наступний розділ – *Allegro molto* – побудований на інтенсивній мотивній розробці вихідного матеріалу, трансформованого у токкатно-моторному ключі. Хор, не стримуючи своїх емоцій, буквально вигукує слова молитви:

b'al'ma div'ra chir'ute. Amen.
v'yam'lich mal'chute b'chayechon
uv'yomechon uv'chaye d'chol bet
Yis'rael, ba'agala uviz'man kariv, v'im'ru: Amen.
Y'he sh'me raba m'varach l'alam ul'al'me al'maya.
Yit'barach v'yish'tabach v'yit'pa-ar
v'yit'romam v'yit'nase v'yit'hadar
v'yit'aleh v'yit'halal sh'me d'kud'sha,
b'rich Hu, l'ela min kol bir'chata v'shirata,
tush'b'chata v'nechemata,
da-amiran b'al'ma, v'im'ru: Amen.
Y'he sh'lama raba min sh'maya
*v'chayim alenu v'al kol Yis'rael v'im'ru: Amen*¹.

¹ Благословенно і освячено буде Його велике Ім'я, амінь!
У всьому світі, який Він створив згідно з Його волею; Амінь!
І нехай Він установить Своє Царство
Протягом вашого життя та у ваші дні,
І за життя всього дому Ізраїлю,
Швидко та найближчим часом,
І кажіть: амінь!
Нехай буде благословенне
Його велике ім'я,
Назавжди та навіки.

Оркестрову тканину характеризують зламани мелодичні лінії, змінний метр, ритмічне акцентування, дисонуюча гармонічна вертикаль, імітаційні прийоми розвитку, превалювання групи мідних духових інструментів, різкі наростання і обриви звучностей. Основою тематичного розвитку є головний лейтмотив симфонії, який зазнає тут якісного переінтонування. Кульмінація молитви вибудовується внаслідок потужного динамічного фугато. Фокус на дієвості, а не на споглядальності, що так властиве єврейському типу світосприйняття, визначає весь характер музичного руху в даному розділі форми.

Хорова молитва обривається гучним *Amen*. І той же *Amen* багаторазово вигукує спікер, підхоплюючи голоси багатоликого натовпу юдеїв. Оркестр на довгий час замовкає, повністю «оголюючи» цей узагальнений голос віруючих. Надрив і експресія, що звучать в устах спікера, звернені до Богу, Велич Якого така безмежна у порівнянні із антилюдськими злочинами людства:

*Amen! Amen! Did You hear that, Father?
“Sh’lama raba! May abundant peace Descend on us. Amen.”
Great God,
You who make peace in the high places,
Who commanded the morning since the days began,
And caused the dawn to know its place,
Surely You can cause and command
A touch of order here below,*

*Благословенний і прославлений,
І звеличено, і шановано,
І звеличемо, і хвалимо,
Нехай буде ім'я Святого, благословенний буде Він;
Хоча Він перевершує всі благословення,
І гімни, похвали та втіхи, які можуть бути вимовлені у світі.
І кажіть: амінь!
Нехай буде удосталь миру
З небес і життя для нас
І для Ізраїлю;
І кажіть: амінь!*

On this one, dazed speck.

And let us say again: Amen»¹.

Перша частина завершується проведенням основного лейтмотиву симфонії у партіях низьких духових інструментів та арфи. Він звучить тривожно і насторожено, ніби віщуючи щось жахливе. Ремінісценція хорového фугато з його хроматичними повзучими інтонаціями ще більше посилює ефект похмурої невисловленості. Головне питання було майже поставлене...

Центральний розділ **Din-Torah – Kaddish II** утворює «діалог» спікера із Богом.

І характер звернень, і зміст самого тексту представляють собою дещо зовсім дивовижне в історії симфонічного жанру. Водночас все, що відбувається у «сюжеті» другої частини, є абсолютно природним у контексті єврейського віророзуміння: згідно з Торою, не можуть бути замовчені найголовніші питання істинно віруючого – не може бути нічого забороненого, коли йдеться про віру, не може бути нічого таємного або прихованого у спілкуванні з Тим, Чисю подобою ти є. Саме цими постулатами керувався Бернстайн, відтворюючи картину найскладнішої «розмови» людини із Всевишнім.

Спікер веде діалог із Богом, розповідаючи про проблеми сучасного світу. Сумніви у Божому милосерді переростають у пряму суперечку та засудження. Бог, на думку героя, байдужий до проблем життя та смерті, наявності страждань у світі. Людина звинувачує Бога в тому, що Він не

¹ *Амінь! Амінь! Чи чуєш ти це, Отче?
Нехай зійде на нас благодатний світ. Амінь.
Великий Боже,
Ти створив світ у піднебесі,
Хто наказував ранкам з початку днів,
І змусив світанок бути.
Звичайно,
Ти можеш звернутися і встановити порядок навколо,
На одному маленькому цьому шматочку.
І давайте знову скажемо: Амінь.*

виконує умов Завіту, який сам уклав з людиною і людством. Текст, написаний композитором, свідчить у тому, що душа автора перебуває у стані бунту, оскільки вона не може впоратися із проблемою теодицеї – проблемою «виправдання Бога».

Голос спікера тут відіграє провідну роль. Йому доручено значний фрагмент тексту, в якому зведено до мінімуму будь-які алегорії та метафори. Навпаки, слова, які вимовляє спікер, є гранично точними і відвертими:

*With Amen on my lips,
I approach Your presence.
Father. Not with fear.
But with a certain respectful fury.
Do You not recognize my voice?
I am that part of Man You made
To suggest his immortality.

You surely remember, Father? – the part
That refuses death, that insists on You,
Divines Your voice, guesses Your grace.
And always You have heard my voice,
And always You have answered me
With a rainbow, a raven, a plague, something.
But now I see nothing.

This time You show me Nothing at all.
Are You listening, Father?
You know who I am:
Your image; that stubborn reflection of You
That Man has shattered, extinguished, banished.
And now he runs free – free to play
With his new-found fire, avid for death.
Voluptuous, complete and final death.*

*Lord God of Hosts, I call You to account!
You let this happen, Lord of Hosts!
You with Your manna, Your pillar of fire!
You ask for faith; where is Your own?
Why have You taken away Your rainbow,
That pretty bow You tied around Your finger
To remind You never to forget Your promise?
“For lo, I do set my bow in the cloud . . .
And I will look upon it, that I
May remember my everlasting covenant.
Your covenant! Your bargain with Man!
Tin God! Your bargain is tin!
It crumples in my hand!
And where is faith now – Yours or mine? ¹*

Подібного роду розширення симфонічної партитури за рахунок введення великого вербального тексту свідчить про навмисне рішення композитора перенести акцент із площини філософського узагальнення проблеми у площину її реального вираження. Трагічна непереборність майже

¹ *Ти чуєш, Отче? Ти знаєш хто я:
Твоя подоба; то непохитне відображення Тебе,
Яке Людина знищила, згасила, вигнала.
І тепер вона вільна – вільна грати
Із знову набутим вогнем, який бажає смерті,
Похмурої, повної та останньої смерті.
Господи, Бог Саваофе, я вимагаю твого пояснення!
Ти дозволив, щоб це сталося, Господи!
Ти зі Своєю манною, вогненным стовпом!
Ти просиш віри, але де Твоя віра?
Чому ти прибрав Свою веселку,
Ту гарну дугу, що Ти обв'язав навколо Свого пальця,
Як нагадування, що Ти ніколи не забудеш про свою обіцянку?
«Ось, я вважаю веселку Мою у хмарі...
І Я побачу її, і згадаю завіт Мій...»
Твій заповіт! Твоя угода з Людиною!
Несправжній Бог! Твоя угода нічого не варта!
Вона зібгана в моїй руці!
І де тепер віра – у Тебе чи в мене?"*

столітнього юдейського питання «*Де був Бог під час Катастрофи?*» й до сьогодні мучить мільйони людей, напружуючи до знемоги «нерв» загальнолюдської совісті.

Надривна і уривчаста мова спікера ніби продовжується у складній поліритмічній «відповіді» ударних інструментів на фоні ледь чутної хорової педалі. Так відкривається **друга частина** симфонії – картина «звинувачення та заспокоєння Бога». Хорові партії вторять одна одній в унісон, «оплітаючи» голос спікера хроматичними повзучими інтонаціями. Спочатку напівголос, а потім у повну силу лунають звинувачення у слабкості та байдужості. Гнів оволодіває учасниками «діалогу» і зрештою розростається колосальна за силою емоційного впливу картина «суду». Саме у цій «сцені» особливо яскраво проявляється персоніфікуюча роль спікера. Він говорить від імені всіх та кожного окремо. Характер розгортання мелодичних ліній в оркестрі – плавно-молитовний, без пауз та стрибків, проте сповнений сильним динамічним наростанням, – недвозначно нагадує фінал першого акту вагнерівського «Парсифаля», де лицарі Святого Граалю зі звинуваченнями обрушуються на грішного короля Амфортаса.

На кульмінації звучить переінтовований головний лейтмотив у ритмічному збільшенні. Неначе різким розчерком пера композитор позначає межу, коли чаша терпіння багатостраждальних людей вже переповнена. Гнівно і безапеляційно звучать гостро дисонуючі унісони мідних, дерев'яних духових та струнних інструментів, начебто утверджуючи правоту правовірних юдеїв. Розростається широкомасштабна «оркестрова сцена» загальнонародного протесту. Симфонічна партитура вибудовується як низка хвиль, що різко здіймаються та розтинають звуковий простір, не залишаючи нічого живого. Проте за кожною такою хвилею стоять сотні людських життів... Оркестрову тканину прорізають грізні вигуки *Amen* у партіях хору. За рахунок поліритмії та жорстких кластерних нашарувань відтворюється картина суцільного хаосу та безсилля – світ зруйнований і позбавлений віднині священної основи... «Живою» ілюстрацією абсолютної «втрати

свідомості» служить підсумковий атональний розділ *Amen*, який виконується вісьмома голосами *a cappella*. Таке величне і сакральне слово здається скинутим надовго...

Як тільки стихає біль, із лав тиші постає голос спікера. Він просить у Бога прощення, просто і по-людськи беззахисно пробуючи пояснити свої страждання:

*Forgive me, Father.
I was mad with fever.
Have I hurt You?
Forgive me;
I forgot You too are vulnerable.
But Yours was the first mistake, creating Man in
Your own image, tender,
Fallible. Dear God, how You must suffer,
So far away, ruefully eyeing
Your two-footed handiwork – frail, foolish,
Mortal*¹.

Наступає **Kaddish II** (*Andante con tenerenza*) – ліричний центр Третьої симфонії. Музика немов би переносить душі людей у світ мрій. І нехай це лише сон, у який занурюється Бог, але цей сон повертає до прекрасних витоків – первісного Божественного Замислу буття, де людина є гідним дітям свого Небесного Отця.

У м'якому ритмі плавно розгортається пластична виразна мелодія.

¹ *Вибач мені, Отче. Я збожеволів у лихоманці.
Я образив тебе? Прости мене,
Я забув, що ти занадто ранимий.
Але першою була Твоя помилка,
Створення Людини за твоєю подобою,
Незрілої, грішної.
Боже милостивий, як Ти маєш страждати,
Так здалеку, сумно спостерігаючи
За своїм двоногим створінням - кволим,
дурним,
Смертним.*

Вона розвивається у висхідному напрямку, ніби розширюючи межі Божественної Всеприсутності землі. Композитор доручає молитовний текст мецо-сопрано, підкреслюючи чистоту і всеосяжність символів, що містяться в ньому: «*Yit'gadal v'yit'kadash sh'me raba...*».

