

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

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ВАН ЦІ**

УДК 783.29:78.071.1(436)Моцарт]: 781.68](043.3)

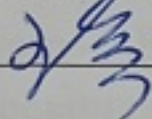
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
REQUIEM ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА:  
МІЖ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМОМ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 \_\_\_\_\_ Ван Ці

Творчий керівник:

**Радик Дмитро Васильович**  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор

Науковий консультант:

**Северінова Марина Юріївна**  
доктор мистецтвознавства,  
в.о. професора

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Ван Ци. Особливості виконавської інтерпретації Requiem Вольфганга Амадея Моцарта: між бароко та класицизмом.** – 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, 2023.

**Зміст анотації.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту присвячено осмисленню питань, пов'язаних з інтерпретацією Реквієму геніального австрійського композитора XVIII століття Вольфганга Амадея Моцарта у контексті філософських та художньо-естетичних засад епохи Просвітництва, зокрема барокових та класицистичних рис. Попри існуючий потужний корпус робіт, присвячених життєтворчості знаного композитора, його духовна хорова спадщина продовжує провокувати музикознавчо-виконавські розвідки та інспірувати нові питання, відповіді на які дозволять хоровим диригентам суттєво уточнити теоретичні та виконавські інтерпретаційні аспекти роботи над Реквіємом. Тому, **метою** наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту є переосмислення Реквієму В.-А. Моцарта у контексті філософських та художньо-естетичних засад епохи Просвітництва, зокрема, загальної системи «бароко-класицизм» в аспекті особливостей виконавської інтерпретації. Наукова новизна роботи полягає у спробі музикознавчої та виконавської інтерпретації Реквієму В.-А. Моцарта з точки зору бароково-класицистичної системи у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій епохи Просвітництва.

«Requiem» В.-А. Моцарта за своєю філософською глибиною та музичною досконалістю належить до найвищих духовних досягнень Нового часу, а сам композитор є яскравим представником музичної культури епохи Просвітництва. Тому у роботі досліджено світоглядні засади цього часу та їх вплив на музичне мистецтво, розглянуто просвітницьку ідею поєднання науки і мистецтва, яка надала можливість досліджувати наукові властивості музики. У цьому сенсі підкреслено важливу рису Просвітництва – колосальну реалізацію людини через наукову (інтелектуальну) та художню діяльність, звернено увагу на наукові теоретичні відкриття в галузі музики, що стосувалися гармонії, акустики, темперації, дидактичних праць у вигляді інструкцій до виконання.

З'ясовано відмінну ознаку доби Просвітництва – рівновагу барокових та класицистичних тенденцій, які поєднували «логос» та «сенсус», стверджуючи подвійність свідомості та роблячи її еталоном мислення. Поєднання у музичному мистецтві чуттєвого з логікою музичного процесу привернуло увагу мислителів епохи Просвітництва до середньовічного *ars inveniendi*, а композитори зробили її головним чинником у музиці. У цьому ж сенсі розглянуто музичну систему «бароко-класицизм», спільність їх етичних та естетичних констант. У надрах мистецтва, зокрема музичного класицизму, завжди існувала «жива пам'ять» про «чуттєве» бароко, що надає можливість говорити про барокові риси у творчості Моцарта як одного із найвідоміших віденських класиків.

Музичний класицизм користувався бароковим знанням контрапункту, риторичних фігур, теорії афектів тощо. Тому, у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту звернено увагу на «теорію афектів», у якій протягом XVII–XVIII століть відточувалась естетична категорія «чуттєвості». Прослідковано витоки та розвиток цієї доктрини у концепціях Р. Декарта, Ж.-Ф. Рамо, А. Кірхера, Й. Кванца, Й. Маттезона та ін. Теорія афектів є музичним нервом, важливою концепцією Просвітництва, яка спонукала філософів і композиторів шукати відповіді на запитання – «що відбувається з людиною, коли вона слухає музику?». Увагу композиторів XVII–XVIII століть привертає не лише музичний текст, але і той хто прийде його слухати. Тому для теорії афектів стало метою знайти та відтворити конкретні музичні засоби, які викликали певні емоційні реакції. Афекти стали раціональним зв'язком між звуками і душею та були представлені у музиці за допомогою різноманітних музичних засобів: тональностей, ладів, ритму, інтонацій, мелодичних інтервалів, багатоманітних прикрас, мелодичних і гармонічних фігур, динаміки, акустичних можливостей тощо. Досягнувши ідеального балансу між музичною природою та наукою через теорію афектів, для композиторів стало можливим досягти відповідної естетики Просвітництва, поєднавши «логос» та «сенсус».

У цьому контексті для нашого дослідження стало важливим звернення до музично-риторичної системи. Майже до кінця XVIII століття система риторичної культури існувала як цільна та монолітна. Сягаючи своїм корінням у давню античну традицію, риторика стала однією з фундаментальних компонент, закладених у загальну свідомість XVI–XVIII століть, а також підґрунтям для композиторських практик, які були співзвучні науковим та художньо-естетичним ідеалам цього часу. Акцентується увага на німецькій музично-теоретичній концепції «*musica poetica*». Підкреслюється важливість праць Й. Ліппіуса, Й. Бурмайстера,

Й. Маттезона, Й. Шайбе, Й. Кірнбергера, Н. Форкеля, в яких проводилися аналогії між музичною композицією і композицією мови, почали каталогізуватися списки риторичних фігур у латинських термінах та співвідноситися з конкретними композиційними прийомами. Розглянуто термін «*Fieigurenlehre*», що вводить у музикознавчий дискурс А. Шерінг, як засіб описування тенденцій німецьких теоретиків XVII–XVIII століть та класифікації композиційних прийомів у відповідності з термінологією, що була запозичена з класичної риторики; а також працю Д. Бартеля «*Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*», де продемонстровано історію окремих риторичних фігур у трактатах музичних теоретиків XVII–XVIII століть.

Відзначено, що риторика тісно пов'язана з поняттям «топос», а точніше – певні значення в музиці XVIII століття тісно пов'язані з топосами, які можуть бути визначені риторичними фігурами, а також асоціаціями з позамузичним змістом та іншою музикою. Теорія топосу стала тим аналітичним інструментом, що був відшліфований класицизмом XVIII століття. Спираючись на дослідження Л. Ратнера та Р. Монелля, з'ясовано, що музичні топоси пов'язані з різними почуттями та афектами, і якщо музика бароко прагнула представити у творі один топос, класична музика використовувала та поєднувала різних топоси в одному творі, що є характерним і для Реквієму В.-А. Моцарта. Сьогодні декодування композиційних елементів з риторичної точки зору стає ще одним інструментом для інтерпретації твору. Риторичний аналіз дає можливість прочитати музичні наративи, які на перший погляд одразу не можна розшифрувати.

З'ясовано, що останній період творчості В.-А. Моцарта (1781-1791), зокрема його духовні твори меса *c-moll K.427* та *Requiem K.626*, свідчать про звернення композитора до музичного матеріалу, технік та жанрів попередніх епох, а саме, більш ранніх за Бароко та Класицизм, ренесансних та середньовічних музичних систем, які Моцарт інтерпретує у контексті музичної мови, композиторських технік, світоглядних принципів свого часу. Інтерес Моцарта до духовної музики – це осмислення бароково-класицистичної двоєдності як філософського методу всієї епохи та власної художньої практики. В духовній музиці композитора традиції бахівської та генделівської поліфонії поєднуються з досягненнями драматичного симфонізму та оперного мистецтва, відбуваються зміни у великих циклічних вокально-хорових жанрах. Якщо у своїх ранніх месах Моцарт ще дотримувався традицій кантатної меси, характерної для доби Бароко, то у більш пізніх творах – «*Missa*» *c-moll* та «*Requiem*» – композитор

використовує класичні сонатно-симфонічні та оперні принципи драматургії, геніально поєднує їх з музично-теоретичними досягненнями бароко і вимогами католицької церкви.

Реквієм Моцарта сповнений напруги та пристрасті (як релігійної, так і людської), музика демонструє гармонічну витонченість, стрункість і сміливість композиції. Тут Моцарт блискуче синтезує складні композиційні прийоми і риторичну експресію пізнього бароко зі структурною рівновагою та зворушливим ліризмом зрілого класицизму. Він поєднує строгий стиль з новим ліризмом епохи класицизму – плавними мелодіями, симетричною побудовою рухів, змішуванням різних оркестрових шарів. Саме у Реквіємі церковна музика «старого стилю» представлена драматургією серйозної опери, що дозволило композитору висвітлити складні психологічні та емоційні драматичні зміни. Незважаючи на те, що Реквієм залишився композитором незавершеним, Моцарт досягає в ньому неперевершених вершин драматургії, до яких прагнули як його попередники, так і сучасники. Він є яскравим прикладом взаємодії світського та церковного начал, оскільки відчувається суб'єктивний тон, який був відсутній у ранніх духовних творах Моцарта, а також одним із взірців завершення всієї бароково-класицистичної епохи.

У роботі проаналізовано пізнавані барокові музично-риторичні фігури, топоси, які В.-А. Моцарт використовує в Реквіємі. Виявлення барокових універсальних принципів у вигляді музично-риторичних фігур, говорить про функціонування системи семантичних правил та прийомів музичної мови того часу. Розглянуто характерні барокові музично-риторичні фігури «*saltus duriusculus*», «*passus duriusculus*», «*anabasis*», «*catabasis*», «*climax*», «*antithesis*», «*lamento*», «*pianto*» та ін., що підкреслюють у Реквіємі притаманні цьому жанру топоси смерті, страху, смирення, плачу тощо. Розшифрування риторичних фігур надало уявлення щодо виокремлення Моцартом партій того чи іншого голосу в оркестрі та хорі, підкреслюючи різнобарв'я почуттів: від жаху, страху, скорботи, до втіхи, довірливої молитовності, віри у спасіння та прощення Богом.

Також серед характерних рис бароково-класицистичного світогляду композитора у Реквіємі виокремлено: барокову техніку контрапункту як композиторський метод мислення та продукування музичних ідей; сакральну театральність; високу інтелектуалізацію музичного тексту; оновлення тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію (відмова від валторн, флейт, гобоїв та кларнетів, введення у оркестр фаготів та басетгорнів); використання класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії у створенні крупної контрастної барокової форми, якою у

Реквіємі є «*Sequentia*»; помітною ознакою є барокова чуттєвість у поєднанні з класицистичною раціональністю. А отже, Моцарт створив нову, свою власну бароково-класицистичну систему, яка стверджувала багатоманітність єдиного та повністю відповідала загальній бароково-класицистичній парадигмі доби Просвітництва, що припускала нероздільність макро- та мікрокосмосу.

У дослідженні відзначено вплив масонства на Реквієм Моцарта, який є свідомим маркуванням глибоко особистих переживань композитора, а також його містичного досвіду, який розуміється не лише як можливість доторкнутися до потойбічного світу, а скоріше як розширення меж духовного досвіду. Екзистенційна тема смерті, якою просякнутий Реквієм, пов'язана як із масонським кодексом моралі, так і вченнями Церкви, вона є центральною і будь-які роздуми про людину та її смерть, світ, Бога – все має глибинний зміст.

Відзначено, що рівновага бароково-класицистичних тенденцій у творчості Моцарта – це феномен культури Просвітництва напередодні появи нового романтичного типу культури, нових романтичних особистостей, які надають їй нової якості.

Аналіз виконавської інтерпретації Реквієму В.-А. Моцарта спирається на власне диригування цим твором у виконанні італійського середземноморського симфонічного оркестру та палермського хору парафії Міліційської Божої Матері в місті Палермо (Італія). Концертне виконання дотримується строгого церковного стилю (виконання відбулося у церкві «*Santuario della Madonna della Milicia*»). Розташування хору та оркестру, їх склад, барокове звучання; музичне відтворення семантичного змісту духовного вербального тексту хором та солістами; бездоганне виконання солістами, хором та оркестром канонів; скрупульозна реалізація структур просодії у виконанні хорової партитури; вибір тембрів між вокальними партіями; відсутність голосового вібрато у солістів (що наближує виконання до автентичного); артикуляційна чіткість; вибір виконання темпів для кожної частини твору; маркування динамічних контрастних планів, а також тонкі зміни темпів в каденціях хору та солістів в залежності від ступеня їх розв'язання – все це максимально точно відтворює звучання Реквієму Моцарта у відповідності до його оригінального, історичного уявлення; підкреслює особливий релігійно-музичний смисл та драматичну напругу твору; визначає особистісне ставлення композитора до Бога та його релігійно-духовних переживань, стверджуючи ідею про Бога як джерело втіхи та притулку.

Теоретичне осмислення Реквієма Моцарта надає можливість хоровим диригентам розширити пошук нових виконавських можливостей не лише з

точки зору удосконалення диригентської техніки, а й заглибитися у багатошарову семантику його музики.