Спираючись на жанр баркароли, але нівелюючи ефект ритмічної періодичності за рахунок п'ятидольності, автор вказує на крихкість цього світу. Оркестрові голоси немов обволікають мелодію м'якими фігурами у струнних інструментів. Особливу виразову роль відіграє арфа, тембр якої надає загальному звучанню ефект містичного мерехтіння та об'єму. Голоси дитячого хору, як легкий та повітряний вінець, додають польотності музиці. У *Kaddish II* з'являється дивовижна за красою картина Божественної ідилії. Життя, задумане Господом, прекрасне і розмаїте у своїй гармонії. Ніщо не здатне зруйнувати вихідну Божественну Волю.

Друга частина симфонії має тричастинну композицію з динамізованою репризою. У середньому розділі активну роль відіграє дитячий хор. У його партіях з'являється новий музичний матеріал – дзвінкі стакатні фігурації, які надають звучанню скерцозної легкості. Немовби граючись, діти прославляють Бога. Із наближенням до кульмінації в музиці посилюються «дзвінкі» передзвони дерев'яних та мідних духових інструментів, розростається яскрава та святкова картина Космічної Єдності всього суцього.

Вражає той факт, що у подібній інтерпретації текст Каддіша звучить зовсім інакше – трагічний надлом та безвихідь експозиційного проведення поступилися місцем чистому прославленню Творця. Таким чином, Бернстайн віртуозно продемонстрував неймовірний діапазон емоційно-сміслового прочитання традиційної єврейської молитви – молитви, яка зростає до масштабів філософії...

Третя частина симфонії – **Scherzo – Kaddish III – Finale** – поєднує функції власне скерцо та фіналу. Композиційна логіка кожного з розділів форми обумовлена складним драматургічним завданням, яке поставив собі композитор. У прагненні розкрити всю велич Божественної світобудови

автор навмисно «масштабує» його сакральний аспект – той бік Життя, яке сильніший і наймогутніший за всі людські прояви...

Барвисте та безхмарне Скерцо сповнене натхнення. Жодне хвилювання не може торкнутися цього світлоносного потоку звуків, який заповнює собою весь навколишній простір. Можна говорити про значну роль звукозображальних ефектів, серед яких ритм і тембр відіграють провідну роль. Композитор майстерно знаходить виразні темброві міксти, які в поєднанні з «блискучими» лаконічними мелодичними мотивами відтворюють картину всесвітньої гармонії та Космічної гри:

*This is Your Kingdom of Heaven, Father,
Just as You planned it.
Every immortal cliché intact.
Lambs frisk. Wheat ripples.
Sunbeams dance. Something is wrong.
The light: fiat. The air: sterile.
Do You know what is wrong? There is nothing to dream.
Nowhere to go. Nothing to know.
And these, the creatures of Your Kingdom,
These smiling, serene and painless people –
Are they, too, created in Your image?
You are serenity, but rage As well.
I know, I have borne it.
You are hope, but also regret.
I know. You have regretted me.
But not these – the perfected ones:
They are beyond regret, or hope.
They do not exist, Father,
not even in the light-years of our dream ¹.*

¹ Це Твоє Царство Небесне, Отче,

Спікер натхненно описує унікальні красу Божественного світу, сповненого вічністю. І людина – це велика та невід’ємна частина цього світу.

*Now let me show You a dream to remember!
Come back with me, to the Star of Regret:
Come back, Father, where dreaming is real,
And pain is possible – so possible You will have to believe it.
And in pain You will recognize Your image at last.
Now behold my Kingdom of Earth! Real-life marvels!
Genuine wonders! Dazzling miracles! . . .
Look, a Burning Bush!
Look, a Fiery Wheel!
A Ram! A Rock! Shall I smite it? There!
It gushes! It gushes! And I did it!
I am creating this dream! Now Will You believe? ¹*

*Таке, як Ти задумав.
Кожен безсмертний взірець не пошкоджений.
Жвавість ягнят.
Колівання пшениці.
Танець сонячних променів.
Щось не так.
Світло плоскі. Повітря чисте.
Чи ти знаєш, що не так? Нічого не залишилося для уяви.
Нема куди йти. Нема чого пізнавати,
Ці усміхнені, безтурботні і не зворушені болем люди –
Вони теж створені за Твоїм образом?
Ти є спокій, але лютъ
Одночасно.
Я знаю.
Я відчув це.
Ти сподіваєшся, але й шкодуєш.
Я знаю. Ти пожалкував мене.
Але не їх – досконалих понад жаль чи надію.
Їх не існує, Батьку, навіть у найяскравіших наших снах.*

¹ *Тепер побач моє царство земне!
Справжні, непідробні дива!
Сліпучі дива! ...
Дивись, куц, що горить!
Дивись, палаюче колесо!
Овен! Скеля! Мені вдарити по ній? Ось!
З неї плескає вода! Хлищитъ вода! І це я зробив!*

Палаючий кущ і скеля, з якої бризкає вода, відсилають нас до деяких чудес, описаних у Старому Завіті. Далі спікер «розташовує» веселку на небесах, як це зробив Бог в історії Ноя, уклавши цим новий завіт із людиною. У гучній урочистості спікер вигукує:

*Look at my rainbow and say after me:
MAGNIFIED ... AND SANCTIFIED ...
BE THE GREAT NAME OF MAN! ¹*

Після того, як спікер показує Богові проблеми у цьому світі, він допомагає Богу повірити у новий порядок. У спокійному тридольному метрі велично розгортається нова мелодія – музика гімну, адресованого Господу. Тема охоплює широкий діапазон і включає велику кількість стрибків. Поступово мелодія охоплює все більш високі регістри, до дерев'яних духових підключаються струнні інструменти та вимальовується яскрава, сліпуча у своїй могутності та красі кульмінація. Вершину музичного розвитку у Третій симфонії утворює хор хлопчиків, які співають ключову фразу всього твору «*Yit'gadal v'yit'kadash sh'me raba, amen*» (*Нехай буде звеличене і освячене Його велике ім'я, Амен*) ². Так, Каддіш уже втретє демонструє свою символічну багатозначність: слава Бога має безліч варіантів і всі ці форми молитви стосуються сутності Життя.

Напруження у музиці спадає із закінченням сну. Голос пробуджує Бога, і Бог опиняється віч-на-віч із реальністю. Спікер, задоволений тим, що Бог побачив свої помилки, каже:

*The dawn is chilly; but the dawn has come.
Father, we've won another day.*

*Я створюю цей сон!
Цього разу ти повіриш мені?*

¹ *Подивися на це, Отче! Повір! Повір!
Подивися на мою веселку і скажи після мене:
ЗВЕЛИЧЕНО... І ПРОСЛАВЛЕНО...
БУДЕ ВЕЛИКЕ ІМ'Я ЛЮДИНИ!*

² *Звеличено і прославлено буде Його велике ім'я, Амін.*

*We have dreamed our Kaddish, and wakened alive.
Good morning, Father.
We can still be immortal,
You and I, bound by our rainbow...
And we shall look tenderly back to You.
O my Father; Lord of Light;
Beloved Majesty: my Image, my Self!
We are one, after all, You and I;
Together we suffer, together exist.
And forever will recreate each other.
Recreate, recreate each other!
Suffer, and recreate each other! ¹*

Музика симфонії закінчується не тріумфально – наприкінці ми чуємо зобов'язання обох сторін, Бога і Людини, «*Suffer, and recreate each other!*» («*Страждати та творити один одного*»), а останній дисонуючий акорд залишає багато питань та натяків на невирішені проблеми у світі. Сенса симфонії можна продовжити словами одного з найавторитетніших сучасних єврейських мислителів Е. Берковича. Його бачення вражає своєю масштабністю та гостротою: «По суті ми все ще живемо в атмосфері Катастрофи. Те, що сталося тоді, може повторитися будь-якої миті і в будь-якому місці. Це не безумна думка. Людство останнім часом звикло до проявів

¹ *На світанку холодно; але настав світанок.
Отче, ми виграли ще один день.
Нам приснився Каддіш, і ми прокинулися живими.
Доброго ранку, Отче.
Ми все ще можемо бути безсмертними,
Ми з тобою пов'язані нашою веселкою.
І ми з ніжністю дивитимемося на Тебе.
О мій Отче; Лорд Світла;
Улюблена Величність: мій Образ, моє Я!
Адже ми єдине ціле, Ти і я;
Разом ми страждаємо, разом існуємо.
І назавжди відтворять один одного.
Відтворюйте одне одного!
Страждайте та відтворюйте один одного!*

страшної жорстокості. Розпад системи моральних цінностей зайшов дуже далеко. Євреї мають бути готові до нової Катастрофи. Відповідь може бути лише одна: «Ніколи більше! Якщо вже судилося померти, то краще померти зі зброєю в руках, ніж у концентраційних таборах та газових камерах». Опиралися! Опиралися! Ця думка має увійти у свідомість кожного єврея зі шкільної лави. Тоді виробиться інстинктивна реакція відповідати ударом на кожен напад. Але це реакція може бути викликана почуттям безпорадності і розпачу. Такий підхід зруйнував би історичну ідентифікацію єврея. Заклик «Ніколи більше!» повинен мати етичну мотивацію та підтримуватися розумінням історичної ролі єврейського народу. Ми нічого не знаємо про завтрашній день. Скільки триватиме процес остаточного розпаду цієї вже відкинутої історією цивілізації? Коли зійде зоря нової, найкращої ери? Невідомо. Але я впевнений в одному: саме зараз, коли весь світ у небезпеці, людина зобов'язана взяти на себе свою місію свідка Бога» [52, с. 199].

Висновки до Розділу 2.

Традиційні музичні жанри симфонії та псалмів у творчості Л. Бернстайна набувають новаторських рис. Якісні зміни жанрової основи, текстового та музичного матеріалу в інструментально-хорових опусах композитора часом настільки глибокі, що можна говорити про трансформацію канону. Зокрема, жанр симфонії, в якому написані «Єремія» і «Каддіш», історично передбачають великий циклічний музичний твір для оркестру, з присутністю контрастних тематичних частин, об'єднаних спільною ідеєю та наскрізним розвитком. Як відомо, у процесі еволюції симфонія зазнала суттєвих змін, зокрема, через введення вербального тексту. Після новацій Бетховена багато композиторів почали використовувати прозовий або поетичний текст у своїх творах. Симфонію з текстовою основою писали Ф. Мендельсон (симфонія-кантата «Хвалебний гімн», 1840), Ф. Аркуш («Данте-симфонія», 1856), Г. Малер (Друга симфонія, 1894 і Восьма симфонія, 1906), Б. Бріттен («Весняна симфонія», 1949) та інші.

Л. Бернстайн у традиційний жанр симфонії, крім англійського поетичного тексту, вводить релігійні фрагменти, написані на івриті. Для симфонії «Єремія» композитор використав рядки з книги «Плач Єремії». Як літературну основу для Третьої симфонії митець обрав єврейську молитву «Каддіш». Вибір текстової основи композитором далеко не випадковий, більше того, у своїх творах він не просто запозичує релігійні тексти, він їх трансформує.

На відміну від традиційних засобів виразності, якими користується композитор у своїй Першій симфонії, основним виразовим елементом музичної мови Симфонії № 3 «Каддіш» стала серійна техніка. Багато дослідників творчості композитора відзначають його скептичне ставлення до технічних експериментів, що стрімко розвивалися у музиці. Проте саме сучасна музична стилістика допомогла композиторові експонувати образи руйнації та знецінення. На подібне трактування музично-драматургічного розвитку вказує відома американська диригентка Марін Олсоп (Marin Alsop), розглядаючи симфонію «Каддіш» як втілення особистої позиції композитора стосовно віри. Вона стверджує, що ця симфонія була засобом для Бернстайна, щоб «дослідити проблеми його особистої віри, що хвилювали його протягом життя, невловиму концепцію миру та конфлікти, що виникають із нашого величезного людського потенціалу самознищення» [49]. Автор також зазначає, що Л. Бернстайн використовував серійну техніку виключно як можливість висловити головну думку твору: «одним із важливих моментів цієї п'єси є те, що агонія, виражена музикою, написаною в серійній техніці, має поступитися тональності та діатонізму, оскільки у кінцевому підсумку торжество віри стає тональним» [49]. Таким чином, виникнення діатоніки, встановлення тонального центру в останній частині симфонії тісно пов'язане з драматургічним розвитком (гнів на Бога поступається місцем умиротворенню та смиренню).