**Ключові слова:** Вольфганг Амадей Моцарт, Requiem, меса, бароко, класицизм, Просвітництво, музично-риторичні фігури, теорія афектів, топос.

## SUMMARY

***Wang Qi. Peculiarities of the performing interpretation of «Requiem» by Wolfgang Amadeus Mozart: between baroque and classicism.*** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for the Degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (field of study 02 «Culture and Arts»). – Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Summary content.** The scientific substantiation of the creative art project is devoted to the understanding of issues related to the interpretation of «Requiem» of the brilliant Austrian composer of the XVIII century, Wolfgang Amadeus Mozart, in the context of the philosophical and artistic and aesthetic foundations of the Enlightenment era, in particular baroque and classicist features. Despite the already existing powerful corpus of works devoted to the life work of the well-known composer, his spiritual choral legacy continues to provoke musicological and performing explorations and inspire new questions, the answers to which will allow choral conductors to significantly clarify the theoretical and performing interpretive aspects of the work on «Requiem». Therefore, the goal of the scientific substantiation of the creative art project is the reinterpretation of «Requiem» by W.-A. Mozart in the context of the philosophical and artistic and aesthetic foundations of the Enlightenment era, in particular, the general system of «baroque-classicism» in the aspect of features of performing interpretation. The scientific novelty of the work demonstrates an attempt at a musicological and performing interpretation of the Requiem by W.-A. Mozart from the point of view of the baroque and classicism system in the context of philosophical and artistic and aesthetic trends of the Age of Enlightenment.

«Requiem» by W.-A. Mozart with its philosophical depth and musical perfection belongs to the highest spiritual achievements of the New Age, and the composer himself is a vivid representative of the musical culture of the Enlightenment era. Therefore, the work examines the philosophical principles of the Enlightenment era and their influence on musical art; examines the Enlightenment idea of combining science and art, which provided an opportunity to explore the scientific properties of music. In this sense, an important feature of the Enlightenment, the colossal realization of man through scientific (intellectual)

and artistic activity, is emphasized, attention is paid to scientific theoretical discoveries in the field of music, which related to harmony, acoustics, temperament, didactic works in the form of instructions for performance.

A distinctive feature of the Age of Enlightenment is the balance of baroque and classicist tendencies, which combined «logos» and «sensus», affirming the duality of consciousness and making it a standard of thinking. The combination of the sensual with the logic of the musical process in the art of music drew the attention of Enlightenment thinkers to the medieval *ars inveniendi*, and composers made it the main factor in music. In the same sense, the musical system «baroque-classicism» and the commonality of their ethical and aesthetic constants are considered. In the depths of art, in particular musical classicism, there has always been a «living memory» of «sensual» baroque, which makes it possible to talk about baroque features in Mozart's work as one of the most famous Viennese classics.

Musical classicism used baroque knowledge of counterpoint, rhetorical figures, theory of affects, etc. Therefore, in the scientific substantiation of the creative art project, attention is drawn to the «theory of affects», in which the aesthetic category of «sensuality» was honed during the XVII-XVIII centuries. The origins and development of this doctrine can be seen in the concepts of R. Descartes, J.-F. Ramo, A. Kircher, J. Quantz, J. Mattheson and others. The theory of affects is a musical nerve, an important concept of the Enlightenment, which prompted philosophers and composers to look for answers to the question «What happens to a person when he listens to music?». The attention of the composers of the XVII-XVIII centuries is attracted not only by the musical text, but also by those who come to listen to it. Therefore, for the theory of affects, it became the goal to find and reproduce specific musical means that caused certain emotional reactions. Affects became a rational connection between sounds and the soul and were presented in music with the help of various musical means: tonalities, modes, rhythm, intonations, melodic intervals, polyphonic ornaments, melodic and harmonic figures, dynamics, acoustic possibilities, etc. By achieving an ideal balance between musical nature and science through the theory of affects, it became possible for composers to achieve an appropriate Enlightenment aesthetic by combining «logos» and «sensus».

In this context, it became important for our research to turn to the musical and rhetorical system. Almost until the end of the XVIII century, the system of rhetorical culture existed as a whole and monolithic. Having its roots in the ancient tradition, rhetoric became one of the fundamental components embedded in the general consciousness of the XVI-XVIII centuries, as well as the basis for compositional practices that were consonant with the scientific and artistic and



aesthetic ideals of that time. Attention is focused on the German musical and theoretical concept «musica poetica». The importance of the works of J. Lippius, J. Burmeister, J. Mattheson, J. Scheibe, J. Kirnberger, and N. Forkel is emphasized, in which analogies were drawn between musical composition and language composition, lists of rhetorical figures began to be cataloged in Latin terms and correlated with specific compositional techniques. The term «Fieigurenlehre», introduced into the musicological discourse by A. Schering (1908), is considered as a means of describing the tendencies of German theoreticians of the XVII-XVIII centuries and classifying compositional techniques in accordance with the terminology borrowed from classical rhetoric; as well as D. Bartel's work «Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music», which demonstrates the history of certain rhetorical figures in the treatises of musical theorists of the XVII-XVIII centuries.

It is noted that rhetoric is closely related to the concept of «topos», and more precisely, certain meanings in the music of the XVIII century are closely related to topos, which can be determined by rhetorical figures, as well as associations with extra-musical content and other music. The theory of topos is the analytical tool that was polished by the classicism of the XVIII century. Based on the research of L. Ratner and R. Monell, it is found that musical topos are associated with different feelings and affects; and if baroque music sought to present one topos in a composition, classicism music used and combined different topos in one composition, which is also characteristic of «Requiem» of W.-A. Mozart. Today, the decoding of compositional elements from a rhetorical point of view becomes another tool for interpreting the composition. Rhetorical analysis makes it possible to read musical narratives that cannot be immediately deciphered at first glance.

It was found that the last period of creative work of W.-A. Mozart (1781-1791), in particular his spiritual compositions, the c-moll Mass K.427 and Requiem K.626, testify to the composer's appeal to musical material, techniques and genres of previous eras, namely, earlier than Baroque and Classicism, Renaissance and medieval musical systems, which Mozart interprets in the context of musical language, compositional techniques, worldview principles of his time. Mozart's interest in spiritual music is an understanding of the baroque and classicism duality as a philosophical method of the entire era and his own artistic practice. In the spiritual music of the composer, the traditions of Bach and Handel polyphony are combined with the achievements of dramatic symphony and opera art, there are changes in large cyclical vocal and choral genres. If in his early masses Mozart still adhered to the traditions of the cantata mass, characteristic of the Baroque era, then in his later compositions «Missa» c-moll and «Requiem» the composer uses classical sonata-symphonic and opera principles of drama,

brilliantly combining them with musical and theoretical achievements of the Baroque and the demands of the Catholic Church.

«Requiem» by Mozart is full of tension and passion (both religious and human): the music demonstrates the harmonic grace, harmony and boldness of the composition. Here Mozart brilliantly synthesizes the complex compositional techniques and rhetorical expression of the late Baroque with the structural balance and touching lyricism of mature classicism. He combines a strict style with the new lyricism of the era of classicism with smooth melodies, symmetrical construction of movements, mixing of different orchestral layers. It is in Requiem that «old-style» church music is represented by the drama of a serious opera, which allowed the composer to highlight complex psychological and emotional dramatic changes. Despite the fact that «Requiem» was left unfinished by the composer, Mozart reaches in it the unsurpassed heights of drama, to which both his predecessors and contemporaries aspired. It is a vivid example of the interaction of secular and ecclesiastical beginnings, as one feels the subjective tone that was absent in Mozart's early spiritual compositions, as well as one of the examples of the completion of the entire baroque and classicism era.

The work analyzes recognizable baroque musical and rhetorical figures, topos, which W.-A. Mozart uses in his Requiem. The discovery of baroque universal principles in the form of musical and rhetorical figures speaks of the functioning of the system of semantic rules and techniques of the musical language of that time. The characteristic baroque musical and rhetorical figures «*saltus duriusculus*», «*passus duriusculus*», «*anabasis*», «*catabasis*», «*climax*», «*antithesis*», «*lament*», «*pianto*», etc., which emphasize in Requiem inherent in this genre of the topos of death, fear, humility, crying, etc. Deciphering rhetorical figures gave an idea of how Mozart singled out parts of one or another voice in the orchestra and choir, emphasizing the variety of feelings: from horror, fear, sorrow, to comfort, trusting prayerfulness, faith in salvation and forgiveness by God.

Also, among the characteristic features of the composer's baroque and classicism outlook in Requiem, the following are highlighted: the baroque technique of counterpoint as a composer's method of thinking and producing musical ideas; sacred theatricality; high intellectualization of the musical text; updating the timbre composition of the orchestra, the selection of its instruments (rejection of horns, flutes, oboes and clarinets, introduction of bassoons and basset horns into the orchestra); the use of classical sonata-symphonic principles of drama in the creation of a large contrasting baroque form, which is the «*Sequentia*» in Requiem; a notable feature is baroque sensuality combined with classicist rationality. And so, Mozart created a new, his own baroque and classicism system, which asserted the multifacetedness of the one and fully corresponded to the

general baroque and classicism paradigm of the Enlightenment, which assumed the inseparability of the macro- and microcosm.

The study noted the influence of Freemasonry on Mozart's Requiem, which is evidence of marking the composer's deeply personal experiences, as well as his mystical experience, which can be understood not only as an opportunity to touch the other world, but rather as an expansion of the boundaries of spiritual experience. The existential theme of death, which permeates Requiem, is related to both the Masonic moral code and the teachings of the Church – it is central, and any thoughts about a person and his death, the world, God – everything has a deep meaning.

It is noted that the balance of baroque and classicism tendencies in Mozart's work is a phenomenon of the Enlightenment culture on the eve of the emergence of a new romantic type of culture, new romantic personalities that will give culture a new quality.

Analysis of the performing interpretation of Requiem by W.-A. Mozart relies on his own conducting of this piece, performed by the Italian Mediterranean Symphony Orchestra and the Palermo Choir of the Parish of Our Lady of Militia in the city of Palermo (Italy). The concert performance follows a strict church style (the performance took place in the church «Santuario della Madonna della Milicia»). Location of choir and orchestra, their composition; baroque sound of orchestra and choir; musical reproduction of the semantic content of the spiritual verbal text by the choir and soloists; flawless performance of canons by soloists, choir and orchestra; scrupulous implementation of prosody structures in the performance of the choral score; selection of timbres between vocal parts; lack of vocal vibrato in the soloists (which brings the performance closer to the authentic one); articulation clarity; selection of execution tempos for each part of the composition; marking of dynamic contrasting plans, as well as subtle tempo changes in the cadences of the choir and soloists depending on the degree of their resolution – all this reproduces the sound of Mozart's Requiem as precisely as possible in accordance with its original, historical representation; emphasizes the special religious and musical meaning and dramatic tension of the composition; defines the composer's personal relationship to God and his religious and spiritual experiences, affirming the idea of God as a source of comfort and refuge.

The theoretical understanding of Mozart's Requiem provides an opportunity for choral conductors to expand their search for new performing opportunities not only from the point of view of improving the conducting technique, but also to delve into the multilayered semantics of his music.

**Key words:** Wolfgang Amadeus Mozart, Requiem, mass, baroque, classicism, Enlightenment, musical and rhetorical figures, theory of affects, topos.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Ван Ці. Requiem В.-А. Моцарта у контексті доби Просвітництва: між «бароко» та «класицизмом». *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової: Музичне мистецтво і культура / Music art and culture*. Випуск 35. Книга 1. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 58–71.

2. Ван Ці. Барокові музично-риторичні фігури у Requiem KV 626 В.-А. Моцарта. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 1. С. 68–74.

## ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях і на круглому столі. Презентовано два творчих мистецьких проєкти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Ван Ці. Інтонаційно-стильові особливості хорового виконання Requiem В.-А. Моцарта. *Круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» / Національна академія мистецтв України (28 вересня)*. Київ, 2022.

2. Ван Ці. Складнощі хорового виконання у Requiem В.-А. Моцарта: між бароко та класицизмом: доповідь. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» / Глухівський*

національний педагогічний університет імені Олександра Довженка, Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова, Сумський державний університет імені А.С.Макаренка (28 жовтня). Глухів, 2022.

3. Ван Ці. Комунікативний аспект мистецтва диригування у діяльності хорового диригента (на матеріалі Requiem Вольфганга Амадея Моцарта). Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: програма Шостої міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (3–4 листопада 2022 року). Київ, 2022.

4. Ван Ці. Особливості комунікації «диригент-композитор» у сучасних виконаннях Requiem В.-А. Моцарта: доповідь. IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща) (16–17 листопада). Київ, 2022.

5. Ван Ці. Requiem В.-А. Моцарта у контексті доби Просвітництва: між «логосом» та «сенсусом». XXVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» / Одеська національна музична академія імені А.В.Нежданової (8-9 грудня). Одеса, 2022.

6. Ван Ці. Концерт «Мелодії Піднебесної» (29 грудня 2021 року). Київський будинок вчених НАН України. За участі академічного камерного хору «Хрещатик» та солістки Ван Ся.