Цю ж думку підтверджує і Пол Майєрс, говорячи, що «Каддіш» «став молитвою від імені всіх і кожного», а відчайдушний заклик до людського

розуму відбився у музичній драматургії симфонії «через дисонанс музики, який помалу поступається місцем упорядкованій та мирній тональності» [109, с. 133].

Таким чином, можна сказати, що тонально-атональне протиріччя сучасної музики у певному сенсі стало для Бернстайна відображенням загальної проблеми кризи віри: криза тональності розуміється композитором як наслідок духовної кризи сторіччя. Як пояснював композитор, музична гармонія являє собою «природній тональний порядок, керований універсальними фізичними законами», які характеризуються математично резонуючими вібраціями [66, с. 134]. Саме тому вся його музика тримається на стабільному тональному каркасі. У цих тональних межах існують безмежні музичні комбінації і модуляції. Із філософської точки зору Бернстайн використовував тональність як метафору для свого особистого вірування: різні народи можуть жити разом у гармонії, а музика є ретранслятором цього твердження. Л. Бернстайн підкреслював, що, хоча «вроджено чесотні» сили тональності та діатонізму в кінцевому рахунку здобули перемогу над «неприродним хаосом» шенбергівської атональності, історія великих небезпек людства ще не досягла своєї розв'язки» [50, с. 191].

Як і в симфонії «Єремія», принцип розмаїття в «Каддіші» є домінантним для драматургії твору. Подібно до першої симфонії, розв'язка конфлікту відбувається у фіналі. Саме в останній частині композитор знову пропонує звернутися до Бога як єдино можливого шляху порятунку від гріха. За влучним висловом дослідника Кріса Буртона (Chris Burton), «симфонія “Каддіш”, подібно до молитви, є смертю для старої віри і відродження нової віри освіченого суспільства» [74, с. 356].

РОЗДІЛ 3.

«ЧИЧЕСТЕРСЬКІ ПСАЛМИ» У СВІТЛІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА

3.1. Історія створення та проблематика «Чичестерських псалмів»

У 1965 році Леонард Бернстайн взяв творчу відпустку з посади музичного директора Нью-Йоркської філармонії. Завдяки звільненню від трудомістких обов'язків диригування та вивчення партитур, він зміг сконцентрувати свою увагу на композиції. Його основним мотивом взяти перерву в диригентській діяльності було створення у співпраці з режисером та хореографом Джеромом Роббінсом (Jerome Robbins) бродвейського мюзиклу за мотивами «*The Skin of Our Teeth*» («Шкіра наших зубів») Торнтона Вайлдера (Thornton Wilder), на лібрето та слова Бетті Комден (Betty Comden) та Адольфа Гріна (Adolph Green). Сам композитор виклав свою концепцію у вірші, який він надав газеті «*New York Times*» 24 жовтня 1965 року:

*But not to waste: there was a plan,
For as long as my sabbatical ran,
To write a new theater piece.
(A theater composer needs release,
And West Side Story is eight years old!)
And so a few of us got hold
Of the rights of Wilder's play
Of the rights of Wilder's play
The Skin of Our Teeth¹.*

¹ Але щоб не витратити даремно: був план,
Допоки в мене була відпустка,
Написати нову театральну п'єсу.
(Театральний композитор потребує реалізації,
А «Вестсайдській історії» вже вісім років!)

Цей час виявився дуже складним для композитора. Джек Готліб, який тоді співпрацював із Л. Бернстайном, цитує лист останнього, написаний 29 листопада 1964 року: «Шкіра заглохла. Життя, цей агонізуючий листопад – це зуб, з якого зняли шкіру. Я не знаю, що я пишу. Я навіть не знаю, що я не пишу <...>. Я не можу заспокоїтися після Кеннеді та Марка. Життя – це зуб без шкіри» [105]. Зрештою, запланована колаборація зазнала краху. У листі до композитора Девіда Даймонда Л. Бернстайн назвав себе «Композитор без планів» [105].

На початку грудня 1963 року митець отримав лист від преподобного отця Уолтера Гассі (Walter Hussey)¹, настоятеля кафедрального собору Чичестера в Сассексі, Англія, з проханням написати твір для музичного фестивалю собору, що мав відбутися в 1965 році: «Органіст і хормейстер Чичестера Джон Бірч та я дуже прагнемо мати музичний твір, який об'єднані хори могли б заспівати на фестивалі, що відбудеться у Чичестері в серпні 1965 року, і ми подумали, чи не погодилися б Ви написати щось для нас. Я, звісно, усвідомлюю, що ви надзвичайно зайняті, але якщо Ви зможете це зробити, ми б були надзвичайно втішені та вдячні. Ми думали про щось на кшталт, скажімо, музики на слова Другого псалму або якоїсь його частини, без супроводу або в супроводі оркестру чи органу, або обох. Я згадую про це лише для того, щоб надати Вам деяке уявлення про те, що було в нашому початковому задумі» [89].

Згаданий фестиваль об'єднав соборні хори Чичестера, Вінчестера та Солсбері. Доктор У. Гассі був відомим у мистецьких колах ентузіастом, який замовляв роботи в художників, поетів та композиторів. Серед них: вітварна картина, написана Гремом Сазерлендом, вітражі Марка Шагала, скульптура із

*І ось кілька з нас змогли отримати
Права на п'єсу Вайлдера
«Шкіра наших зубів».*

¹ *Джон Уолтер Атертон Гассі* (15 травня 1909 – 25 липня 1985) – англійський священник англіканської церкви, який дуже любив мистецтво, замовив низку музичних творів і образотворчого мистецтва для церкви. Власна колекція мистецтва Гассі була заповідана місту Чичестер і зараз зберігається в галереї *Pallant House*.

зображенням Мадонни та дитини авторства Генрі Мура, єктенія та гімн Вістена Гью Одена, і, мабуть, найвизначніше з перерахованого – кантата «Rejoice in the Lamb» («Радійте в агнці») Бенджаміна Бріттена.

Попри початкове бажання отця У. Гассі створити музику до Другого Псалму, Л. Бернстайн відповів «сюїтою зі псалмів або вибраних віршів зі псалмів» під робочою назвою «Псалми молоді» («Psalms of Youth»). Згодом композитор змінив заголовок, оскільки той міг бути неправильно трактований як простий у виконанні твір, придатний до виконання учнями чи студентами. У. Гассі сподівався, що Л. Бернстайн почуватиметься вільно і писатиме у більш популярному ключі, незважаючи на священний характер завдання. Замовник писав: «Багато з нас були б у величезному захваті, якби в музиці був відчутний відголосок "Вестсайдської історії"» [105].

На відміну від значної частини музики, яку Л. Бернстайн писав, але не завершив під час своєї творчої відпустки, «Чичестерські псалми» міцно спираються на тональну систему. Сам композитор під час прес-конференції 1977 року прокоментував це так: «Я майже весь рік писав дванадцятитонову музику та ще більше експериментальних матеріалів. Але приблизно за півроку роботи я все це викинув. Це просто не була моя музика; це було нечесно. Кінцевим результатом стали "Чичестерські псалми", які є найдоступнішим, сі-бемоль мажорним твором, який я коли-небудь писав» [105]. Знову ж таки, з вірша, надісланого «Times»:

*For hours on end I brooded and mused
On materiae musicae, used and abused;
On aspects of unconventionality,
Over the death in our time of tonality...
Pieces for nattering, clucking sopranos
With squadrons of vibraphones,
fleets of pianos
Played with the forearms,
the fists and the palms –*

*And then I came up with
the Chichester Psalms.
... My youngest child
old-fashioned and sweet.
And he stands on his own
two tonal feet ¹.*

У листі до У. Гассі митець характеризував твір як «популярний на слух», зі «старомодною милозвучністю поруч із більш гострими моментами» [105]. «Чичестерські псалми» – мелодійний, тональний, але сучасний твір, що містить модальні мелодії та незвичні метри. Завдяки використанню мотивної повтореності відтворюється атмосфера священного обряду. Від часу світової прем'єри твору в Нью-Йоркській Філармонії 15 липня 1965 року, яка пройшла із повним аншлагом (диригував сам композитор), було очевидно, що Л. Бернстайн створив унікальну чарівну суміш біблійних івритських віршів та християнської хорової традиції – музичне відображення надії композитора на братерство та мир.

У «Чичестерських псалмах» Леонард Бернстайна звернувся до нетрадиційного виконавського складу: оркестру з двома арфами, без дерев'яних духових інструментів та валторн, а також хору (із дискантом соло), який повністю складався із чоловічих голосів. Використання виключно чоловічих голосів було в традиції як англіканського хору (чи хору юнаків –

¹ *Годинами я роздумував і роздумував
Над вживаними і зловживаними музичними матеріями
Щодо аспектів нетрадиційності,
Над смертю в наш час тональності...
П'єси для сопрано, що скулить та квокче
З ескадрами вібрафонів,
флотами фортепіано
На яких грають передпліччями,
кулаками та долонями —
А потім я придумав
«Чичестерські псалми».
... Моя найменша дитина,
старомодна і мила.
І вона стоїть на власних
двох ногах тональностей.*

ансамблю, на замовлення якого твір і було написано), так і ортодоксальної єврейської служби, що відповідала власним релігійним поглядам композитора [87, с. 24].

Тричастинний цикл «Чичестерські псалми» написаний для змішаного хору, соліста дисконту та оркестру. Як літературну основу цього твору Л. Бернстайн використав своє авторське трактування обраних фрагментів Псалтирі, виконуваних на івриті. Кожна частина циклу містить один повний псалом та окремі строфи з іншого псалму, побудовані за принципом доповнення або розмаїття.

Конкретні псалми були обрані для підкреслення загальної теми миру, конфлікту та його вирішення. Зберіглися свідчення самого композитора про цей цикл, де автор розповідає про структуру твору та вказує на текстове першоджерело початкового хоралу, зокрема, використання третього рядку псалму: «*Urah, hanevel, v'chinor! A-irah shahar!*» («Збудися ж ти, арфо та цитро, Я буду будити досвітню зорю!»). Для Л. Бернстайна важливо, що це – заклик до прославлення Бога, але цей рядок переривається співом псалма 100 (Пс. 99), де «хвалебні» інтонації набувають ще яскравішого характеру. Сам композитор характеризував цей псалом як «дикий та радісний танець у душі Давида» [76, с. 112].

23 Псалом (Пс. 22) розповідає про повну довіру людини до Бога, про надію на Бога, якій немає меж. Ані вороги, ані прикрощі, ані зло чи навіть сама смерть безсилі перед людиною, яка сподівається на Бога. Ця побудова переривається різким контрастом, який міститься в перших чотирьох рядках 2 псалма: *Yit'yats'vu malchei erets, / V'roznim nos'du yahad / Al Adonai v'al m'shiho. / N'natkah et mos'roteimo, / Yoshev bashamayim / Yis'hak, Adonai / Yil'ag lato!*» («Земні царі повстають і князі / Нараджуються разом на Господа / Та на Його Помазанця: / Позриваймо ми їхні кайдани, / І скидаймо із себе їхні нута! / Але Той, Хто на небесах пробуває / Посміється, Владика їх висміє!»).

У своєму листі Л. Бернстайн писав, що «виконання 23 псалма раптово

переривається вступом чоловічих голосів, які несуть грізне знамення війни та насильства. Ця частина закінчується невирішеним чином у взаємозв'язку двох елементів – віри та страху» [76, с. 115].