7. Ван Ці. Концерт-іспит (21 листопада 2022 року). За участі італійського середземноморського симфонічного оркестру та палермського хору парафії Міліційської Божої Матері в місті Палермо (Італія). Виконано Реквієм Вольфганга Амадея Моцарта.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>15</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1 Світоглядні засади епохи Просвітництва та їх вплив на музичне мистецтво	20
1.2 Теорія афектів у світлі вчень XVII-XVIII століть	28
1.3 Музична риторика у загальній системі «бароко-класицизм» в епоху Просвітництва	42
<b>РОЗДІЛ 2 РЕКВІЄМ В.-А. МОЦАРТА У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</b>	
2.1 Реквієм В.-А. Моцарта в аспекті духовних традицій своєї епохи	53
2.2 Реквієм як жанр літургійної заупокійної меси: деякі аспекти виконавської інтерпретації	66
2.3 Риторичні музичні прийоми в Реквіємі В.-А. Моцарта: аналітичний аспект	79
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>96</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ</b>	<b>102</b>

## ВСТУП

«Моцарт ніколи не писав “для Вічності”, і саме тому у більшості випадків творить для неї».

А. Ейнштейн

### **Актуальність теми наукового обґрунтування.**

«Реквієм» Вольфганга Амадея Моцарта – один із найпопулярніших у світі та найбільш виконуваних творів композитора. Це останній твір в творчості Моцарта, що змушує сприймати Реквієм як епілог усього життя, художній заповіт композитора, навколо якого завжди залишається багато міфів та таїни щодо створення та трагізму його незавершеності. Реквієм посідає особливе місце не лише у творчості В. -А. Моцарта, а й у всій епосі Просвітництва XVIII століття, світоглядні засади якої відбилися на індивідуальності композитора. Цей твір став уособленням художньої досконалості, еталонним жанром музичної системи «бароко-класицизм», універсальною якістю мислення новоєвропейської епохи, в якій поєдналися дві протилежні світоглядні та художні концепції – «бароко» і «класицизм».

Створення музики для церкви було невід’ємною частиною творчості композиторів XVIII століття, так само, як написання симфоній, концертів, опер. Велику кількість церковної музики написав і Моцарт, серед якої жанр меси посідає одне з головних місць. Реквієм поєднує у собі духовне та світське, старовинне та сучасне, індивідуальне за загальне, є «універсальним стильовим синтезом, яке визначає творче обличчя Моцарта» (за О. Шабановою). Поєднання барокових музично-риторичних фігур і класичних сонатно-симфонічних та оперних принципів драматургії, барокової чуттєвості з класицистичною раціональністю підтверджує ідею щодо переосмислення Моцартом церковного жанру заупокійної меси та її нового музичного інтерпретування.

А отже, в нашій роботі Реквієм Моцарта досліджується з точки зору поєднання барокових та класицистичних рис у контексті філософських та художньо-естетичних засад епохи Просвітництва. Незважаючи на великий корпус ґрунтовних досліджень в галузі вивчення цієї проблематики, зокрема, творчості В.-А. Моцарта, все ще існує певна *terra incognita*, особливо з точки зору виявлення особливостей мислення композитора як типового представника своєї епохи, що відбилося не лише у музичній драматургії Реквієму, виявило художній контекст загального руху доби Просвітництва, а й відкриває нові перспективні вектори для сучасної виконавської практики, новітні шляхи пошуків власної художньої мови диригента та виконавців. Теоретичне осмислення Реквієму Моцарта надає можливість хоровим диригентам суттєво уточнити виконавські та інтерпретаційні аспекти роботи над твором, розширити пошук нових виконавських можливостей не лише з точки зору удосконалення диригентської техніки, а й заглибитися у багатшарову семантику його музики. Саме в цьому і полягає **актуальність дослідження.**

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту.** Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконане на кафедрі хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі №11 Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти. Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (Наказ 176-А від 26.12.2022, протокол № 5). Програми творчої складової мистецького проєкту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри хорового диригування НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 7 від 16. 12. 2022).

**Метою роботи** є переосмислення Реквієму В. -А. Моцарта у контексті філософських та художньо-естетичних засад епохи Просвітництва, зокрема,



загальної системи «бароко-класицизм» в аспекті особливостей виконавської інтерпретації.

**Основні завдання дослідження:**

- 1) дослідити світоглядні засади епохи Просвітництва та їх вплив на музичне мистецтво;
- 2) з'ясувати значення «теорії афектів» у світлі вчень XVII–XVIII століть;
- 3) виявити сутність музичної риторики, її місце у загальній системі бароко-класицизм в епоху Просвітництва;
- 4) розглянути духовні хорові традиції XVII–XVIII століть та визначити їх важливість для творчості В.-А. Моцарта;
- 5) розглянути Реквієм як жанр літургійної заупокійної меси у контексті особливостей виконавської інтерпретації;
- 6) проаналізувати Реквієм В.-А. Моцарта з точки зору риторичних музичних прийомів.

**Об'єкт дослідження** – духовна творчість Вольфганга Амадея Моцарта.

**Предмет дослідження** – особливості виконавської інтерпретації Реквієму В.-А. Моцарта у контексті загальної системи «бароко-класицизм».

**Матеріалом дослідження** обрано церковний жанр літургійної заупокійної меси В.-А. Моцарта «Requiem».

**Методологія наукового обґрунтування** має комплексний характер, ґрунтується на поєднанні семантичного та історико-музикознавчого аналізу, які дають змогу глибше розкрити жанрово-стильову специфіку Реквієму В.-А. Моцарта. Також використані системно-аналітичний, компаративний, порівняльно-типологічний, інтерпретологічний методи, холістичний підхід. Завдяки такій методології виявлено особливості теоретичної та виконавської інтерпретації Реквієму В.-А. Моцарта у контексті загальної системи «бароко-класицизм».

**Теоретичною базою** даної роботи стали:

– дослідження з теорії, історії та естетики епох Бароко та Класицизму (Н. Харноркерт, Д. Бартель, В. Блейк, Ф. Блум, М. Букофцер, Н. Герсимова-Персидська, Д. Гурвіц, В. Даньшина, Н. Девіс, Н. Заслав, П. Ленг, Р. Маршал, Ф. Нойманн, Л. Ратнер, Р. Стеблін, Р. Тарускін, І. Тукова);

– музикознавчі дослідження, присвячені розгляду музично-риторичних фігур та теорії афектів вітчизняних (І. Єрмак, М. Марченко, Н. Сікорська, Н. Фоменко) і зарубіжних (Д. Бартель, Б. Вілсон, Я. Дімітрієвич, М. Дінгс, Я. Друскін, Р. Монелль, Л. Ратнер, А. Шерінг, Г. Шольц) науковців;

– роботи, присвячені аналізу духовної музики В.А. Моцарта (Д. Блейк, П. Він, Н. Віндт, С. Вельх, Л. Коуп, П. Ленг, М. О'Ніл, Е. Оллесон, К. Розенталь, Р. Саммер, Д. Скотт);

– епістолярна спадщина В.-А. Моцарта.

**Наукова новизна** роботи полягає у спробі музикознавчої та виконавської інтерпретації Реквієму В.-А. Моцарта з точки зору бароково-класицистичної системи у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва.

**Практичне значення роботи.** Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії мистецтва, історії хорового мистецтва, при роботі над духовними творами у виконавській діяльності та сприяти більшій художній досконалості їх інтерпретації, успішній роботі над ними у класі хорового диригування. Застосовані у творчому проєкті підходи до презентації у концертних програмах Реквієму В.-А. Моцарта можуть бути використані як у концертній практиці, так і у навчальному процесі.

**Апробація матеріалів дослідження** відбувалася на засіданнях кафедри хорового диригування, міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Матеріали роботи презентовано на двох творчих мистецьких проєктах.

**Публікації здобувача.** Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у фахових

наукових виданнях, затверджених МОН України в галузі «Мистецтвознавство».

**Структура дослідження.** Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел. Загальний обсяг роботи складає 109 сторінок, з них основного тексту – 100 сторінок. Список використаної літератури та джерел містить 86 позицій.

## РОЗДІЛ 1.

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Світоглядні засади епохи Просвітництва та їх вплив на музичне мистецтво

Зазвичай епоху Просвітництва обмежують періодом від кінця XVII ст. до середини XIX ст., але часові межі цієї епохи відмінні у різних країнах. Це період політичної та культурної історії, який дослідник Пол Генрі Ленг (*Paul Henry Lang*) описує як звільнення духовного та буденного життя від влади Церкви. Люди почали заявляти про свою здатність формувати власні думки на основі «неупередженого та недогматичного» мислення, щоб розвинути свої переконання як про природний, так і про надприродний світ [51]. Але варто відзначити, що Просвітництво мало глибокий вплив на релігію, оскільки вона (релігія) змістила акцент із гріхів та жалюгідності людини на славлення Бога і всіх його творінь. Поширеною є помилкова думка, що релігія «вмерла» під час Просвітництва, коли люди почали приділяти більше уваги науці. Напевно, це було частковою правдою, ідея Просвітництва зміцнила віру більшості суспільства. Прагнення до досконалості стало священним релігійним ідеалом, це вважалося найкращим способом шанування Бога. Крім того, релігійні та світські спільноти почали зосереджуватися не на містичних, а на людських історіях. Розповіді про незрозумілі явища не були такими популярними, як розповіді про тріумфи людини.

Французи називали Просвітництво «*Lumieres*» («Світло»), яке мало висвітити широкий діапазон об'єктів: філософію, науку й природну релігію, економіку, політику, історію та освіту. Головна концепція цієї епохи – «*lumen naturale*» («природне світло розуму»), яку, за думкою історик Норман Дейвіс (*Norman Davies*), можна додати ще в одній з Меланхтонових праць: «*De lege naturae*» («Про закони природи», 1559), а через Меланхтона – в

Ціцероната філософів-стоїків. Ось чому переклад текстів стоїків, що його зробив Йост Ліпс (*Lipsius*, 1547-1606) з Лейдена, можна вважати за своєрідну віху. Разом з плодами наукової революції та раціонального методу Декарта, ці тексти стали ядром ідеології, що панувала з 1670-х по 1770-і роки [21, с. 616].

Кульмінацією наукової думки Просвітництва стали роботи послідовників теорій Дж. Локка та емпіризму Р. Декарта. Епоха Просвітництва виступала за новий порядок, який покладався на те, що доведено раціональним та емпіричним шляхом. Це призвело до класифікації питань, що безперечно відносилися або до природничих, або математичних наук. Зрозуміло, що все це повинно було вплинути і на думку про мистецтво і науку, зокрема, на те, як вони співвідносяться.

Н. Дейвіс відзначає, що саме в цей час з'явилася переконаність, що «розум може відкрити закони, причаєні під видимим хаосом і людського, і матеріального світу, – отже, й природну релігію, природну мораль, природне право. В мистецтві така переконаність породила уявлення, що досить самих суворих правил та симетричних побудов, аби відтворити природний порядок, із яким слід пов'язувати будь-яку красу. Краса – це порядок, а порядок завжди прекрасний. У цьому твердженні й полягав справжній дух класицизму» [21, с. 616].

Зміни, що відбулися у західноєвропейській культурі з XVII впритул до початку XX століття позначилися і в композиторській творчості цього періоду. Починаючи з Нового часу XVII століття, відзначається «єдність картини світу в науці й мистецтві» [7, с. 343]. Тобто, всі винаходи у науці так чи інакше відбивалися у філософсько-естетичних та художніх поглядах мислителів, художників, композиторів цієї доби.

Довгий час до епохи Просвітництва залишалася актуальною концепція про те, що «музика – це мистецтво правильного співу». Німці ставили його також на перший план: «*Musik ist die rechte Singekunst*». Але насправді – це була спроба обмежити музику, використовуючи її переважно на службі у

церкві, і Просвітництво покінчило з цим. Новий напрямок був прийнятий Ляйбніцем, який визначив музику як «позасвідомі арифметичні вправи душі, яка не відає, що вона рахує» («*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*») [цит. за 73]. Примітним у цьому визначенні є відсилання до людського духу, до суб'єктності людини, яка протистоїть об'єктності музиці. Тим не менш подвійна функція музики – як науки і одночасно мистецтва – зберігалася.

Класифікація музики завжди цікавила всіх вчених, починаючи з Античності. Ще Аристоксен, учень Аристотеля, поділяв музику на теоретичну та практичну, тобто розрізняв наукові дослідження певних явищ та створення і відтворення музики. Це розрізнення залишається актуальним і донині. У XVIII столітті теорія музики охоплювала чотири напрямки: акустику, вчення про пропорції, теорію інтервалів і естетику. Практична музика складалась з композиції та виконання.

П. Ленг відзначає, що у теоретиків музики та композиторів виникло сильне бажання зрозуміти й пояснити світ, як і в інших галузях культури епохи Просвітництва. Але оскільки музика без концептуальних асоціацій не виражає нічого крім себе, для філософів та теоретиків музики виникли певні перешкоди. Вони досліджували *наукові* властивості музики і тут допомогли досягнення Просвітництва, які були надзвичайні.

Мислителі епохи Просвітництва прагнули з'ясувати, що насправді змушує музику «працювати». Теоретики музики зробили величезний крок в її відкритті як науки. Так, Жозеф Совер (*Joseph Sauveur*) – засновник акустики – відкрив систему обертонів і запропонував перетворити музику на природничу науку. Дж. Тартіні відкрив концепцію диференціальних тонів [79, с. 255], хоча і безуспішно намагався «вивести інтервали мажорної та мінорної гармонії з ієрархії зв'язків, заснованих на гармонічних, арифметичних, геометричних пропорціях» [79, с. 278]. У 1722 році Ж.-Ф. Рамо (*Jean-Philippe Rameau*) створив сучасну систему гармонії. Надзвичайно важливим став його «Трактат про гармонію», в якому

композитор доводить, що кожен акорд має основний бас і тому різна послідовність трьох нот не є різними акордами, а є тільки різними оберненнями одного й того ж самого акорду. Рамо вимагав визнання музичної логіки, вільної від зовнішніх впливів. Він заперечував судженням філософів про афективні акценти у мелодії та рішуче заявляв про те, що логіка гармонії і композиції є тими явищами, що не залежать від будь-яких пояснень, окрім музичних: мелодія має лише силу того джерела, з якого вона виходить (*la mélodie ne tire sa force que de cette source dont elle émane*). Його робота є важливим джерелом для викладання теорії музики і сьогодні.

А. Веркмайстер (*Andreas Werckmeister*) розробив вчення про темперацію, що набула поширення у німецькій музиці доби бароко. Основною заслугою Веркмайстера вважається введення до німецького музикознавства декількох так званих «добрих темперацій», що дозволяли грати в усіх тональностях. Величезний досвід епохи був представлений у дидактичних працях Ф. Куперена (*François Couperin*) та Й. Кванца (*Johann Joachim Quantz*). Дидактичні есе К. Ф. Е. Баха (сина Й.-С. Баха) та Леопольда Моцарта (батька В.-А. Моцарта) зробили свій внесок у вигляді інструкцій до виконання, зокрема імпровізації. Їх роботи вийшли під характерною назвою «*Versuch über die wahre Art zu spielen*».

Отже, важливою рисою Просвітництва є колосальна реалізація людини через наукову (інтелектуальну) та художню діяльність. Увага епохи Розуму була спрямована на один із предметів вивчення законів мислення: через критику на самопізнання. «Просвітництво дивиться вглиб свого миттєвого інтелектуального споглядання, яке розширюється у просторі та часі до масштабів цілої епохи» [30, с. 71].

Якщо говорити про музичну творчість, необхідно відзначити, що Бароко продовжувало жити всередині Класицизму (так само, як Класицизм буде продовжувати жити всередині Романтизму) [13, с. 71]. Дана наукова теза на сьогоднішні є вельми продуктивною і привертає увагу багатьох науковців у галузі вивчення проблематики європейської художньої традиції,

коли «нове використовує старі матеріали зі старими сюжетами, <...> прийоми творчості несуть на собі печатку традиціоналізму» [4, с. 191], при цьому наповнюється новим смислом, «форма живе та розвивається» [там само, с. 208]. Особливо такі трансформації відчувалися у добу Просвітництва, коли відбулася зміна цілих культурних епох, грандіозний перелом у всьому світовідчутті людей. Просвітницька наукова думка XVIII століття продовжувала раціоналістичні традиції XVII століття, але ж у надрах мистецтва, зокрема музичного класицизму, існувала «жива пам'ять» про «чуттєве» бароко, яка не завжди була усвідомленою.

Ці дві протилежні за своїм світоглядом та світовідчуттям системи (бароко та класицизм) стали універсальною якістю мислення епохи Просвітництва та склали головний зміст всіх витворів людського духу як у сфері наукової, так і художньої творчості. «Саме під час Просвітництва вони переходять від протистояння до органічного симбіозу. Риторична природа барокового мислення нерозривно пов'язана із системністю класицистичного мислення, обумовлюючи необхідну єдність та стійкість будь-якому явищу Нового часу – від математики (небесна механіка та диференціальні обчислення) до музики (сонатно-симфонічна драматургія та техніка контрапункту)» [30, с. 100].

Відомо, що за Ісааком Ньютоном, світ представлений категоріями «логосу» (раціональне начало) та «сенсусу» (чуттєве або досвідне начало). Ці категорії в своїй єдності визначили обличчя епохи Просвітництва, що проявилось у поєднанні барокового індивідуального, «неповторного лику одиничного явлення» з класицистичними узагальненими, «абстрактно-логічними видовими установками». Як слушно зазначає О. Шабанова, «ця подвійність свідомості не є атрибутом тільки цієї епохи, на стихійному або позасвідомому рівні вона присутня у свідомості будь-якої історичної (або художньої) епохи. Разом з тим, саме епоха Просвітництва декларує її не тільки як свою усвідомлену якість, але й робить її еталоном мислення,



спираючись при цьому, на відміну, наприклад, від Середньовіччя, не на логічні побудови, а на природничо-наукові дані [30, с. 101].

Повертаючись до художньо-світоглядних засад у музиці епохи Просвітництва, варто погодитися з міркуваннями П. Ленга, що чуттєве уявлення є життєвим, дієвим та успішним тільки тоді, коли воно співпадає з логікою музичного процесу, який незалежний від слів та асоціацій. На думку Ленга це повертає нас до середньовічного *ars inveniendi*<sup>1</sup>, під яким розумілося маніпулювання музичною субстанцією, абсолютно вільною від всього позамузичного. «*Ars inveniendi*» означав не нові мелодії та гармонії, а можливість образно уживати будь-яку музичну субстанцію, звідки б не походила першопочаткова ідея. Просвітництво чудово розуміло смисл *ars inveniendi*, оскільки, у певному сенсі, це завжди було сутністю композиторського мистецтва, тому запозичення першопочаткових ідей для своїх творів було нормальною процедурою. Бах та Гендель багато запозичували. На жаль, романтики вважали це моральним недоліком, <...> навіть не музиканти позасвідомо відчували, що саме *ars inveniendi, componere* – буквально складання музики з музики і за допомогою музичних засобів – може привести до осягання музики розумом. Саме цей конструктивний дух *ars inveniendi* створив канон і фугу, а також симфонічний розвиток та оперний фінал» [52, с. 107]. Сьогодні безперечним фактом є те, що фінали опер Моцарта побудовані за симфонічною схемою, із залізною логікою тональних співзвуч, не зважаючи на швидкість розвитку подій. Теж саме можна сказати і про «Requiem» композитора.

У 1737 році Лоренц Міцлер (*Lorenz Mizler*), теоретик музики у Ляйпцігському університеті заснував наукове товариство під назвою *Societät der musikalischen Wissentschaften*. Основною метою та відправною точкою

---

<sup>1</sup> *Ars inveniendi* (мистецтво відкриття) є основним універсальним поняттям математики, яке означає відкриття істини за допомогою математики. Г. Ляйбниць (1646–1716) розумів визначення розуму як головну галузь наукового відкриття нової внутрішньої істини. Інший німецький філософ доби Просвітництва Крістіанус Вольфіус (*Christianus Wolffius* 1679–1754) стверджував, що мистецтво відкриття – це питання «пошуку ще невідомої істини» і пов'язував його з логікою мови.

його зусиль був пошук синтезу філософських та богословських думок. Це товариство залишалося вірним ідеї Г. Ляйбниці про те, що «музика – це позасвідомі арифметичні вправи душі, яка не відає, що вона рахує» (як зазначалося вище). До речі, Й. Бах також був членом цього товариства і написав для нього канонічні варіації на гімн «*Vom Himmel Hoch*». Очікувалось, що композитор напише наукову працю про музику, яка повинна була б вразити навіть самих ерудованих його колег, оскільки у варіаціях композитор звертається до *ars inveniendi*, строгого контрапункту. Але ж для майбутніх поколінь цієї епохи такий стиль композиторського мислення не став актуальним, оскільки на зміну пізньому бароко прийшов галантний стиль, або як його називали німці – *Empfindsamkeit*. Навіть сини Й. Баха, прекрасні музиканти, не змогли досягнути всю глибину його творчості і композитор – геній контрапункту, «архітектор» поліфонії – був «відроджений» лише у добу Романтизму.

Як зазначає П. Ленг, метою цього товариства стало відновлення істинної церковної музики, яка, як вважалося, була знищена Просвітництвом: «Новий ідеал церковної музики, заснований значною мірою на обмеженнях слухової інтерпретації, ухвалених Тридентським собором, хоча і католицький за походженням, він палко підтримувався протестантами, закликав до “простої” та “не емоційної” музики <...> Оркестр викинули з церкви, як і контрастну динаміку та швидкий темп. Донині ідеалом церковної музики стало щось похмуре, коматозне, солодке, взагалі позбавлене життя» [52, с. 98]. Але автор статті абсолютно справедливо помічає, що тут ми стикаємося з величезною помилкою, оскільки драматична сила та напруження, бароковий пафос, гуркіт труб і литавр Й. Баха та Г. Генделя не вписуються у цю концепцію, так само, як і прекрасні меси Й. Гайдна, М. Гайдна та В.-А. Моцарта з їх театральністю. Єдиним виходом стало їх реформування. Саме в ті часи Гендель перетворився фактично у протестанта. Те, що він називав «музичною драмою», стало «священною ораторією» завдяки оновленню текстів і аранжувань, заміні оркестру на орган,

уникненню всіх драматичних акцентів і зміні темпів на п'ятдесят відсотків на більш повільні. Речитативи, аріозо та арії в пасіонах і кантатах Й. Баха викликали чимале занепокоєння серед віруючих. Вони звучали занадто схоже на оперу, навіть, коли їх співали з відповідною побожністю. Бурхливий рух речитативів та занадто експресивні звороти в аріях суперечили псевдокласичному ідеалу «справжньої» церковної музики. На щастя, цій характерній романтичній рисі прийшла допомога від наступного покоління музичних теоретиків. Вони відкрили новітню доктрину Просвітництва, *Affektenlehre*, і Бах піднявся до неперевершених вершин слави як християнський містик, кожна нота якого мала символічне значення [52, с. 100–101].

Не зважаючи на те, що на рівні переходу від музичної системи бароко до музичної системи класицизму відбувся різкий злам (за Л. Кирилліною), у XVIII столітті система «бароко-класицизм» була гнучкою, рухливою та зберігалася протягом десятиліть за рахунок укрупнення барокових і класицистичних рис та існувала як «обличчя» епохи. При цьому необхідно враховувати, що бароко уявляло собою більш замкнену систему, аніж класицизм. Необхідно також відзначити, що барокові тенденції присутні в музичній культурі не лише доби класицизму, а й романтизму. Як слушно зауважує відомий літературознавець О. Михайлов, кордони доби бароко розширюються далеко за межі стилю за рахунок параметрів, що характеризують не стільки художнє мислення, скільки риси барокового світогляду загалом [19].

Композитори другої половини XVIII століття усвідомлювали появу нової музичної парадигми, вони розрізняли те, що називали «сучасним стилем», і музику, яка існувала раніше. Бароко, «галантний стиль» поступаються класицизму доби Просвітництва, в якому на передній план висувається індивідуальність людини з її почуттями та переживаннями. Однак класицизм продовжує бути пов'язаний з попередньою традицією: знанням контрапункту, барокових риторичних фігур, теорії афектів тощо.

Зв'язок класицизму з бароко є безперечним, стиль класицизму багато в чому зобов'язаний бароко та має чимало спільних етичних та естетичних констант. Зокрема, духовні барокові традиції в музиці XVIII століття продовжують Й. Гайдн, його молодший брат М. Гайдн, Л. Керубіні, В.-А. Моцарт тощо.

Але найголовніше, що захоплює нас у творах композиторів епохи Просвітництва – це не форма або композиція творів, а світогляд, який в них відображається. Крім того, це та музика, де у кожному ноту потрібно вслуховуватися та співвідносити з іншою. «Це *ars inveniendi*, і саме епоха Просвітництва відродила його, зробивши головним чинником у музиці свого часу. Тут панує розум, чистий музичний розум. Епоха Просвітництва дала нам усі наші сучасні теорії та концепції музики; вона кодифікувала тональність, вона створила систему гармонії, визнала дуалізм мажору та мінору, і, перш за все, вона створила музичну логіку» [52, с. 108].