Третя частина знімає всі протиріччя, на яких будувалася друга частина. Сам композитор зазначав: «фінал розпочинається з оркестрової прелюдії, заснованої на вступному хоралі, чиї наполегливі гармонії тепер перетворилися на болючі. Це криза; напруга раптово слабшає і хор смиренно і мирно співає псалом» [76, с. 117]. Наведемо текст 131 псалма (Пс. 130), який звучить так: «*Adonai, Adonai, / Lo gavah libi, / V'lo ramu einai, / V'lo hilachti / Big'dolot uv'niflaot / Mimeni. / Im lo shiviti / V'domam'ti, / Naf'shi k'gamul alei imo, / Kagamul alai naf'shi. / Yahel Yis'rael el Adonai / Me'atah v'ad olat*» («Господи, Серце моє не пухате, / І очі мої не підносились, / І я не ганявсь за речами, / Що більші й дивніші над мене! / Тож я втихомирював і заспокоював / Душу свою, як дитя, / Від перс мамі своєї відлучене, / Як дитина відлучена в мене душа моя! / Хай надію складає Ізраїль / На Господа відтепер / Аж навіки!»).

Важливо звернути увагу на музичне оформлення цього псалма, який, за словами Л. Бернстайна, є «майже популярною піснею». Завершуються «Чичестерські псалми» фінальною хоральною кодою на текст першого вірша 133 псалма (Пс. 132): «*Hineh mah tov, / Umah nayim, / Shevet ahim / Gam yahad*» («Оце яке добре / Та гарне яке, / Однокупно!»). Сам композитор називав це «молитвою про мир» [128, с. 469].

Згідно джерел, псалом був найважливішим літургічним жанром у культурі богопоклоніння Стародавнього Ізраїлю [125, с. 169]. Відповідно до давньої традиції, їх виконували левіти – чоловіки, що були спадковими службовцями та музикантами храму; вони співали хором та грали на музичних інструментах. Мелодичний стиль цих піснеспівів різнився залежно від способу та нагоди виконання. У перші століття вірші з псалму зазвичай співали солісти, як правило, із рефренами, які підхоплювала община, хоча прямі псалмодії (без відповіді громади) теж мали місце в єврейській літургії.

І хоча не зберіглася музика псалмів, текст містить багато деталей, що свідчать про те, як поклонялися Богу ізраїльтяни у давнину. Традиція славити Господа грою на різних музичних інструментах, оплесками і навіть танцями через багато історичних обставин була перервана.

У своєму циклі Л. Бернстайн спробував відновити традицію біблійного псалма та осучаснити його засобами новітньої музики. Тому незвичайні стилістичні прийоми та самобутній вокально-інструментальний склад циклу «Чичестерські псалми» – це свого роду пошук тієї традиції, яка існувала в давнину і була втрачена.

3.2. Переосмислення псалмової традиції у циклі «Чичестерські псалми»

«Чичестерські псалми» Л. Бернстайна розвивають тенденцію до осучаснення кантатно-ораторіального жанру. Завдяки переосмисленню псалмової традиції композитору вдалося відобразити найтонші та найактуальніші проблеми сучасного йому американського соціуму.

Загальновідомо, що псалом завжди сприймався як жанр, в якому нерозривно пов'язані поезія та музика. Проте сьогодні ми не можемо почути музику Книги Псалтир¹. Біблія, природно, не містить нотної програми, і музична сторона жанру псалма, на перший погляд, здається прихованою від сучасного читача та слухача. Проте біблійні псалмові тексти ніколи не існували без музики. Псалми раніше за решту книг Святого Письма стали перекладатися іншими мовами і «вдягатися» у звуки різних національних мелодій. Якщо музика старіла, її змінювали або створювали зовсім нову мелодію, але при цьому зміст тексту, подібно до чудового кристала,

¹ Назва Книги Псалтир є точною фонетичну транскрипцію грецького слова (у середньовічній вимові) псалтиріон. Так називався музичний інструмент, під акомпанемент якого співалися псалми. Слово «Псалтир» увійшло у вжиток приблизно у V столітті християнської ери. На той час у євреїв вже існувала інша назва – «Книга Хвалень» (Сефер Тегиллим). Пісні, що входять до цієї книги, називалися «тегілла». Саме ці «тегіла» згодом стали відомі всьому світу під грецькою назвою «псалом».

Вся Книга Псалтир складається з 150 псалмів, кожен із яких є цілісний, закінчений ліричний твір. Походження окремих псалмів Книги Псалтир сягає своїм корінням глибокої давнини – того часу, з якого іудеї починають свій історичний шлях як нація, тобто з події виходу з Єгипту.

залишався незмінним. Кожне нове покоління вносило свій внесок у мелодичне оформлення давньої поетичної думки.

Історія налічує сотні імен композиторів, які зверталися до текстів Псалтиру у музиці¹. Величезний інтерес до псалму – унікального давнього

¹ Історичний шлях, який пройшов псалом як музичний жанр, дослідники умовно поділяють на чотири великих періоди: період «німої псалмової музики», період музичного псалмового аскетизму, період псалмової музичної риторики та період псалмової музичної «емансипації» [85, с. 315–315].

Перший період «німої псалмової музики», охоплює проміжок від прадавніх часів до шостого століття нової ери, тобто час, описаний у Старому Завіті і Новому Завіті – до появи перших нотних записів церковних піснеспівів. Духовні піснеспіви, які існували у той період, передавалися від покоління до покоління усним шляхом, бо ані юдеї, ані перші християни не записували нотами мелодії, які використовували на богослужінні.

Період «псалмового аскетизму» – це часовий зріз від з VIII–IX ст. до епохи Реформації (XVI ст.). Усю церковну музику цього періоду характеризує зречення пристрастей і емоцій. Головним критерієм оцінки музики церковних піснеспівів був не емоційний вплив, а безпосередня дія музики на поведінку людини. Виконання псалмів у церкві було морально-дидактичним актом.

Перша згадка про автора, який писав музику на тексти до псалмів, відноситься до XI століття – це візантійський гімнограф Феодор Студит. За доби Реформації жанр псалма знайшов широке застосування у практиці протестантського богослужіння. Женевський реформатор Жан Кальвін, який був противником того, щоб людські емоції втілювалися у музиці, визнавав псалми єдиним матеріалом, придатним для християнських співів.

Неперевершеним зразком музики, що укладається в такі жорсткі рамки, є «Женевський псалтир». На межі двох періодів – періоду музичного «псалмового аскетизму» та періоду музичної «псалмової риторики» – знаходиться жанр псалмодичного мотету. Цей жанр відіграв значну роль у творчості нідерландських композиторів Якобуса Клеменса, Жоскена Дебре, Орландо Лассо, італійського композитора Йоханеса Мартіні.

Період псалмової «музичної риторики» (приблизно від 1600 року до 1850 року) – це час, коли музика заговорила новою мовою. Псалом був одним із тих жанрів, які дуже яскраво демонстрували зміни, що відбулися у музичній мові в епоху бароко. Людські пристрасті, якими були насичені тексти псалмів (радість, печаль, гнів, любов, святість, страждання), отримали реальне музичне втілення. Важливе значення псалма позначилося у тому, що на межі XVII–XVIII століть з'являється жанр псалмодичної кантати. Псалмодична кантата знайшла своє втілення у творчості Дж. Перголезі, А. Вівальді. У Німеччині композитори Г. Шютц та Й. С. Бах втілювали текст псалма у жанрі псалмодичного мотету. Проміжною ланкою між псалмодичним мотетом та псалмодійною кантатою був жанр антема, який знайшов втілення в англіканській церкві (У. Берд, Т. Томкінс, Т. Талліс, Г. Перселл, Г. Ф. Гендель).

У XIX столітті у Європі стали з'являтися твори на тексти псалмів, які пов'язані із церковної службою. До книги Псалтир у своїй творчості зверталися Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Ф. Ліст, А. Брукнер. Форма псалму притягував цих композиторів своєю емоційною силою, широтою загальнолюдських почуттів, глибиною психологічних переживань, які блискуче була здатна передати музика доби романтизму.

До чудового джерела єврейської поезії зверталися також композитори XX століття. На псалмові тексти писали музику А. Шенберг, А. Онеггер, К. Пендерецький, Д. Раттер,

джерела єврейської поезії – пояснюється його цілющою силою, здатністю передавати загальнолюдські сподівання, зрозумілі та близькі будь-якій мислячій та емоційно небайдужій людині. Для композиторів ХХ століття звернення до жанру псалма стало своєрідним духовним тестуванням свого внутрішнього світу – можливістю діалогу з Богом за допомогою жанру, який визнаний в історії. Розглядаючи сучасні псалмові твори, такі як «Псалми Давида» К. Пендерецького, «Псалмовий концерт» Х. Циммерманна, «De profundis» А. Шенберга, «Цар Давид» А. Онеггера, «Реквієм» Д. Раттера та інші, можна сказати, що у жанрі псалма відбулася сильна стильова трансформація, позначився значний стильовий «зсув» і поряд із літургічним статусом псалом набув статусу світського жанру концертного плану.

Псалмові твори ХХ століття – це твори, які наочно демонструють незалежність музичної мови від канонів якоїсь церкви і показують, що псалом набув стилістичної «емансипації». При цьому композитори широко використовували як варіанти-моделі псалмового жанру, так і знаходили нові, часом досить оригінальні жанрові рішення. З'являються псалми-симфонії, псалми – інструментальні п'єси, псалми – вокальні цикли, для яких характерні стилістична свобода та нова музична мова. Слід наголосити, що у традиції написання композицій на тексти Псалтирі вкрай рідко композитор використовував цілісний текст псалму, від початку до кінця. На практиці автор відбирав, komponував на власний розсуд вірші та напіввірші згідно свого музичного задуму. Те, що зрештою залишалось обраним, характеризувало і сам твір, і самого автора. «Чичестерські псалми» Л. Бернштейна, чия музична стилістика представляє унікальний сплав елементів мюзиклу, джазу, давньоєврейської синагогальної музики та засобів сучасної композиторської техніки, є яскравим прикладом авторського підходу до трактування жанру псалма.

Композиційно твір є цілісним тричастинним циклом зі вступом та кодою. Вступ **першої частини** «Чичестерських псалмів» Л. Бернштейна

енергійно проголошує «Збудися ж ти, арфо та цитро, я буду будити досвітню зорю!» зі сміливою секвенцією, що з точки зору жанрової основи апелює до середньовічного органуму (гармонізації григоріанського хоралу, що застосовує техніку контрапункту, часто із використанням паралельних чистих інтервалів). Умовна архаїка підкреслена застосуванням міксолідійського ладу, але водночас відтінена гострою гармонією тонічного мажорного септакорду, змінним розміром та рухом паралельними септимами у нижніх голосах (тенор–бас). Характер музики конкретизовано авторськими вказівками *Maestoso ma energico, fortissimo, marcato*. Хорові репліки відтінені короткими оркестровими вставками у дусі *pesante*.

Тема вступу проводиться тричі, відповідно в тональностях *B-dur*, *C-dur* і *G-dur*. Ці рівні є важливими, адже вони передбачають ключові області в першій частині та протягом усього твору в цілому. Крім того, при мелодичному відтворенні ці три тони створюють мотив, глибоко споріднений із самою темою, а основна тональність першої частини (*B-dur*) повторюється кожного разу із поверненням у творі до початкового тематизму. Часто це повернення сигналізується на басах домінантовою педаллю *f*. Ця педаль, що підкреслює чергове повернення до основної тональності, робиться ще сильнішою внаслідок додавання нервово акцентованого хроматичного нижнього тону *e*. Л. Бернстайн повторює цю тональну «операцію» разом із появою початкового тексту в такті 40. Таким чином, митець використовує той самий тональний малюнок у своєму мелодичному матеріалі, що і для послідовної розробки цього матеріалу. Така спорідненість є прикладом та свідченням цілісності тональної мови композитора. Водночас *G-dur* не проведення теми вже відрізняється від початкового – в ньому відсутній стрибок на септиму, який був замінений плавним секундовим спуском.

Драматичний вступ спонукає до енергійного та яскравого, схожого на скерцо танцю *Allegro molto* в розмірі 7/4 на текст псалма 100 «Служіть Господеві із радістю, Перед обличчя Його підійдіте зо співом!» у формі варіацій *ostinato*. Число «7» є надзвичайно важливим у Гематрії (єврейська

нумерологія) – це число «Божественного завершення» (день, у який Бог спочивав після створення світу), загальний символ зв'язку з Богом, улюблене релігійне число іудаїзму, яке уособлює заповіт святості і освячення, а також все, що було святим і освячує по своїй меті. Крім того, тиждень складається саме із семи днів. Це число обіймає значиме місце й у композиції «Чичестерських псалмів» – не тільки в метроритмічній структурі (розмір 7/4), але й у їх гармонічній (септакорди) та мелодичній мові (септими в тематизмі).

Основна тема частини проводиться у *B-dur*, розпочинаючись у басових голосів, а згодом – у тенорів. *C-dur* символізує другий важливий тональний центр першої частини. Зокрема в цій тональності проводиться тема в інверсії (починаючи з тактів 22 та 48). Замість того, аби мелодично підніматися на кварту, опускатися на терцію, а потім підніматися на секунду (як це спостерігаємо у початковій формі даного тематичного утворення), мотив інверсії спускається на кварту, піднімається на терцію, а потім спускається на секунду. Тут композитор застосовує характерний контрапунктичний прийом заради урізноманітнення матеріалу, тим самим посилюючи інтерес до вихідної мелодії. Музика, що при цьому дещо заспокоюється, за задумом відповідає декламованому тексту – «Знайте, що Господь Бог Він».

Тональність *C-dur*, що повертається у такті 66, викликає певне здивування своєю раптовістю, оскільки хор пропонує слухачеві «увійти до брами Його [Бога] з подякою і до Його подвір'я з похвалою». Цей прихід у *C-dur* неочікуваний, адже відбувається після домінантового педального пункту, де слухач очікує повернення до основної тональності *B-dur*. Натомість композитор вступає у гармонічну «дискусію», де віддалені гармонії (наприклад, *H-dur* та *es-moll*) втручаються дисонансом до «вперто повторюваної» педалі. У такті 80 стає зрозумілим, що *C-dur* «виграв дебати» проти інших гармоній, але з однією поступкою – появою тону *fis* (с лідійський). Відтак високі та низькі голоси хору антифонно «благословляють Його ім'я» яскравим модальним зворотом. Таким чином, досі не було досягнуто вирішення загальної теми, основного конфлікту композитора –

миру та суперечностей.

Поява третьої знакової тональності вступу – *G-dur* – також пов’язана із введенням у такті 101 нового тексту: «*Бо добрий Господь, Його милість навіки, а вірність Його з роду в рід!*». Цей музичний епізод, більш спокійний, ніж антифонна «дискусія» у такті 66, доручений квартету солістів. Спокій пасторального *G-dur* першої частини слугує передвісником умиролюбного, плинного фіналу, написаного у тій же тональності. В обох випадках для Л. Бернстайна *G-dur* відіграє роль тональності миру та благодаті, про що свідчить спокійний характер відповідної музики у першій та останній частинах його «Чичестерських псалмів».

Лагідний та ліричний текст псалму 23, «*Господь то мій пастир*», відкриває другу частину циклу, де тему виконує соліст-хлопчик (до якого згодом приєднуються голоси сопрано) з акомпанементом арфи – музична алегорія на царя Давида, пастуха-псалмописця. Головну тему частини, написаної у тричастинній формі, Л. Бернстайн створив, використовуючи матеріал зі «Шкіри наших зубів».

Схвильована музика 2-го псалму «*Чого то племена бунтують*» переривають цей спокій, ознаменуючи початок середнього розділу форми. У цей найдраматичніший момент всього циклу звучить музика, запозичена із «Вестсайдської історії». Хоча верхні голоси згодом повертаються із «піснею віри» соліста, напруга «придушеного насильства» зберігається впродовж решти частини.

Тут, як і в попередній частині, композитор демонструє специфічну роботу із тональним планом. Л. Бернстайн ніби натякає на майбутні тональності у вихідних мелодичних контурах та неоднозначних гармоніях. Хоча основною тональністю обрано *A-dur*, мелодичний контур сольної партії дисканта часто «коливається» у бік мінору із додаванням тону *c* (такти 6, 12 і 16). З одного боку, розглядаючи епізод локально, додавання *a-moll*'ного терцового тону в мажорі звучить не більше, ніж просто блюзова нота, цілком типова для етнічно орієнтованої музичної мови композитора. Однак у цьому

випадку, з урахуванням загального тонального плану частини, включення *c* – це більше, ніж просто місцеве привнесення народного колориту. Більше того, Л. Бернстайн включає *c*, як передвісник майбутнього *a-moll* – тональності середнього розділу тричастинної форми. З точки зору кореляції з текстом, ця тональна, а точніше сказати – ладова модуляція відповідає зміні тону та настрою в лібрето, яке переходить від ніжно заспокійливого псалма 23 «Господь то мій пастир» до гнівного псалма 2: 1–4 «Чого то племена бунтують, а народи задумують марне?». З цієї точки зору, складаючи своє лібрето, композитор протиставляє псалом 23 та псалом 2, аби підкреслити їхні різко контрастні почуття заспокоєності та гніву. Більше того, він обирає саме однойменні мажорну та мінорну тональності, щоб «за їх допомоги надати музичної драматизації, додатково підкреслити контрастний характер цих поетичних текстів, їх непереборний конфлікт» [87, с. 41].

На початку Л. Бернстайн залишає відкритим питанням можливості подальшого застосування однойменного мажору або мінору завдяки тонально невизначеному першому акорду (кадансовий квартсекстакорд *a* без терцового тону). Щоб уникнути «порожнього» звучання акорду, побудованого виключно на чистих інтервалах (квартах, квінтах і октавах), композитор забарвлює початкову гармонію неоднозначним тритоном, додаючи тон *dis*. Тритон вказує на лідійський лад, який використовувався у першій частині, а також на блюзову гаму, характерну для етнічно забарвленої музичної мови Л. Бернстайна. У такті 17, наприкінці першої теми, яку співає соліст дискант, композитор повторює цей акорд, одночасно трактуючи його як «обкладинку» для «огортання» першої теми другої частини і відкриваючи можливість або залишитися в мажорі, або здійснити ладову модуляцію в подальшому розвитку. Іншими словами, кмітливий, продуманий тональний план композитора починається із самого першого акорду.

Третя частина – найдовша у творі. Її початковий розділ відрізняється дисонантним та суворим за характером звучанням. Музичний розвиток ініціює чотиритонна тема, яка гармонізована ніби простенька мелодія.

Басова лінія у партії віолончелей поступово спускається у глибину, щоб за допомогою виразного контрапункту надати мелодії мінорного забарвлення. На відміну від енергійного настрою у вступі до першої частини, який використовувався для пробудження світанку із цитрою та арфою, ця музика сумна та гнівна.

Після того, як «розбурхана» чотиритонова тема вщухає, і струнні спокійно модулюють у *a-moll*, здалеку озивається приглушена труба, що виконує майже забуту мелодію з псалму 23 (з другої частини): *«Він душу мою відживляє, провадить мене ради Ймення Свого по стежках справедливості»*. У такті 10, Л. Бернстайн використовує елементи другої половини мелодії, виконуваної раніше сольним дискантом, але дуже віддалено як за тональністю, так і за настроєм (труба грає у тональності *As-dur*, у тритоновому співвідношенні з оригіналом). Суттєва тональна відстань ілюструє емоційну невизначеність. Л. Бернстайн коментує, що, можливо, *«Бог зовсім не відновить нашу душу і не проведе нас дорогами праведності»* [87, с. 49].

Після того, як Л. Бернстайн занурив слухачів у безнадійно похмуру перспективу, він готовий ще раз здивувати, переходячи до нового псалму та нової музики – цього разу до злагоди та умиротворення. Основний розділ фіналу стилістично апелює до ліричної кантилени доби романтизму. У той же час, розмір 10/4 демонструє володіння сучасними метроритмічними засобами. Якщо у першій частині число «7» кореспондувало із символом Гематрії, то у третій частині число «10» є знаком людських та божественних якостей, а також символом заповіту між Богом та людьми (десять заповідей, десять кар єгипетських).

У завершальному акапельному уривку «Чичестерських псалмів» Л. Бернстайн знову повертається до початкової теми зі вступу. Інтерпретована в контексті псалма 133:1, ця мелодія позбавлена енергії, навпаки, їй притаманні спокій та споглядальність. Слова та музика працюють у тандемі, щоб втілити загальне відчуття миру та єдності: *«як добре і як*

приємно, щоб жити братам однокупно».

В епізоді, що стилістично апелює до ранньої музики, не випадковою є зміна метричної одиниці з четверті на половинну. З точки зору динаміки, хору доручають співати *ppp*, коли вони мирно повторюють псевдоморальний висновок твору, тоді як в інших фрагментах твір сповнений динамічно насиченого тріумфу або люті. Замість того, щоб забарвлювати бас у дисонансні паралельні септими, як у початковій частині, тенор розпочинає з такту 60 послідовність зі значно більш милозвучних паралельних з басовим голосом терцій. Подібним чином, у такті 62 альти забарвлюють *cantus firmus* сопрано ланцюжком паралельних секст, які згодом обертаються у паралельні терції.

Більш звична поява консонантних паралельних терцій та секст робить цей уривок більше схожим на хоровий матеріал класико-романтичного періоду, ніж на середньовічний органум. Однак Л. Бернстайн подекуди залишає епізодичні паралельні чисті інтервали, такі як квінти між тенором і басом в тактах 61–62, а також кварта між сопрано і альтом у такті 61. Можливо, композитор прагне створити образ міфічної старовини, коли війни не існувало, а брати мирно жили разом. Однак тут працює ще одна значна музична особливість. Загалом, коли пари голосів все більше і більше рухаються паралельно, вони, як правило, втрачають свою контрапунктну незалежність. Паралельним рухом Л. Бернстайн спромігся перетворити чотири хорові партії на два контрапунктні голоси і, врешті-решт, звести їх в один єдиний унісон *g* у такті 64, що відповідає змістовному наповненню – оскільки хор живе «разом в єдності» на останньому «*Amen*». Чи не найкращий, найвиразніший спосіб відобразити слово «єдність», як остаточний унісон між усіма голосами хору. Саме таким надзвичайно простим твердженням Л. Бернстайн здатний надати цінності всій музичній складності, яку він досліджував у цій надзвичайно хитромудрій контрапунктній роботі.

Таким чином, Л. Бернстайн втілює драматургічний конфлікт,

співставляючи віддалені тональності, як локально, так і глобально у межах циклу. Як уже зазначалося, саме у вступі до третьої частини композитор виразно «зіштовхує» між собою тональності, які віддалені на малу секунду або малу терцію. Такі взаємодії між конфліктуючими тональностями присутні у всіх трьох частинах твору. Крім того, подібний тональний конфлікт часто використовується для драматизації тексту. Так, у першій частині тональні «зіткнення» найбільш очевидні у бурхливому за характером розділі в тактах 66–80. Це – дивовижний випадок, оскільки хор постійно прагне повернутися в основну тональність завдяки «наполегливному» педальному басу. Тональні співвідношення малої секунди та малої терції переважають на мікрорівні, оскільки повний хор та оркестр *tutti* зухвало акцентують *H-dur*'ний та *es-moll*'ний тризвуки проти педалі *c*. Ці «хибні» гармонії діють як полярно протилежні акцентовані акорди, постійно відтягуючи ансамбль, який прагне відірватися від лещат басової педалі. Подібний конфлікт бере свій початок у тексті, декламаційному у своєму виголошенні «Увійдіть в Його брами з подякуванням, на подвір'я Його з похвалою».