## 1.2 Теорія афектів у світлі вчень XVII-XVIII століть

Помітною ознакою Реквієму Моцарта є його чуттєвість, яка протягом XVII–XVIII століть відточувалась у «теорії афектів». Це найскладніша та найпотаємніша зі всіх категорій в естетичному корпусі бароко та класицизму, про логічно-розсудливий характер якої розмірковували багато авторів цього часу. Згідно Л. Кирилліної, ще у моцартівську епоху, майже до кінця XVIII століття, вважалося, що «будь-яку пристрасть можна зрозуміти – тобто назвати, визначити, описати її стадіальний розвиток, проаналізувати, порівняти з іншими почуттями, передчути можливий кінець та ін.» [13, с. 98].

Не зважаючи на те, що Просвітництво завжди асоціюється з добою Розуму, саме в цей час виникає поняття «естетика», що походить від давньогрецького слова *αἶσθησις* – «почуття, чуттєве сприйняття» і стверджує «нову галузь науки, тобто нову сферу раціонального пізнання» [там само]. Тобто, і у добу бароко, і добу класицизму розуміння світу базується на ідеї зближення «наукового» та «художнього» (як чуттєвого) [19], але ж естетика

почуття XVIII століття мала на увазі «музичне вираження лише тих пристрастей та емоцій, котрі відповідали просвітницько-гуманістичній концепції людини та розуміння музики як гармонізуючого мистецтва» [13, с. 100]. У цьому сенсі Реквієм Моцарта поєднує як барокові, так і класицистичні ознаки. Думка Л. Кирилліної про те, що під час бароко головною була «музика небесна», а у класичну епоху – «музика людська», нашою нас на розуміння цього геніального твору Моцарта не лише з точки зору суто духовної, «небесної» музики, а й музики людських пристрастей, почуттів, що, своєю чергою, призводить до переосмислення самого церковного жанру як такого, «оновлення моделі заупокійної меси» (за І. Вербицькою-Шокот), інтерпретування цього жанру не лише у сакральному сенсі, а й у дусі «антропоцентризму» з точки зору сучасної для Моцарта доби Просвітництва. Розглянемо більш детально теорію афектів, яка є однією з ключових для інтерпретаційного аналізу Реквієма Моцарта.

Вплив музики на людську душу завжди цікавив мислителів та теоретиків музики. Згідно теорії афектів, головним завданням музики є вираження людських почуттів, пристрастей та емоцій. Розуміння музичної композиції, того як музика впливає на людину, було безпосередньо сформовано ще у епоху пізнього бароко, але сама теорія афектів була поширена завдяки просвітницькій філософській думці. Насправді, теорія афектів була «відродженням ідей античності» [52, с. 96]. Так, у Платона афекти є одним з вроджених начал душі, який розташовується між бажанням та розважливістю. Сформульовані Платоном ідеї були закріплені у філософії Середньовіччя та Нового часу.

Вперше запропонував зв'язок музики з почуттями теоретик музики та композитор доби Відродження Бартоломео Раміс де Парейя (*Bartolomeo Ramis de Pareia*) у праці «*Musica practica*» (1482), але ця концепція не була широко відомою, поки інший мислитель-гуманіст Марсіліо Фічіно (*Marsilio Ficino*) не опублікував «*De vita coelitus comparanda*» у трилогії «Три книги про життя» («*De vita libri tres*») (1480–1489), в якій обговорюються зв'язки

музичних ладів з людськими темпераментами та планетарними гармоніями [80]. Джозеффо Царліно (*Gioseffo Zarlino*) у трактаті «Основи гармоніки» (*«Le istituzioni harmoniche»*) 1558 року стверджував, що і музиканти, і лікарі повинні прагнути зрозуміти фундаментальні принципи гармонії, щоб досліджувати вплив музики на тіло та душу. Він припускав, що музика можевилікувати уявну хворобу чи поправити дисбаланс у душі [79, с. 226-227]. Отже, теорії про естетичний вплив музики, про який говорив ще Платон, отримали свій подальший розвиток.

Теорія афектів є своєрідною ланкою між античними теоріями символу та музичного етосу. Як зазначає українська музикознавиця Н. Сікорська, «так звана “теорія афектів” розвилася на ґрунті старожитніх категорій етосу (різними етичними якостями-значеннями наділяли і види тетрахордів, і способи розгортання музичного руху в часі, враховуючи види ритмічних структур-стоп) та патосу (пафосу), чотири види якого описані ще стоїками [радість, смуток (біль), страх, бажання]. У 5 ст. до н. е. поети Пратін і Піндар, а за ними Дамон, Платон та інші античні автори стверджували, що кожний модус має свій властивий етос. Надалі в працях Арістотеля, Фоми Аквінського, Цицерона, Св. Августина, Хукбальда Сент-Аманського, М. Фічіно, Й. Тінкторіса, Е. Роттердамського, Т. Мора, Ж. Жерсона, Н. Макіавеллі, Ф. Суареза, Й. Кеплера та ін. було багато спекуляцій стосовно етосу музичних феноменів та природи, кількості і класифікації людських «рухів душі», інакше афектів. Нарешті, в дослідженні А. В. Гарвея (1628) було доведено Арістотелеву тезу про фізіологічну сторону перебігу переживань тих чи інших пристрастей. На цьому знанні ґрунтується теорія афектів, викладена у трактатах *«La description du corps humain»* (1648) і *«Les passions de l'âme»* (1649) Р. Декарта» [22, с. 121].

Теорія афектів припускала, що психічні стани або емоції людини можуть бути представлені у музиці за допомогою певних тональностей, ритмів та метрів, а також мелодичних, ритмічних і гармонічних фігур. Афекти були раціональним зв'язком між звуками та душею. Таким чином,

конкретні музичні витвори могли запропонувати та викликати певні емоційні реакції. Теорія афектів мала на меті знайти та відтворити ці конкретні музичні засоби. Зокрема, німецька точка зору на почуття прагнула «зрозуміти та пояснити фізіологічні явища» – музику, що породжувала емоції – разом з «інтересом до принципів структурування» [79]. Німецькі теоретики прагнули з'ясувати, чи може музика бути афективною та емоційною сама по собі або ж вона спирається на риторику (про що буде йти у наступному підрозділі нашої роботи), щоб передати почуття.

Починаючи з XVIII століття, провідну роль у формуванні музичної естетики зіграли французькі вчені, їх послідовниками стали англійські та німецькі. Оскільки всі класичні автори, починаючи з Піфагора, визнавали математичну вимірність музики, протягом Середньовіччя та епохи Відродження математика залишалася постійною базовою естетичною концепцією. Але метафізичний елемент не ігнорувався, і XVII століття вже визнало як матеріальні, так і нематеріальні аспекти музики. Числовий символізм залишався досить сильним протягом XVII та значної частини XVIII століття. Зокрема Й. Бах був відданим цій ідеї і досить часто доходив до певних крайнощів, як, наприклад, в одній із новорічних кантат використав у партитурі символічні числа 30, 31 та 365. Крім того, в його аріях *da capo* можна побачити точку золотого перетину.

Важливою основою всього теоретичного знання була філософсько-естетична концепція музичного мистецтва. Як зазначає Ю. Холопов, барокові мислителі були схильні визначати музику як «науку» або «витончену науку», метою якої, у першу чергу, було вираження благоговіння перед Богом. «З нових дефініцій музики обидва ці поняття (“Бог” та “наука”) зникають, а замість них у середині XVIII століття виникає формула “музика – це мова почуттів” ... Філософською основою був раціоналізм, який передбачав, що розумний устрій всіх сфер світобудови припускає і навіть вимагає їх вичерпне пізнання та пояснення. “Почуття” для музикантів класичної епохи – поняття, що піддається зображенню якщо не у словах, то у музичних звуках

завдяки існуванню диференційованій семантичній системі, що вбирає до себе старовинне вчення про афекти, і лексикон риторичних фігур, і безліч інших знаків та символів. Звідси – розуміння багатьма естетиками того часу музики як “мови” у буквальному сенсі цього слова» [27, с. 254].

П. Ленг відзначає, що для Просвітництва можна сформулювати наступний постулат: музика є мистецтвом руху в часі і тому її можливо порівняти з рухом людської душі, а отже, музика може сприймати та передавати пориви та настрої людської душі. Тобто – це мистецтво наслідування, імітації. Цю теорію підтримали як французькі, так і німецькі музичні теоретики, але багато англійських філософів і теоретиків музики були проти неї, так само, як і німець Г. Гердер. Таке ставлення було пов’язано з тим, що ця теорія була об’єднана з іншою – теорію афектів і темпераментів або як її називали німці *Die Affektenlehre*, яка багато в чому визначала музичну естетику до останньої третини XVIII століття. Відповідно до цієї теорії, почуття або «афекти» людини, можуть бути представлені у музиці певними тональностями, метрами, чіткими мелодичними, ритмічними і гармонічними зворотами та фігурами. Теорія афектів і темпераментів є важливою концепцією Просвітництва, його музичним нервом.

Таким чином, у XVIII столітті композитори використовували три музичні компоненти, щоб передати почуття: акустику, теорію афектів та естетику. Ці три компоненти створювали музику, яка захоплювала людський дух, все ще дотримуючись композиційних вимог попередніх музичних епох. Композитори Просвітництва намагалися примирити чуттєвість музики та розум. Бажання охопити весь спектр людських емоцій та почуттів, як приємних, так і потворних, кинуло виклик питанням, на які треба було відповісти.

Теорія афектів надала можливість поєднати ті музичні ідеали, що співвідносили почуття, настрої, дії. Ще у XVII столітті А. Кірхер говорить про схожість між музикою та людськими пристрастями. Він поділяє їх на пристрасті душі, настрою, темпераменту та духу. Крім того, Кірхер вважав,



що музика має вісім основних афектів: радість, відвагу, гнів, пристрась, прощення, страх, надію і жаль, які, своєї черги, можуть бути зведені до трьох основних різновидів: радості, суму і спокою.

Ідеї цієї доктрини вплинули на те, як композитори могли використовувати мелодичні інтервали та різноманітні прикраси (морденти, форшлаги, групетто тощо). Так Й. Маттезон (*Johann Mattheson*) у «Досконалому капельмейстері» («*Der Vollkommene Capellmeister*», 1739) дає чітке визначення інтервалів та їх вплив на слухача. Так, мажорна терція виражає радість, мінорна – траур, квінта – сміливість, септима – благання; афект радості розглядається як поєднання досконалих і консонантних інтервалів (особливо в мажорних тональностях) зі швидким темпом і без використання великої кількості дисонансів і синкоп; для досягнення афекту радості необхідний мажорний акорд з пропорцією 4:5:6, який близький до унісону [76, с. 48]. Для зображення радісних емоцій композиторам було рекомендовано використовувати більш широкі інтервали, а для сумних – більш вузькі.

Теорія афектів створила баланс між музичним зображенням людських емоцій та значенням математики для композиційних практик. Кінцевим результатом теорії стало створення основних естетичних настанов для композиторів та музикантів-виконавців. Створивши унікальні акустичні можливості та здобувши ідеального балансу між природою та наукою через теорію афектів, стало імовірним досягти відповідної естетики Просвітництва, поєднавши «логос» та «сенсус».

Оскільки музичні теоретики цієї епохи були також композиторами, теоретичне підґрунтя створення композицій було безпосередньо пов'язано з творчим процесом. Композитори прагнули захищати своє мистецтво конкретними твердженнями свого методу. Таким чином, музична композиція в епоху Просвітництва є прямим результатом філософії розуму та науки, оскільки вона збігається з музикою, з розумом, кульмінацією якого стала «теорія афектів».

П. Ленг вважає, що учення про почуття у музиці є результатом конфлікту між бажанням зрозуміти світ таким, яким він постає у музиці, і нездатністю музики виразити будь що, окрім себе. Це відображає необхідність розглядати музику одночасно як раціональну науку (як у всіх інших сферах досліджень епохи Просвітництва) і як мистецтво, яке не має можливості чітко класифікувати те, що музика намагалась висловити [52, с. 99].

Варто також відзначити, що теорія афектів зламала кордони між інструментальною та вокальною музикою. До розповсюдження цієї концепції зазвичай вважалося, що вокальна музика перевершує інструментальну, оскільки завдяки слову вона здатна передавати емоції, які не була спроможна передати інструментальна музика. Теорія афектів доказала, що риси інструментальної музики самі по собі можуть викликати почуття та емоції у слухачів.

Ще раз підкреслимо, що епоха Просвітництва збіглася з добою Бароко. Таким чином, композиції цього часу відображають натхнення та стиль учення про почуття. Ленг відзначає, що у добу Бароко музика складалася «більш інтенсивно та драматично», аніж раніше. Хоча композитори вважали фізику «підтвердженням ефектів, що споглядали», вони вважали, що її не слід використовувати в якості точки відліку для композиції. Вони стверджували, що музика повинна бути результатом «художньої обробки акустичних явищ», які можуть доводитися формулами та математикою [52, с. 100]. Теоретики музики вважали, що почуття, які викликані у композитора, повинні відбуватися «не на свідомому рівні сприйняття, а на рівні квазімеханічної реакції на вібрацію звуків» [46, с. 82].

У добу раннього бароко, незважаючи на уявлення про те, що певні музичні засоби викликають різноманітні почуття, композитор не повинен був творити з наміром використовувати ці засоби для отримання емоційного відгуку. Він повинен був записувати тільки ті чисто музичні ідеї, де будь-які афекти виникали ненавмисно. Теорія афектів була просто спогляданням

природних явищ у музиці. Однак з часом, із розвитком теорії, на початку та у середині XVIII століття, композитори та теоретики, як, наприклад, Ж.-Ф. Рамо, все частіше приписували музичні особливості, такі як тональність або ритм, певним емоціям та, як наслідок, обирали певні музичні засоби.

Дух епохи бароко вимагав підвищеної експресивності, і, як наслідок, ця доба стала відомою своїми перебільшеннями, орнаментикою та загальним драматичним чуттям [33, с. 32]. У бароко ренесансний ідеал, що виражав почуття (*affectus exprimere*), перетворився на ідеал, де почуття рухаються (*affectus movere*). Тобто, музика вже не просто виражала почуття, а мала рухатися таким чином, щоб слухач відчував емоційний вплив. Слухач, а не текст, «стає об'єктом композиції» [там само]. У центрі уваги композиторів була не сама музика, а той, хто прийде її слухати. Таким чином, барокові композитори повинні були не тільки знати музичну теорію, але й спостерігати за людською поведінкою та аналізувати психологічні явища, пов'язувати їх із теоретичними знаннями. Музика створювалася не лише під впливом композиторського натхнення, а й досить прорахованих зусиль, заснованих на набутих знаннях [33, с. 35].

Відомо, що у музичній композиції епохи Відродження першочерговими були лад або тональність. Вісім (наприкінці епохи Відродження – дванадцять) церковних ладів отримали характеристики відповідно до давньогрецьких ладів. Найменування монодичних ладів було покладено в основу професійної церковної музики західноєвропейського середньовіччя. За словами Стефано Ваннеуса (*Steffano Vanneus*), теоретика музики та автора роботи «*Recanetum de musica aurea*» (1533), кожен лад мав свою відмінність. Перший був урочистий, другий – сумний, третій – різкий та суворий, четвертий – чуттєвий та люблячий, п'ятий – помірний, шостий – побожний та відданий, сьомий – скаржливий, восьмий – м'який та милий.

В епоху Просвітництва схоластичний ентузіазм заохочував теоретиків застосовувати ці афективні якості етосу до класичних ладів. Коли церковні лади розширилися до дванадцяти сучасних, теоретики почали приписувати

певним ладам не лише радісні або сумні якості. Сьогодні ми розуміємо, що лади, які мали в своїй основі мажорний тризвук – вважалися щасливими, радісними, а ті, що мали мінорний – сумними. Д. Бартель відмічає, що теоретик Андреас Гербст (*Andreas Herbst*) визначив три «якісні диференціації» ладів: радість, благочестя та скорботу [33, с. 41]. Додавання навіть півтону до нот ладу також створювало їх виразність. Наприклад, лідійський лад вважався суворим, тому що тритон, відомий як «тризвук диявола», знаходився на четвертому ступені низхідної гами. Однак додавання зниженої квати призводило до транспонованого іонічного ладу, який робив відчуття музики «щасливим». Таким чином, композитори виражали різні почуття, використовуючи один і той самий спосіб. Пізніше теоретики стверджували, що композитори можуть висловлювати однакові почуття навіть протилежними засобами.

У добу Відродження ритмічна різноманітність була важливою у вокальній музиці, «щоб насолоджувати <...> слухача різноманітною, але збалансованою композицією» [33, с. 46]. Однак в епоху бароко ритмічна різноманітність була необхідною умовою, щоб викликати почуття. Стало зрозумілим, що подібно до того, як контрастні динамічні рівні *forte* та *piano* виражають емоції, темпи, як, наприклад, *presto*, *adagio* або *lento* також можуть виражати або призводити до певних почуттів [33, с. 47]. У XVIII столітті Й. Маттезон надає загальні рекомендації щодо темпових позначень для отримання афектів: «*Adagio* виражає смуток; *lamento* – плач; *lento* – полегшення, розраду; *andante* – надію; *affettuoso* – любов, *allegro* – втіху; *presto* – бажання, пристрасть» [76, с. 48].

Н. Харноркерт пов'язує кілька значень темпу з прикрасами (мелізмами). Так, наприклад, *Adagio* не тільки дозволяє, а й вимагає прикрас. «Часто вказівку *Adagio* можна зустріти при окремих нотах або тактах у середині частини *Grave*, де з контексту виникає, що тут неможлива зміна темпу. Це означає: тут можна орнаментувати. Кванц каже, що не потрібно *Adagio* перевантажувати прикрасами, проте наведені ним приклади

“ощадливого” орнаментування видаються нам зараз дуже надмірними й перевантаженими <...> Несмак, який ми відчуваємо, коли, наприклад, якусь із арій Моцарта обліплено надмірними прикрасами, цілком здоровий і обумовлений. Уся арія стає через це спрощеною до рівня стильової імітації. Значно ліпше було б виразно й цікаво виконати просту мелодію, ніж відвертати від неї увагу майстерним й акробатичним орнаментуванням» [25, с. 48]. Необхідно сказати, що вчення Й. Кванца у XVIII столітті було досить авторитетним, зокрема та частина, де єдиною мірою став ритм спокійного пульсу – 80 ударів на хвилину, коли у такті на 4/4 на кожному восьму приходився один удар пульсу. Кванц писав: «таке ділення на вісім ударів може бути прийнятим за правило у всіх повільних п'єсах, що співвідноситься з темповими вимогами. Але у швидких п'єсах можна ділити звичайний парний такт на чотири частини <...> а тридольний такт – на три частини» (*Quantz, 1752. V, § 17-18*) [цит. за 14, с. 77]. Л. Кирилліна слушно зазначає, що така фізіологічна точність та своєрідне втілення двох натурфілософських ідей – середньовічно-барокової (співвідношення ритмів космосу, людського тіла та музичного твору) та антично-класицистичної (людина як міра всій речей) – не протиставляються одна одній, а друга протягом всього XVIII століття набуває панівного значення, оскільки вся класична музика орієнтується, у першу чергу, на живе людське сприйняття [14, с. 78]. Новий акцент на темпі та ритмі породив барокові танцювальні форми, які продовжували застосовувати у своїх композиціях митці епохи Просвітництва.

Що ж стосується динаміки, то слід наголосити, що композитори досить рідко робили динамічні позначення у музичних текстах, особливо у XVII–першої половини XVIII століть. Але ж вона завжди була «одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів. Для визначення динамічного контуру твору орієнтиром є гармонічна структура останнього та його афект. Дисонанси (напруження) виконуються голосніше від консонансів (зняття напруження, розв'язання). У середині довгих,

цілісних фраз за допомогою динаміки інтонуються (вимовляються) окремі опуклі виразні звороти, що дозволяє наблизити музику до живого людського мовлення. На довгих нотах використовується прийом *swell*, що вважався найвеличнішою прикрасою у музиці. *Swell*, а також ефект відлуння залишаються популярними протягом всього XVIII ст.» [11, с. 210].

Важливою рисою бароково-класицистичної семантики став поділ на «людську» і «священну» сфери. Як пише Р. Акавець, «до першої входили всі земні емоції, ідеї і поняття, їй відповідають чотири типи знаків. Друга сфера пов'язана із сакральними смислами і має три рівні. Отже, ми маємо сім смислових рівнів, які розкриваються через символи» [3, с. 9]. До людської, земної сфери авторка відносить музично-риторичні фігури, тональності, цитування загальновідомих хоральних мелодій та використання певної висоти (теситури) звуків. До небесної – мотивну символіку, яка «передавала священні смисли і духовні образи через певні мелодії (звукосполучення), що мають постійні значення»; числова символіка, яка «ґрунтувалася на християнській традиції, згідно з якою кожній букві латинського алфавіту присвоювався порядковий номер» та структурна символіка, що «мала на меті виявити головний сенс твору композиційними засобами, такими як елементи форми, особливості розміщення матеріалу» [там само, с. 10].

Поєднання ритму і тональності (або ладу) також слугувало для вираження почуттів. Філософська думка Просвітництва припускала, що прагнення до щастя є справжньою метою людини. Вона символізувала цілісність, зосереджену в радості, яку можна знайти лише завдяки віри у Бога. Таким чином, музика, яка була написана для того, щоб викликати почуття щастя та радості, прагнула до ідеального унісону задля досягнення згаданої цілісності [33, с. 49]. Тому більшість творів писалися у тридольному розмірі, що символізувало Трійцю та закінчувалися на мажорній каденції у мінорній тональності, що символізувало досягнення повноти радості та щастя в Бозі.

Як вже було зазначено, тональності представляли земну сферу буття та мали своє семантичне значення: *c-moll* слугувала для вираження жалоби, печалі і смутку; *h-moll* – для страждання; *D-Dur* означала перемогу, триумф, радість; *C-Dur* була пов'язана з найчистішими і світлішими образами; *A-Dur* і *E-Dur* – світлі, часто пов'язані з музикою пасторального характеру, а тональність *Es-Dur* з трьома бемолями символізувала триєдність Святої Трійці. Важливим для композицій була висота звуків, яка призначалась «для позначення музичного простору і напрямку руху: високі звуки символізували небеса, низькі – пекло, а середній регістр був пов'язаний з людиною, його земним життям» [3, с. 10].

У XVII–XVIII століттях в країнах Західної Європи зміст та мелодії хоралів були відомі кожному, тому композитори часто використовували цитування загальновідомих мелодій (знову згадаємо *ars inveniendi*), щоб слухач мав можливість асоціювати почуту мелодію з відомим йому хоралом, а отже, із ритуальною дією. «Мотивна символіка передавала священні смисли і втілювала духовні образи через певні мелодії (звукосполучення), що мають постійні значення. Так, мотив хреста складався із чотирьох різноспрямованих нот, тому що з'єднавши їх певним чином (першу з третьою і другу з четвертою), отримуємо хрест. А поступово висхідний мотив із трьох звуків, тричі повторених ступенем вище, є символом воскресіння третього дня» [3, с. 10].

Скорбота найчастіше була виражена такими музичними засобами, як синкопа, пауза, більш повільний темп. Синкопи символізували порушення цілісності та почуттів, що призводить до туги. Паузи символізували невизначеність, півтони могли викликати сумні почуття. Наприклад, повільний схід півтонами у басовій партії часто символізував скорботну тугу і, навіть, майбутню смерть. Більш складні почуття, як, наприклад, кохання, було набагато важче передати, оскільки воно вимагало від композиторів поєднання консонансів та дисонансів, швидкого та повільного темпів, гучної та тихої динаміки, а також велику кількість інших контрастів [33, с. 50].

Ідеали Просвітництва спонукали філософів і композиторів шукати, що саме відбувається з людиною, коли вона слухає музику. Ненсі Ковалеф Бейкер та Томас Крістенсен (*Nancy Kovaleff Baker and Thomas Christensen*) у своїй роботі «Естетика та мистецтво музичної композиції в німецькому просвітництві: вибрані твори Йогана Георга Зульцера та Генріха Крістофа Коха» (*Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*) пишуть, що Йоган Зульцер (*Johann Sulzer*) говорив про існуючий «прямий зв'язок між вухом та серцем» [32, с. 81], коли певні звуки пробуджують певні емоції. Ще у добу бароко в 1649 році Рене Декарт публікує свій відомий трактат «Пристрасті душі» («*Les passions de l'âme*») [43], де детально описує та систематизує теорію почуттів. До пристрастей Декарт відносить дії як душі, так і тіла: любов, ненависть, повагу, здивування, бажання, невпевненість, радість, смуток тощо. Пристрасті в його трактуванні – це жива природа людини, яка фактично не залежить від мисленневих зусиль душі. В певному сенсі Декарт є першовідкривачем у психології, оскільки пише про душу, яка знаходиться у залозі, непарному органі, який розташовується у центрі мозку (зараз цей орган вважається шишкоподібною залозою), а звідти розповсюджується на все тіло за посередництвом тваринних духів. Пристрасті виникають результатом того, що душа налаштовується на уявлення про певний об'єкт або те, що душа робить у відповідь на якийсь вплив.

Композитори епохи Просвітництва спиралися на теорію Декарта, зокрема на ту її частину, що стосувалася теорії афектів і того, як музика (зокрема, та чи інша музична фігура) може розумно впливати на психічний стан людини. Вплив музичних фігур спонукав мислителів епохи Просвітництва почати експериментувати з музикою та емоціями новими способами.