Слід відзначити, що Л. Бернстайн любив писати каденції у віддаленій тональності, задля того, щоб якомога довше уникати тоніки у фіналі. Один із прикладів подібного прийому зустрічається у тактах 73–74. На словах хору «благословити ім'я Його» композитор використовує половинний каданс у далекому *H-dur* із домінантовим нонакордом *fis* в партії духових інструментів. Показово, що цьому акордові не вистачає терцового тону. Цілком можливо, що Л. Бернстайн виключив цей ввідний тон, оскільки не мав наміру справдити очікування слухача поверненням до тоніки *H-dur*. Замість очікуваного розв'язання в останній можливий момент композитор «кидає виклик» законам гармонії, повертаючись через тритон «додому» в *C-dur*. Іншими словами, він несподівано піднімає локальну тоніку (*H-dur*) на півтон для того, щоб поступитися «впертій» педалі *c*. Інтерпретовано в текстовому плані, слухач незважаючи ні на що, знову входить у ворота Бога.

Невипадково повернення е *C-dur* супроводжується текстом «Во-и» (“*Увійдіть*”).

Друга частина також містить конфлікт між віддаленими тональностями. Однак, на відміну від першої, тональні центри тут знаходяться у терцовому співвідношенні.

У середньому розділі Л. Бернстайн несподівано модулює із *a-moll* у *c-moll*. Композитор робить перший такий перехід у такті 80. Тут тенори і баси люто глузують над світовими лідерами, кажучи: «*Земні царі повстають, і князі нараджуються разом на Господа та на Його Помазанця*». Модуляція у *c-moll* є несподіваною, оскільки вона відбувається безпосередньо, без попереджувального поворотного акорду. Слухача вражає раптове *f* в басах у такті 80, що виникає одразу після тривалого періоду *pp*. Немовби вважаючи такий динамічний контраст недостатньо раптовим, неочікуване вторгнення басів негайно супроводжується сміливою оркестровою пунктуацією *tutti* духових, ударних, арф та струнних. Усі ці музичні елементи (тональність, динаміка та оркестровка) сприяють загальному почуттю здивування, пов'язаному з новою суперечливою тональністю *c-moll* та новим «розлюченим» настроєм, глузуванням проти світових політичних лідерів.

У такті 136, відразу після того, як сопрано, альти та струнні інструменти мирно «повернулися» в основну тональність на тонічному унісоні *a*, таємничий звук битви тихо чути вдалині. Цей далекий звук ніби вказує на бунтівні племена, що тихо «бурмочуть» у майже забутій тональності *c-moll*. Одинокий звук сольної труби, подвоєний моторошними нижніми струнними *sul ponticello*, в каноні перегукується з лукавим звуком ксилофону та арфи.

Третя частина починається там, де зупинилася друга – у віддаленому *c-moll*. Проте попередній конфлікт між *c-moll* та *a-moll* не завершився. Вступ фіналу містить бурхливу «дискусію» в струнному оркестрі між цими суперечливими мінорними тональностями у верхньому та нижньому

регістрах. «Боротьба» між *c-moll* та *a-moll* особливо яскраво проявляється у тактах 1–3 та 12–14. Однак незабаром стає зрозуміло, що ані *a-moll*, ні *c-moll* не можуть виграти цього змагання за «тональну першість». Попри те, що оркестровий бас міцно тримається за педаль *a* в такті 16, верхні контрапунктичні голоси струнних інструментів не знаходять відповідного рішення для її гармонізації. Басова педаль на *a* врешті-решт «розчиняється» в оркестровій тканині, і все, що залишається від тональних «дискусій», – це унісон *h*, за допомогою якого утверджується новий тональний центр – *G-dur* як символ мирного вирішення конфлікту.

Поява *G-dur* є доволі передбачуваною, оскільки ця тональність з'являється ще на початку твору, символізуючи ключ до миру та спокою: «*Господи, Господи, серце моє не пихате, і очі мої не підносились, і я не ганявсь за речами, що більші й дивніші над мене!*».

Попри свою «мирну» семантику, тональність *G-dur* доволі часто поступається місцем віддаленим тональностям, що знаходяться у секундовому й терцовому співвідношенні, як це було у попередніх розділах. Проте у фіналі тональний конфлікт постає більш приглушеним та вираженим у плавних консонантних гармоніях.

Перша віддалена тональність, *Fis-dur*, присутня як локально, так і глобально: *G-dur*'ний тризвук ніби «ковзає» вниз паралельними малими секундами до *Fis-dur*, аби негайно повернутися назад додому. Інтерпретовані текстуально, тенори та басы «буремних націй» за допомогою гармонічних засобів виразності демонструють, що їхні серця вже не пихаті, а смиренні. З іншого боку, Л. Бернстайн «висаджує насіння» майбутнього тонального конфлікту – єдиний віддалений акорд, який і розвитком музичного матеріалу розквітне у повноцінний епізод із перерваною каденцією.

Яскравий виразовий ефект має також несподівана модуляція на словах «*Як дитина відлучена в мене душа моя!*» у тональність *B-dur*. Л. Бернстайн різко відлучає слухача від раніше експонованих тональностей (*G-dur* і *Fis-dur*), аби відправитися у протилежному – бемольному – напрямку (*B-dur*).

У цілому, слід підкреслити, що ладогармонічний розвиток у циклі «Чичестерські псалми» Л. Бернстайна відрізняється драматургічною продуманістю, обумовленою текстом. На початку твору композитор використовує сміливу секвенцію на основі органуму, що спирається на три у майбутньому важливі ладові центри – *B-dur*, *C-dur* і *G-dur*. Найбільш значуща із тональностей – *G-dur* – уособлює спокій та мир, про що свідчить елегантний характер музики. При мелодичному аналізі ці три тони (*b*, *c* та *g*) також є важливими, адже вони утворюють мотив, що міститься у самій мелодичній темі. Таким чином, цілісна музична мова Л. Бернстайна демонструє економію засобів, оскільки він використовує той самий тональний малюнок у своєму мелодичному матеріалі та для послідовної розробки цього матеріалу.

Л. Бернстайн створив власне лібрето, щоб підкреслити кардинально різні настрої, протиставивши контрасті псалми в межах однієї частини. Зрештою, композитор залишив відкритою можливість використання або однойменного мажору, або мінору за допомогою тонально неоднозначної першої гармонії. Цей перший акорд, що може існувати як в рамках мажорного, так і в мінорного ладу, повторюється, щоб нагадати слухачеві про тональну двозначність, коли в частині спостерігається ладовий злам. Продиктовані вибором уривків псалму у своєму лібрето, ключові тональні зони у композитора ідеально відповідають характеру тексту.

На додаток до того, що Л. Бернстайн «передбачає» музичні події до їх виникнення, він також «підсумовує» музику, яку вже представляв, коротко повторюючи цю музику в еkleктичному поєднанні різних тональностей, фактур і тем. Підхід до музичного резюме-узагальнення найбільш очевидний в кінці другої частини, вступі до третьої частини, а також у завершальному уривку всього твору – коді фіналу. У кожному із цих випадків музичний «конспект» висвітлює інтерпретацію тексту композитором.

Л. Бернстайн також узагальнює попередні музичні ідеї у вступі до третьої частини. У цьому випадку оркестр використовується для переробки

та переосмислення тем, вперше введених голосами в першій та другій частинах. Крім того, гармонія та оркестровка композитора поглиблюють змістову дистанцію між контрастними темами. Хоча суто інструментальний вступ посилається на музику із попередніх двох частин, щоб викликати в пам'яті слова, які ця музика колись супроводжувала.

Таким чином, можна констатувати, що жанр псалму композитор трактує у свій оригінальний спосіб, пропускаючи зміст першоджерела через власне, індивідуальне бачення. Самобутність прочитання тексту проявляється не лише у музичній стилістиці твору, але й на рівні його формотворення та загальної художньо-образної концепції. Цикл «Чичестерські псалми» у певному сенсі можна назвати «театральним» опусом, який побудований за законами симфонічної драматургії.

Висновки до Розділу 3.

«Чичестерські псалми» були створені після періоду глибокої духовної та творчої кризи, викликані вбивством двох людей, надзвичайно близьких митцеві – президента Джона Кеннеді та композитора Марка Бліцстайна. Назва твору зумовлена тим, що Л. Бернстайн погодився написати його на замовлення настоятеля собору міста Чичестер в Англії – отця Уолтера Гассі. У «Чичестерських псалмах», так само, як і в написаній до того Симфонія «Каддіш», композитор використовує хор, що співає на івриті у супроводі симфонічного оркестру. Але тоді як Симфонія «Каддіш» є вираженням глибокої скорботи та відчаю, «Чичестерські псалми» сповнені надії та життєствердження. Л. Бернстайн навмисно закликав співати текст на івриті (у партитурі немає навіть англійського перекладу), використовуючи мелодичні та ритмічні контури єврейської мови, які й визначають відповідний настрій музики. Поєднуючи іврит із християнською хоровою традицією, композитор неявно висловлював заклик про мир в Ізраїлі.

«Чичестерські псалми» Л. Бернстайна відрізняються драматургічною цілісністю та інтонаційною єдністю. Це один із найвідоміших духовних

творів американського композитора. Проста та виразна музика «Псалмів» залишається, мабуть, найпопулярнішим оркестровим опусом Бернштейна.

Зміст твору розкривається у трьох частинах. Взявши за основу кантатно-ораторіальний цикл, композитор створив самотутню інструментально-хорову композицію зі вступом та кодою. Музика містить стильові алюзії різних епох – переосмислений середньовічний органум у вступі, елементи фольклору (танець на 7/4) у першій частині, техніку контрапункту (інверсія теми у першій частині, канон у другій), блюзову ноту та іудейську мелодику в другій частині, романтичну кантилену фіналу, хорал в коді.

Серед музично-виразових засобів найважливішу роль відіграє вибір тембрового забарвлення. Для американського композитора тембр слугує не лише важливим елементом музичної мови, але й носієм художньої ідеї. Так, у першій частині хор, який прославляє Господа, звучить у супроводі групи мідних духових інструментів. Соло дисканту у другій частині ототожнюється з високою, ангельською сферою. Третя образна сфера – грізне знамення війни у виконанні чоловічої групи хору та у супроводі групи ударних інструментів. Як і в першій симфонії, Л. Бернштейн сміливо користується несиметричною метрикою, що дозволяє зробити музичну мову більш вільною, близькою до живих танцювальних ритмів та людської мови.

Гармонічний розвиток у «Чичестерських псалмах» Леонарда Бернштейна чітко продуманий. Композитор драматизує конфлікт, співставляючи віддалені тональності на мікро- та макрорівні. Музичне застосування цих прийомів обумовлено ідейно-образним наповнення обраних композитором біблійних текстів із «Книги Псалмів».

Дослідник Девід Діккау (David Dickau) відзначає стильову спорідненість «Чичестерських псалмів» та Симфонії «Каддіш», що поширюється від літературного змісту до подібності тематичних структур. Він виділяє деякі загальні моменти: «Обидві роботи починаються повільно та драматично, згодом переходять до танцювального метра у першій частині.

Обидві роботи включають конфлікт у другій частині, яка вирішується за допомогою контрастного та умироствореного сольного епізоду. Третя частина кожного опусу починається з оркестрового висловлювання, яке коментує попередню дію і налаштовує слухача на драматичний фінал» [82, с. 55]. Важливою для нашого дослідження є також думка Д. Діскау про те, що «симфонія “Каддіш” і “Чичестерські псалми” певним чином уособлюють пошуки Бернштейном власного шляху до Бога» [82, с. 56].