Необхідно також відзначити, що головним носієм почуттів просвітники XVIII століття вважали мелодію і кожен маленький її поворот був



позначений, кожен візерунок проаналізований і каталогізований. Для композиторів був створений своєрідний словник музичних фігур, певний тезаурус. Музичні теоретики досліджували найдрібніші деталі правил музичної граматики та синтаксису, встановлюючи правила так само, як це робилося у працях з риторики та поезики. З цього приводу П. Ленг пише: «Музика XVIII століття є повністю логічною системою риторики та поезики, хоча, звісно, у музичних термінах. Цю музику неможливо правильно зрозуміти і насолоджуватися нею, не знаючи принципів її побудови» [52, с. 102]. Композитори епохи Просвітництва чудово знали естетичні прагнення своєї епохи. Вони точно знали, що станеться з тими чи іншими словами, покладеними на музику, і тому в їхніх текстах не було жодного зайвого слова чи навіть складу. «Вони знали, що *ohime* потребувало *esclamazione*, формули, добре відомої кожному, і вони знали, що *dolor* буде представлено хроматичними напівступеннями, відомими як *accento*, а *morire* – послідовністю спадаючих кварт <...> всі слідували формулам, музиканти-підмайстри буквально і незграбно, майстри – з неперевершеною винахідливістю. Афективна інтерпретація тексту стала для німців славою їх церковної музики і вони буквально загрузли в ілюстративному музичному символізмі» [52, с. 104].

Отже, теоретики, раціональні музичні філософи епохи Просвітництва не могли заперечувати тому, що людська душа емоційно відгукується на музику. Таким чином, вони прагнули встановити зв'язок між науковими парадигмами тональної гармонії та силами, що формували емоційну реакцію людства на музику. Вони виявили, що музика може мати психологічний вплив, а також може розвивати та продукувати безліч виразних цінностей, що можуть бути універсалізовані та передаватися. Тобто, музичні теоретики того часу продовжували шукати певні формули, що виражали б однакові почуття та отримували однаковий результат у слухачів. В певному сенсі мова йшла про риторичну музику, якій приділена увага у наступному підрозділі нашого дослідження.

### **1.3 Музична риторика у загальній системі «бароко-класицизм» в епоху Просвітництва**

У Реквіємі В.-А. Моцарт використовує традиційні підходи та концепції, якими живилася музична риторика. Тому варто звернути більше уваги на цей феномен.

Наприкінці XVIII століття в музичній культурі відчувалося сильне бажання відійти від строгих барокових правил та умовностей, звільнити музичну мову від вербально-риторичної залежності. Але ж протягом всього століття композитори, зокрема Моцарт, ще жили у епоху риторики, їхня мова була тісно пов'язаною з її вербальною складовою, а барокові фігури використовувалися у композиціях не лише як прояв поваги до попередньої доби, а й як багата спадщина. Майже до кінця XVIII століття система риторичної культури існувала як цільна та монолітна.

Що ж таке риторична музика і як вона існувала у загальній системі бароко-класицизм в епоху Просвітництва? Відповідь на це питання дає Н. Сікорська, яка пише: «Риторична музика – раціоналістичне підґрунтя мистецтва музичної композиції і виконавства у вигляді комплексу знань і уявлень про: 1. акустичну природу музичного звуку, 2. математичні пропорції, якими виражаються ті чи інші співзвуччя (інтервали), 3. естетичні та етичні оцінки співзвуч та послідовностей тонів (етос ладів), а також їх впорядкованості у часі (ритмічні стопи і метри), 4. здатність музичних феноменів виражати різноманітні абстрактні ідеї (емблема), 5. можливість використання і сприймання музики як мови (елоквенція), 6. спроможність музичної мови викликати у слухачів певні емоції і керувати ними, збуджувати «рухи душі» (теорія афектів), 7. наявність ідейних і тематичних сфер (*loci topici*), які допомагають у процесі музичного «винаходу» (інвенція), 8. продуктивні способи розташування музичних структур, побудови форми (диспозиція), 9. використання в музичній мові – за аналогією до класичної риторики – семантично визначених фігур і тропів

(музично-риторичні фігури), більшість з яких постали в музичному втіленні за принципом «наслідування» природним явищам і процесам (мімезис), 10. відповідні виконавські завдання (запам'ятовування), «манери», жести і прикраси (елокуція) і виразність виконання (емфаза)» [22, с. 121].

З історичного погляду музична риторика сягає своїм корінням у давню традицію. Відомо, що на зв'язок між музикою та мовним мистецтвом звертали увагу ще за античних часів. Він був міцним і проявлявся не лише у вокальній, а й в інструментальній музиці. Музика, як і риторика, повинна була посилювати або пом'якшувати людські емоції за допомогою певних засобів, таких як мелодія, гармонія і ритм.

Давньогрецька та римська традиція риторики (або «мистецтво переконання», як її називали) була однією з фундаментальних компонентів, закладених у загальну свідомість XVI–XVIII століть. За цей час було опубліковано понад 2000 книг по риториці, в яких намагалися створити переконливі наративи за допомогою ретельно розроблених мовних прийомів. Риторика та ораторське мистецтво стали підґрунтям для композиторських практик і були співзвучні тим науковим та художньо-естетичним ідеалам, що «витали в повітрі». Серед основних робіт, на які спиралися теоретики цього часу, були праці Арістотеля «Риторика», Горація «*De arte poetica*», Цицерона «*De oratore*», Фабіуса Квінтіліана «*Institutio oratoria*». Як слушно зазначає Н. Сікорська, «знов відкрита 1416 року праця Квінтіліана посіла місце одного із найважливіших джерел, на які незмінно спиралися пізніші розробки риторичної музики. Квінтіліан, як і Арістотель до нього, підкреслював паралелі й аналогії між риторикою і музикою» [22, с. 121]. Вище названі праці стали підґрунтям для теоретичних розробок музичної композиції у більш пізні часи, зокрема, в ренесансній естетиці Дж. Царліно (*Gioseffo Zarlino*), а згодом набули вирішального значення для німецької музичної теорії в концепціях *musica poetica*. Прикметник *poetica* означав не поезію (мистецтво віршів), а давньогрецьке *ποίησις*, що в прямому сенсі перекладалося як творчість, творення. Цей термін зазвичай використовувався

в теорії музичного мистецтва (композиції) в німецьких школах та університетах XVI–XVII століть. Першу згадку про *musica poetica* можна знайти в *Rudimenta Musicae Planae* Н. Лістеніуса (*Nicolaus Listenius*, 1533). Ми вже згадували, що від часів середньовіччя музику поділяли на практичну і теоретичну та класифікували як квадрім та трівіум. Сам інтерес до *musica poetica* збігся із відкриттям гуманістами «Поетики» Арістотеля. Оскільки музика того часу означала переважно вокальну музику, для теоретиків було природним проводити аналогії між музичною композицією та композицією мови або поезії. Звідси і виник термін *musica poetica*.

Відомий німецький музикознавець Н. Харнонкурт влучно зазначає, що «протягом століть сформувалися музичні формули, які викликали певні асоціації і завдяки цьому можуть служити містком між образом і музикою» [25, с. 104]. Саме це і були риторичні фігури, які слугували для відтворення певних афектів та «риторичних зворотів» і термінам яких присвячувалися майже всі учбові та теоретичні трактати XVI–XVIII століть. «Кожен музикант у XVII столітті й у більшій частині XVIII свідомий того, що мистецтво, яким він займається, повинно промовляти. Риторика зі своєю складною термінологією була предметом, якого навчали в кожній школі, належала – подібно до музики – до загальної освіти. А те, що теорія афектів була із самого початку істотною частиною барокової музики <...> робило спільність між музикою та ораторським мистецтвом чимось абсолютно природним» [там само, с. 107].

Теоретики музики пізнього Відродження, такі як Дж. Царліно або Н. Лістеніус, були одними з перших, хто розширив зв'язки між класичною традицією риторики та музики. Пізніше німецькі теоретики – Й. Бурмайстер (*Joachim Burmeister*)<sup>2</sup>, Й. Ліппіус (*Johannes Lippius*)<sup>3</sup>, А. Кірхер (*A. Kircher*)<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> «*Hipomnematum musicae*» (1599), «*Musica autoschediastikē*» (1601), «*Musica poetica*» (1606).

<sup>3</sup> «*Synopsis musicae novae*» (1612).

<sup>4</sup> «*Musurgia universalis*» (1650).

Й. Маттезон (*Johann Mattheson*)<sup>5</sup>, Й. Шайбе (*Johann Adolf Scheibe*)<sup>6</sup> – почали каталогізувати списки риторичних фігур у латинських термінах та співвідносити їх з конкретними композиційними прийомами. Значно пізніше виникне термін *Figurenlehre*, введений у музикознавчий тезаурус у 1908 році Арнольдом Шерінгом, також відноситься до німецької традиції цієї практики. Однак не існувало єдиного способу співвіднесення цих музичних фігур з їх класичними риторичними аналогами.

Н. Сікорська відзначає, що Й. Бурмайстер «першим виклав системну музично-риторичну концепцію “*musica poetica*” в своїй “*Hipomnematum musicae*” (1599) та її пізніших версіях “*Musica autoschediastikē*” (1601) та “*Musica poetica*” (1606). В його теорії вперше означені принципи використання музично-риторичних фігур (у кількості 27-и), аналогічних до фігур мови в класичній риторичі. Якщо афекти стосуються змісту, то фігури є способом донесення змісту, використовуючи нормативні, кодифіковані форми» [22, с. 122]. У своїй «Поетичній музиці» («*Musica poetica*», 1606) Йоахим Бурмайстер надає аналіз п'ятиголосного мотету Орландо Лассо «*In te transierunt*», в якому визначає специфічні риторичні прийоми як спосіб навчання композиції. Сьогодні цей трактат про риторичний аналіз є фундаментальним джерелом за даною темою.

Важливо зазначити, що більшість композиторів відверто не структурували свої твори через розрізнений набір риторичних прийомів. Жоден драматург або поет не користується словником, щоб побудувати на його основі твір, так само і композитор не користується підручником з теорії, щоб скласти на його основі мотет або фугу. Навіть такі елементи композиторського письма як динаміка і артикуляція, хоча і можуть не вказуватися у творах, завжди мають на увазі при їх виконанні.

---

<sup>5</sup> «*Der vollkommene Capellmeister*» (1739).

<sup>6</sup> «*Compendium musices theoretico-practicum, das ist Kurzer Begriff derer nöthigsten Compositions-Regeln*» (1730), «*Über die musikalische Composition. Erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie*»; *Zweyter Theil: Die Harmonie, oder Die Zusammensetzung der Töne an und für sich selbst.* (1773).

Але найяскравіше та найсильніше втілення риторика знайшла у добу бароко, де музика і риторика становили нерозривну єдність. Такі музично-риторичні тенденції зберігалися аж до епохи Просвітництва і навіть пізніше. Отже, Просвітництво остаточно відмовилося від різноманітних міфів про походження музики і на чолі з Ж.-Ж. Руссо, Г. Гердером, Ф. Шлегелем та іншими теоретиками-мислителями тепер стверджувалося, що музика бере свій початок та розвивається з мови.

У теоретичних музикознавчих розробках німецьких представників пізнього бароко Й. Кірнбергера (*Johann Philipp Kirnberger*)<sup>7</sup> та Н. Форкеля (*Johann Nikolaus Forkel*)<sup>8</sup> йдеться про те, що акорди в музиці подібні словам, із послідовностей акордів виростають фрази, з фраз – речення, з речень – періоди і в кінці кінців – музичний твір, актуальні й сьогодні. Назви та значення фігур часто відрізнялися у теоретиків, а групи фігур формувалися відповідно до їх функцій, які могли, наприклад, характеризувати той чи інший мелодичний або гармонічний звороти, інтонацію, ритмоформули, музичні інструменти, тембр, секвенцію та демонструвати емоції або психологічний стан. Такі музично-риторичні фігури використовувалися композиторами за аналогією з фігурами ораторської мови, як символи поза музичною семантикою.

Як вже було вище зазначено, всі риторичні фігури в музиці походять від літератури про ораторське мистецтво та риторику давньогрецьких та римських мислителів (Арістотеля, Цицерона та Квінтіліана). Еліністичне риторичне мистецтво традиційно поділялося на п'ять частин словесного дискурсу: підготовку (*inventio*), організацію (*dispositio*), формування стилю мови (*elocutio*), пам'ять (*memoria*), і виклад мовлення (*pronuntatio*) з метою інформувати або навчати (*docere*), викликати пристрасті (*movere*), розвагу

---

<sup>7</sup> «*Kunst des reinen Satzes in der Musik*» (1771; 1779); «*Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie... als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*» (1773); «*Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss*» (1782).

<sup>8</sup> «*Über die Theorie der Musik*» (1777); «*Allgemeine Geschichte der Musik*» (1788).