Фінал «Чичестерських псалмів» – хорал, в якому композитор транслює ідею об’єднання всього людства у світі та гармонії, що можливе лише через звернення до Господа. К. Буртон пише, що твір «Чичестерські псалми» є «розширеною кодою для "Каддіша", який вихваляє Бога у "Псалмах" [75]. За словами Б. Селдеса, «Чичестерські псалми» – це «гімн вічного прагнення людства до спокою духу та миру між народами» [122, с. 132].

Американський дослідник Дшошуа Фішбеїн (Joshua Fishbein) у своїй дисертації, присвяченій циклу «Чичестерські псалми» зазначає, що Л. Бернштейн «обрав і зібрав у певній послідовності такі строфи псалмів, які розповідають історію конфлікту та шлях його вирішення» [87, с. 3]. Таким чином, ми бачимо, що Л. Бернштейн знову через священні тексти Псалтирі відображає своє бачення навколишньої дійсності: саме через кризу віри композитор пропонує вірний шлях до вирішення загальної проблеми війни у світі.

Таким чином, «Чичестерські псалми» Л. Бернштейна входять до числа великих концепційних творів ХХ століття, які відрізняються широким спектром авторських стилістичних рішень. У цьому циклі композитор, з одного боку, спирався на літургічну пам’ять жанру псалма, а з іншого, – продемонстрував незвичайні та сміливі підходи до інтерпретації біблійних першоджерел.

ВИСНОВКИ

XX століття стало епохою тектонічних зрушень у культурі та мистецтві, добою докорінного переосмислення цінностей та зміни світоглядних парадигм. З одного боку, дві світові війни породили глибоку духовну кризу та потребу у «вічних» поняттях, а з іншого, – науково-технічна революція, зворотним боком якої стало створення так званого «суспільства споживання», призвело до девальвації духовних цінностей. Л. Бернстайн і близькі йому за духом митці не могли не перейматися долею людства, тож усією своєю творчістю вони протистояли названим руйнівним тенденціям.

Однією з найважливіших складових творчості Леонарда Бернстайна від самого початку його музичного шляху була релігія – та глибинна віросповідна основа, яка сформувала специфічну «духовну ауру» творів композитора. Соціальні та політичні процеси, що відбувалися в Америці у 1960-х роках, знайшли своє безпосереднє відображення у музиці Бернстайна. Маневруючи між традиційними та авангардними формами мистецтва, композитор прагнув створити якісно новий органічний синтез, який би задовольнив запити сучасного йому суспільства. Симфонії «Єремія» та «Каддіш», а також «Чичестерські псалми» стали доленосним відгуком майстра на зміни, що відбувалися у навколишньому світі. Ідеєю, що пронизує усі ці твори, є криза віри та пошук нового духовного шляху.

Симфонія № 1 «Єремія» (1942), симфонія № 3 «Каддіш» (1963), «Чичестерські псалми» (1965) є не лише новаторськими за змістом та жанром, але й самобутніми за музичною мовою циклами. У творах духовної проблематики простежуються загальні закономірності:

– священна реальність у духовній творчості Л. Бернстайна втілюється як за допомогою традиційних – визначених синагогальною практикою – музичних прийомів, так і засобами сучасної музичної мови: у творах відбувається стилізація старозавітних духовних піснеспівів, поєднання різних стилів та напрямків (рок, джаз, кантрі, духовний хорал, тощо);

– духовним творам композитора притаманна багат шаровість висловлювання: при збереженні «високого» шару змісту, що транслює священні смисли, до словесної та музичної тканини включаються смислові шари, які співвіднесені зі злободенними проблемами;

– зберігаючи класичний принцип контрасту як основи драматургічного розвитку, Л. Бернстайн виходить за межі традиційних жанрів; у всіх трьох творах можна констатувати трансформацію жанрового начала (найбільша трансформація характерна для симфонії «Каддіш»).

Узагальнюючи аналітичні спостереження, можна зробити висновок, що у музичних творах Леонарда Бернстайна, що пов'язані із старозавітною духовною традицією, відбито найгостріші та найактуальніші питання сучасності – проблеми віросповідання, етичних і моральних цінностей. Музичний директор Філадельфійського оркестру Яннік Незе-Сегуїн (Yannick Nezet-Seguın) вважає, що головною метою Л. Бернстайна було «об'єднати людей незалежно від їхньої релігії, походження, поколінь та прагнень у житті» [118, с. 78]. Симфонії та «Чичестерські псалми» є результатом пошуку Л. Бернстайном форми, «яка об'єднала би усіх в єдине ціле, аби висловити соціальні та політичні ідеї, відповідні прийдешній епосі» [122, с. 140]. Ця форма у своєму музичному та вербальному аспектах прагне форми театрального дійства. Але треба підкреслити, що не лише соціальні та політичні ідеї цікавлять Л. Бернстайна. Це для композитора «людське, надто людське» [120, с. 350].

Проблема теодицеї веде його у глибші, трагічні за своєю суттю, смислові шари, відбиті як у музичній, так і у словесній сфері творів. Композиторові потрібні *останні* відповіді. Не лише у соціальному та політичному контексті, як ми показали у нашому аналізі, знаходиться зона творчих запитань. Подібно до біблійного Іова, Л. Бернстайн сміливо прагне одержати звістку від самого Бога. І він розуміє, що старозавітної традиції для цього недостатньо; композитор звертається у своєму творчому пошуку до всепланетарних духовних універсалій, які не мають часової приналежності.

Основний посыл Л. Бернстайна-мислителя і симфоніста полягає у тому, щоб зняти конфлікт через загальнолюдську єдність із урахуванням нової релігійної свідомості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 522 с.
2. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ. 2012. 164 с.
3. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки НПУ ім. М. П. Драгоманова. Педагогічні та історичні науки* : зб. наук. ст. Київ: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2010. Вип. 88. С. 3–9.
4. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ–початку ХХІ століття : дис. ... доктора філософії: 025. Київ, 2021. 253 с.
5. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво *a cappella* як систематичний музично-виконавський феномен : дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2019. 519 с.
6. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
7. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
8. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ–початку ХХ століття : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. 36 с.
9. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
10. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство : навч. посіб. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
11. Ваврищук С. П. Хорова театралізація творів інструментальної генези (на прикладі проекту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ»). *Актуальні записки гуманітарних наук* : зб. наук. праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич : Гельватика, 2022. Вип. 51. С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>
12. Винокурова Ф. Єврейський опір у контексті особистісного вибору: документальні свідчення, інтерпретації, роздуми. *Проблеми історії Голокосту*, 2013. № 6. С. 26–58.
13. Гаврилець Г. О. Українська музична культура в сучасному глобалізаційному процесі. *Науковий вісник Національної музичної академії*

України імені П. І. Чайковського. Композитор і сучасне соціокультурне середовище : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2009. Вип. 75. С. 88–201.

14. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна. 1978. 180 с.

15. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть : навчальний посібник для музичних вищ. закладів освіти. Київ : Музична Україна, 1993. 355 с.

16. Григоренко О. Г. Джон Кейдж та музична культура США ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 295 с.

17. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського мистецтва / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 118–120.

18. *Єврейський опір в Україні в період Голокосту* : зб. наук. статей / ред. М. І. Тяглий; «Ткума». Центральний український фонд історії Голокосту. Дніпропетровськ – Запоріжжя : Центр «Ткума», 2004. 376 с.

19. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.

20. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Виконавське музикознавство : науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / упорядники М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова*. Київ, 2005. Вип. 47. Кн. 11. С. 67–79.

21. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 111–119.

22. Леонт'єв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 15 с.

23. Людина в сучасному світі: соціально-філософський та культурно-антропологічний виміри : монографія / Є. В. Більченко, О. М. Берегова, В. В. Демещенко та ін. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 352 с.

24. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. статей / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глиєра. Київ, 2001. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія.

С. 3–10.

25. Мостова Ю. В. Візуально-пластичні аспекти музичної інтерпретації: досвід хорового виконавства. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків : ХДАК, 2000. С. 176–182.

26. Мостова Ю. В. Категорії «час», «простір» та «рух» у структурі поняття театралізації хорових творів. *Культура України*. Харків, 2000. Вип. 6. С. 134–140.

27. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. . канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.

28. Наумова Л. М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук. Харків, 2004. 18 с.

29. Нікітюк О. П. Творчість капели «Думка» під орудою Євгена Савчука: традиції та інновації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 19 с.

30. Олексієнко А. «Чичестерські псалми» Леонарда Бернстайна як зразок переосмислення жанрового інваріанту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Вип. 46. С. 100–107. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i>.

31. Олексієнко А. Симфонія № 1 «Єремія» в контексті індивідуального композиторського стилю Леонарда Бернстайна. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2023. Випуск № 62. Т. 2. С. 61–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-10>.

32. Павлишин С. Американська музика. Львів : БаК, 2007. 316 с.

33. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. Львів : БаК, 2005. 232 с.

34. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. Київ : Музична Україна, 1976. 68 с.

35. Поза межами розуміння (богослови та філософи про Голокост). Вид. 2-ге / За ред. Дж. К. Рота, М. Беренбаума. Київ, 2009. С. 5. URL: <https://www.judaicacenter.kyiv.ua/poza-mezhami/> (дата звернення 23.04.2023).

36. *Проблеми історії Голокосту*: науковий журнал. Вип. 7. Дніпропетровськ : Інститут "Ткума"; ПП "Ліра ЛТД", 2015. 116 с.

37. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. . канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 18 с.

38. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с.
39. Степанченко Г. В. Нові тенденції в сучасному хоровому процесі України. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ століття. Київ, 2007. С. 121–124.
40. Сюта Б. Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності. *Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття*. Київ, 2004. С. 67–79.
41. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): автореф.. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2012. 20 с.
42. Ткач Ю. С. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (дата звернення: 28.06.2022).
43. Толмачов Р. В. Хорове аранжування та композиція : навчал.-метод. посіб. / наук. ред. С. Садовенко. Київ : Київський палац для дітей та юнацтва, 2018. 166 с.
44. Химка І.-П. Рецепція Голокосту в посткомуністичній Україні. *Україна Модерна*. 16.01.2014. URL: <https://uamoderna.com/md/223-223/> (дата звернення 15.03.2023).
45. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
46. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття : Нариси. Київ, 1981. 208 с.
47. Шадько М. О. Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама : дис. ... доктора філософії : 025. Харків, 2022. 252 с.
48. Шоа в Україні: історія, свідчення, увічнення / За ред. Р. Брандона, В. Лауер; пер. з англ. Н. Комарової. Київ, 2015. –С. 17–18.
49. Alsop, M. Leonard Bernstein's Kaddish' Symphony: A crisis of Faith. URL: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2012/09/29/161824558/leonard-bernsteins-kaddish-symphony-a-crisis-of-faith> (дата звернення: 12.04.2023).
50. Argyropoulos, E. Conducting culture: Leonard Bernstein, the Israel Philharmonic orchestra, and the negotiation of Jewish American Identity, 1947–1967. D.M.A. diss. University of Kansas, 2015. 262 p.
51. Berkovits, E. Essential Essays on Judaism. Publisher : Shalem Press, 2002. 393 p.

52. Berkovits, E. Faith after the Holocaust. Publisher : Maggid, 2019. 219 p.
53. Berkovits, E. Faith and History: Essays on Prayer, Exile, and Return. Publisher : Maggid, 2024. 228 p.
54. Berkovits, E. Jewish Women in Time and Torah. Publisher : Ktav Pub & Distributors Inc, 1990. 143 p.
55. Berkovits, E. With God in Hell: Judaism in the Ghettos and Deathcamps. Publisher : Hebrew Pub Co, 1979. 166 p.
56. Bernstein, B. and Haws, B. Leonard Bernstein: American Original. New York : Harper Collins, 2008. 223 p.
57. Bernstein, J. Program Notes of Kaddish Symphony No. 3. Cincinnati May Festival Program Notes, 2002.
58. Bernstein, L. Chichester psalms (in Three Movement). Jalni Publication, Inc. Boosey and Hawkes, 1965. 70 p.
59. Bernstein, L. Findings. New York : Simon and Schuster, 1982. 381 p.
60. Bernstein, L. Jeremiah. Symphony № 1 for Orchestra and Mezzo-Soprano. Hebrew Text from Lamentations; Prefatory Note by J. Gottlieb. Jalni Publications, Inc. Boosey and Hawkes, 1992. 91 p.
61. Bernstein, L. Kaddish. Symphony № 3. New York : Boosey & Hawkes, 1963. 116 p.
62. Bernstein, L. Leonard Bernstein's Young People's Concerts. Edited by Jack Gottlieb. New York : Doubleday, 1970. 380 p.
63. Bernstein, L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein. New York / London : Amberson Enterprises/G. Schirmer, 1971. 267 p.
64. Bernstein, L. The Infinity Variety of Music. New York : Simon and Schuster, 1966. 286 p.
65. Bernstein, L. The Joy of Music. New York : Simon and Schuster, 1959. 303 p.
66. Bernstein, L. The Unanswered Question: Six Talks at Harvard. Cambridge : Harvard University Press, 1976. 428 p.
67. Bernstein, N. «Mass». Leonard Bernstein Office, Inc. URL: <https://www.leonardberstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> (дата звернення: 25.10.2022).
68. Bicknell, J. Can Music convey Semantic Content? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 60, No. 3, pp. 253–261.
69. Briggs, C. A., Briggs, E. G. The International Critical and Exegetical

Commentary on the Book of Psalms. Edinburg : T. and T. Clark Limited. Latest Impression, 1987. 422 p.

70. Briggs, J. Leonard Bernstein: The Man, His Work and His World. Cleveland and New York : World Publishing Co., 1961. 274 p.

71. Brookes, S. Samuel Pizar's 'Kaddish': A warning to a world out of control. URL: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/samuel-pisars-kaddish-a-warning-to-a-world-out-of-control/2011/05/23/AGKFikCH_story.html (дата звернення: 25.09.2022).

72. Buber, M. I and Thou. Publisher : Scribner Book Company, 2000. 128 p.

73. Buchanan, P. J. The Death of the West: How Dying Populations and Immigrant Invasions Imperil Our Country and Civilization. Publisher : Griffin, 2002, 320 p.

74. Burton, H. Chris. Leonard Bernstein. London and Boston : Faber and Faber, 1994. 640 p.

75. Burton, H. Chris. Leonard Bernstein Chichester Psalms. URL: <https://leonardbernstein.com/works/view/14/chichester-psalms> (дата звернення: 20.05.2024).

76. Chapin, S. Leonard Bernstein: Notes from a Friend. New York, Walker, 1992. 178 p.

77. Chisholm, K. «Symphony No. 1: Jeremiah». Leonard Bernstein Office, Inc. URL: http://www.leonardbernstein.com/works_jeremiah.htm (дата звернення: 05.12.2023).

78. Collins, T. Decoding the Psalms: A Structural Approach to the Psalter. <https://doi.org/10.1177/030908928701203703>

79. Cott, J. Dinner with Lenny: The Last Long Interview with Leonard Bernstein. New York : Oxford University Press, 2013. 183 p.

80. De Sola Pool, David. The Kaddish. Cambridge : Bloch Publishing Company, 1929. 119 p.

81. Denby, D. Re-listening to Leonard Bernstein's troubled «Kaddish». URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/re-listening-to-leonard-bernsteins-troubled-kaddish> (дата звернення: 02.12.2022).

82. Dickau, D. A study and performance of the Chichester Psalms of Leonard Bernstein. D.M.A. diss. University of Southern California, 1986. 133 p.

83. Elbogen, I. Jewish Liturgy: A Comprehensive History. Publisher : Jewish Publication Society, 1993. 500 p.

84. Epicuro, E. Bernstein, Mass. URL: <https://www.bujoart.cz/projekty/bernstein-mass/> (дата звернення: 02.11.2023).

85. Idelsohn, A. Z. Jewish Music: In its Historical Development.

Publisher : Dover Publications, 2011. 576 p.

86. Essential Bernstein. Introduction to Leonard Bernstein's «Chichester Psalms». URL: <https://bernstein.classical.org/features/chichester-psalms-lb/> (дата звернення: 07.05.2024).

87. Fishbein, J. Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece: A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music / University of California, Los Angeles, 2014. 117 p.

88. Freed, R. Symphony No. 1, «Jeremiah». *The Kennedy Center*. URL: <https://leonardbernstein.com/works/view/4/symphony-no-1-jeremiah> (дата звернення: 12.03.2023).

89. Gunkel, G. An Introduction to the Psalms. (The genres of Religious Lyric of Israel). University Press, 1998. 396 p.

90. Granatstein, Y. One Jew's power, one Jew's glory : the life of Rav Yitzchak Shmuel Eliyahu Finkler, the rebbe of Radoschitz, in the ghetto and concentration camps / translated from the Hebrew by Charles Wengrov. Published : Jerusalem; New York : Feldheim, 1991. 288 p.

91. Gottlieb, J. Leonard Bernstein: A Jewish Legacy. *The Milken Jewish Archive Label*, CD-booklet. Distributed by Naxos International. 2003.

92. Gottlieb, J. MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and dancers (1971). URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> (дата звернення: 17.01.2022).

93. Gottlieb, J. Symbols of Faith in the Music of Leonard Bernstein. *The Musical Quarterly*. Vol. 66, No. 2, pp. 287–295.

94. Gottlieb, J. The Choral Music of Leonard Bernstein. Oxford : Oxford University Press, 2003.

95. Gottlieb, J. Working with Bernstein. New York : Amadeus Press, 2010. 372 p.

96. Greenberg, I. Cloud of Smoke, Pillar of Fire: Judaism, Christianity, and Modernity After the Holocaust. New York. Publisher : CLAL, The National Jewish Center for Learning and Leadership, 1977. 32 p.

97. Gutmann, P. Leonard Bernstein: A Total Embrace of Music. URL: <http://www.classicalnotes.net/features/bernstein.html> (дата звернення: 07.05.2023).

98. Hubbard, T. Crossing Borders in Leonard Bernstein's Mass. *Syracuse University Honors Program Capstone Projects*, 2009. URL: https://surface.syr.edu/honors_capstone/417/ (дата звернення: 20.04.2024).

99. Jones, K. An analysis of unifying melodic and motivic elements in Leonard Bernstein's Mass. A thesis submitted to the graduate school in partial

fulfillment of the requirements for the degree master of music. Ball State University Muncie, Indiana. 2016. 58 p.

100. Leibniz G. W., *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man, and the Origin of Evil*. Translated by E. M. Huggard. LaSalle, IL : Open Court, 1985, pp. 127–128.

101. Leonard Bernstein Collection, Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/collections/leonard-bernstein/about-this-collection/> (дата звернення: 15.04.2023).

102. Levin, N. Leonard Bernstein: Symphony No. 3 Kaddish. *The Milken Archive for American Jewish Music*. URL: <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/symphonic-visions/work/symphony-no-3/> (дата звернення: 06.04.2022).

103. Lewy, G. *Perpetrators: The World of the Holocaust Killers*. Publisher : Oxford University Press; 1st edition (August 1, 2017). 208 p.

104. Luther, M. J. *Psalms. Interpretation. A Bible Commentary for Teaching and Preaching*. John Knox Press, 1994. 682 p.

105. Mauceri, J. *Chichester Psalms* (1965). URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/14/chichester-psalms> (access 13.01.2021).

106. Minear, P. *Death Set to Music: Masterworks by Bach, Brahms, Penderecki, Bernstein*. Atlanta : John Knox Press, 1987. 173 p.

107. Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* (Norton Introduction to Music History). Publisher : W. W. Norton & Company, 1991. 576 p.

108. Morse, A. *While Six Million Died: A Chronicle of American Apathy* Paperback. Publisher : Abrams Press; 1st edition (February 1, 1998). 420 p.

109. Myers, P. *Leonard Bernstein (20th Century Composers)*. London : Phaidon Press, 1998. 240 p.

110. National museum of American Jewish history. Leonard Bernstein: the power of music. URL: https://www.neh.gov/sites/default/files/inline-files/national_museum_of_american_jewish_history_leonard_bernstein.pdf (дата звернення: 08.09.2023).

111. Peress, M. *Dvorak to Duke Ellington: A Conductor Explores American's Music and Its African American Roots*. Oxford : Oxford University Press, 2004. 264 p.

112. Peyser, J. *Bernstein: A Biography*. New York : Beech Tree Press, 1987. 510 p.

113. Pisar, S. *Kaddish: a dialogue with God. A new text written and narrated by Samuel Pisar for Leonard Bernstein's symphony № 3*. URL:

<https://morabatia.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/06/kaddish-pisartext.pdf> (дата звернення: 20.03.2023).

114. Rabinovitch, I. *Of Jewish music, ancient and modern*. New York : The Book Center, 1952, 321 p.

115. Ramsey, W. «They Call it Glorious Living». How Leonard Bernstein's Mass reflects the Religious Atmosphere of the Late 1960s and early 1970s. *Academia*. URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> (дата звернення: 17.05.2024).

116. Rubenstein, R. L. *After Auschwitz. History, Theology, and Contemporary Judaism*. Publisher : Johns Hopkins University Press, 1992. 384 p.

117. Schiff, D. Bernstein Leonard. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* in 29 vol. 2nd ed. New York : Oxford University Press, 2001. Vol. 3. P. 346–348.

118. Schiller, D. Bloch, Schoenberg and Bernstein: Assimilation Jewish Music. New York : Oxford University Press, 2003. 207 p.

119. Schoenberg, H. C. Bernstein's new work reflects his background on Broadway. *New York Times*. 1971. URL: <https://www.nytimes.com/1971/09/09/archives/bernsteins-new-work-reflects-his-background-on-broadway.html> (дата звернення: 03.02.2023).

120. Secrest, M. *Leonard Bernstein: A Life*. New York : Alfred A. Knopf, 1994. 471 p.

121. Sedlmayr, H. *Art in Crisis: The Lost Center*. Publisher : Routledge, 2017. 324 p.

122. Seldes, B. *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*. Berkeley : University of California Press, 2009. 276 p.

123. Shawn, A. *Leonard Bernstein: an American Musician*. New Haven and London : Yale University Press, 2014. 350 p.

124. Simeone, N. *The Leonard Bernstein Letters*. New Haven : Yale University Press, 2013. 337 p.

125. Smith, J. Psalm. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* in 29 vol. 2nd ed. Oxford University Press, 2001. Vol. 20 : Pohlman to Recital. P. 165–174.

126. Somary, S. Learning and «Teaching» Chichester Psalms with Leonard Bernstein. URL: https://www.huffpost.com/entry/learning-and-teaching-chichester-psalms_b_4220490 (дата звернення: 12.05.2024).

127. *The Aquarian Conspiracy: Personal and Social Transformation in the 1980s*. Publisher : J. P. Tarcher, 448 p.

128. *The Leonard Bernstein Letters*. USA : Yale University Press, 2013. 606 p.

129. Vanagaitė, R., Zuroff, E. Our People: Discovering Lithuania's Hidden Holocaust. Publisher : Rowman & Littlefield Publishers, 2020. 240 p.

130. Vanagaitė, R., Dieckmann, C. Kaip tai įvyko? Leidėjas : Rūta Vanagaitė, 2020. 320 p.

131. Wieseltier, L. Kaddish. New York : Alfred Knopf, Inc, 1998. 588 p.