(*delactare*) [37]. Коли завдяки ренесансним гуманістам був відновлений аристотелівський термін *musica poetica* та почав використовуватися німецькими теоретиками музики, виникла можливість асиміляції між риторикою та музикою, яка полягала в тому, щоб адаптувати різні фази мови: *inventio, disposition, elocution, pronuntatio* без урахування *memoria* риторики. Аналогії між музикою та риторичним мистецтвом проводилися на декількох рівнях. Так, німецький теоретик музики та композитор Галус Дресслер (*Gallus Dreßler, 1563*) запропонував порівняти структуру музичної композиції зі структурою промови, як це описано у класичних джерелах, поділивши її на такі частини, як *exordium, medium* та *finis*, які буквально можна перекласти як «початок», «середина», «кінець». Інший підхід здійснив Й. Бурмайстер, який порівняв правила граматики композиції з правилами мови на прикладі *tautoëpia* (1606) для позначення певної послідовності квінт та октав, які зазвичай вважалися незаконними, за винятком особливих обставин.

Як стверджує Блейк Вілсон (*Blake Wilson*) у роботі «Риторика та музика: Середньовіччя та Ренесанс» («*Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance*»), такий поділ існував і у більш пізні історичні епохи. Ми вже згадували у дослідженні про працю Йоганна Маттезона «Досконалий капелмейстер». Саме в цій роботі Маттезон запозичив вже існуючі елементи риторичного дискурсу – *invention* (винахід ідеї теми), *disposition* (розташування теми в усіх розділах «промови»), *decoratio* (розбудова або оздоблення теми) у *pronuntiatio* (виконання або промова). Відповідно до цього поділу, музичні фігури належали до риторичної фази оформлення ідеї, яку інші автори називали *elaboration* або *elocution* [37]. «*Der Vollkommene Capellmeister*» – це дзеркало музичного мислення першої половини XVIII століття, документ переходу від бароко до класичної епохи. Ця енциклопедія музичних знань охоплювала все, що Й. Маттезон вважав важливим для формування «ідеального майстра капели»: від викладання інструментів до інструментальних досліджень, від формального до практичного навчання.

Пройшовши довгий історичний шлях розвитку, теорії XVII–XVIII століть щодо музично-риторичних фігур суттєво не змінилися, але на сьогодні поняття «музично-риторична фігура» має дещо інші уточнюючі назви: «символ», «мотив», «формула», «знак», «емблема», «інтонація» тощо.

Необхідно відзначити, що риторика тісно пов'язана з таким поняттям як «топос», а точніше – певні значення в музиці XVIII століття тісно пов'язані з топосами, які можуть бути визначені риторичними фігурами, а також асоціаціями з позамузичним змістом та іншою музикою. Сам термін «топос» (*τόπος*) перекладається з давньогрецької мови буквально як «місце», а у переносному значенні як «тема», «аргумент». Теорія топосу стала асоціюватися, перш за все, як аналітичний інструмент, що був відточений класицизмом XVIII століття. Визначенням топосу у XVIII столітті займалися багато сучасних теоретиків і семіотиків XX століття. Л. Ратнер (*Leonard Ratner*) говорить про характерні топоси, як «суб'єкти музичного дискурсу» [64, с. 9], пов'язані з різними почуттями та афектами. Він звертає увагу на те, що топосом можна називати твір у цілому або фрагмент у межах одного твору, розрізняючи «тип і стиль». Інший дослідник в цій галузі Р. Монелль (*Raymond Monelle*) характеризував музичні топоси як загальні типи, які повинні бути представлені відповідною лексемою, тобто символами, зумовленими умовностями. На відміну від Ратнера, Монелль розглядав музичні фігури, як об'єкти, частину семантики всесвіту, в межах якого створено музичний твір. «Топоси – це ознаки витонченого освіченого оратора, які стають стежками дійсності, а пошуки сенсу топосів нескінченні» [56, с. 11].

У теоретиків XVIII століття слово «топос» можна було зустріти під синонімами «фігура», «ідея», «афект», «код» тощо. Цікавим є й той факт, що використання музичних топосів різнилося у часи бароко та класицизму. Музика бароко прагнула представити один топос у творі, тоді як класична музика характеризується використанням і поєднанням різних топосів в одному творі. Р. Монелль у роботі «*Musical Topic: Hunt, Military and*



*Pastoral*», спираючись на твердження Л. Ратнера та К. Агаву, пише, що «теорія топосів була панівною наприкінці XVIII століття і з'явилася насамперед у музиці класицизму» [56, с. 7], вона була присутня не лише у церковній музиці, а й загалом, в композиторській практиці цього періоду, особливо, коли виникла мода на написання творів на мотиви турецької музики. А отже, термін «топос» значно ширше всіх більш пізніх визначень і може означати більш багатоманітні поняття як, наприклад, вчення про афекти, символи, образи, тематизм, фактуру, інтонацію, стилістику, жанрову основу твору, тональну семантику, оркестровку тощо.

Повертаючись до музично-риторичних фігур у одному з найбільш «барокових» досягнень класичної доби, а саме, Реквіємі В.-А. Моцарта, відзначимо слова Н. Харнонкурта: «Всі мотиви, звороти, фрази – все те, що називають музичним словником, – здається нам знайомим <...> Моцарт не був новатором у своєму мистецтві <...> Йому не потрібно було нічого реформувати; у музичній мові свого часу він знаходив усі необхідні засоби для того, щоб виразити, висловити все, що йому було потрібно» [48, с. 115]. А тому певні риторичні фігури, які використовував Моцарт, вказують на наявність топосів, що характерні для жанру Реквієму як меси за померлими. Він написаний у тональності *d-moll*, яка асоціюється у Моцарта та багатьох інших композиторів того часу (наприклад, Л. Керубіні, *Requiem d-moll*) з топосами смерті, горя, страждання і страху через музично-риторичні фігури.

У 1908 році відомий німецький музиколог Арнольд Шерінг (*Karl Dietrich Arnold Schering*) публікує у щорічнику церковної музики статтю під назвою «Вчення про музичні фігури» («*Die Lehre von musicalischen Figuren*»). Він вперше вводить у музикознавчий дискурс термін «*Figurenlehre*», як засіб описування тенденцій німецьких теоретиків XVII–XVIII століть класифікувати композиційні прийоми у відповідності з термінологією, що була запозичена з класичної риторики. Система здавалась одночасно об'ємною та гнучкою, охоплювала уточнення та описувала відхилення від сталих норм XVI століття. Порівнявши списки фігур із чотирьох старовинних

трактатів, А. Шерінг намагався створити універсальну систему риторичних фігур в музиці.

Система риторики стала тим підходом, який зміг слугувати тексту та зміцнювати його за рахунок його відхилень від «звичного», того, що вислизало від семантичного потенціалу музики. Таким чином, історичне свідчення теоретичного зв'язку музики та риторики «відкрило вікно» у духовний смисл музики, яка стала провідником прихованих повідомлень, що очікували розшифрування.

Першочерговою метою стало виявлення, підкреслення та уточнення смислу тексту (майже завжди духовного). Можна легко побачити, що А. Шерінг (чия праця у період з 1930 по 1950 роки досягла вершини своєї популярності) та його послідовники спокусилися цією історичною «золотою жилою» для аналізу духовної музики докласичної епохи. Сучасна українська дослідниця бароко М. Марченко слушно зазначає, що Шерінг і його послідовники вважали доцільним створення глобального каталогу музичних фігур, «однак суттєві розбіжності в назвах і формах самих фігур, що наводяться більш ніж у п'ятнадцяти старовинних трактатах, стали причиною відмови автора від створення уніфікованої системи згодом. А. Шерінг першим “завізував” нероздільність риторики та музики в бароковому творі, описавши в який спосіб та які поетичні фігури переносились у царину музики. Він визначив, що часто фігура була спрямована на відтворення конкретного слова чи поняття, отже акт музикування був майже тотожний ораторській промові, де конкретні поетичні фігури та тропи визначали виразність вислову» [18, с. 39-40].

Не залишився поза впливом цієї теорії і відомий німецький музикознавець Дітріх Бартель (*Dietrich Bartel*), якого ми вже неодноразово цитували. У 1997 році вийшла його робота «Музична поетика: Музично-риторичні фігури у Німецькій бароковій музиці» («*Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*») [33]. Дослідження Бартеля перевершує роботи своїх попередників. Один з аспектів, який він кожного

разу підкреслює протягом всього дослідження, полягає в тому, що система музичних фігур неоднорідна. Він зазначає, що була занадто велика кількість невідповідностей, протиріч у визначеннях та різночитаннях основних концепцій фігур, щоб створити можливим загальне вчення або теорію. З'ясувалося, що замість одного *Fieigurenlehre* їх є стільки ж, скільки існувало теоретиків музики. Д. Бартель також відмічає, що не було єдиної теорії афектів, системи, яка дуже часто нероздільно існує з *Fieigurenlehren*, але було б помилково їх змішувати.

Головною думкою автора є те, що теорія перейшла від акцентів на риторичному вираженні тексту до інтересу, як музичні прийоми можуть викликати почуття, емоції слухачів [33, с. 82]. Такий розвиток йшов паралельно з переходом від математичної концепції композиції до «емпіричної сфери природного досвіду» [33, с. 27]: «Визначним фактором все більше стає природа композитора та публіки, а не наука про музику» [33, с. 46].

У роботі Д. Бартеля продемонстровано історію окремих риторичних фігур. Так, наприклад, *photopea*, яка визначається у Бартеля як «уривок, що прагне пробуджувати пристрасну прихильність за допомогою хроматизмів або інших засобів» [33, с. 359], вперше з'являється у більш ранніх риторичних фігурах Й. Бурмайстера, де її можна розуміти як виключення, що виходить за рамки норми. Але чим більше музично-риторичні фігури зосереджувалися як на вираженні, так і на пробудженні почуттів, коли це стає нормою, тим більше вони зникають з теорії музики [33, с. 360]. *Antithesis* також переходить від конкретного випадку протилежних почуттів, гармоній або тематичного матеріалу до того, щоб стати самою афективною і структуруючою основою музики після бароко [33, с. 197-198].

Важливим є слушне зауваження Д. Бартеля у розрізненні двох основних підходів до фігур, які сходять до класичної риторики: з одного боку – це фігури, що спрямовані на більше вираження тексту, а з іншого – ті, що узаконюють типи дисонансів, які використовуються у сучасній музиці [33,

с. 84]. Звісно, поняття дисонансу як творчого порушення існуючих принципів, від самого початку виправдовувалося як спосіб вираження в музичному тексті, але він також припускав музичний аналіз, що був відірваний від безпосередніх текстових зобов'язань, і тим самим полегшував аналіз інструментальної музики. Як відмічає Д. Бартель, теоретики були схильні аналізувати музичні фігури, щоб зробити їх більш доступними для майбутніх «педагогічних та художніх цілей» [33, с. 114]. Однак, ці теоретики за своєю суттю відкрили аналітичні можливості, які могли вплинути на того чи іншого композитора, але більша частина їх роботи полягає в аналізі музики, яка була вже написана, або в систематизації риторичних прийомів, що використовувалися композиторами. А отже, теорія завжди слідує за практикою і має тенденцію лише опосередковано описувати те, як справді можуть творити композитори. Більш за те, Д. Бартель відмічає, що у німецькому бароко немає жодної універсальної теорії музичних фігур.

Отже, риторичний аналіз музичного мистецтва XVI–XVIII століть виходить за межі ідентифікації тексту та надає можливість митцю, зокрема, диригенту встановити зв'язок з ораторською свідомістю того часу, однією з цілей музики якого було пробудження емоцій та почуттів слухача та виконавця. Даний підхід відкриває більше можливості для інтерпретації, що заснована на такому розумінні.

## РОЗДІЛ 2

### РЕКВІЄМ В.-А. МОЦАРТА У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

#### 2.1 Реквієм В.-А. Моцарта в аспекті духовних традицій своєї епохи

Наприкінці XVIII століття багато духовних хорових творів критикувалися з боку вчених за те, що вони були занадто оперними за своїм стилем. Однак загальний стиль духовної класичної музики у цілому був більш консервативним, аніж світська музика того часу. Частково це було пов'язано з церковними обмеженнями, а також з непорушною традицією написання духовних творів, що існували за часів Моцарта, особливо під час правління імператора Священної Римської імперії Йозефа II.

Після свого приходу до одноосібного правління імператор негайно видав низку едиктів, спрямованих на послаблення різниці між церковною та імператорською владою. 29 березня 1781 року, через два тижні після прибуття Моцарта до Відня, імператор Йозеф зробив перший крок як одноосібний правитель у своїй програмі літургійної реформи. Відтепер введення літургійних книг із-за кордонів імперії було заборонено, а книготорговцям було наказано не продавати книги зі звичайних джерел у Римі, Венеції та Кемптені під загрозою конфіскації. Едиктом про віротерпимість, проголошеним у жовтні 1781 року, імператор продемонстрував свою повагу до протестантів – лютеранам, кальвіністам та православним тепер було надано безпрецедентну, хоча й обмежену свободу віросповідання, а також посилені громадянські права.

Що стосувалося церковної музики, то в квітні 1783 року було створено новий *Gottesdienstordnung* (Порядок проведення церковних служб), що стало фактично синонімом реформ імператора Йозефа в цілому, оскільки найчастіше цей документ містив посилання на музичне виконання будь-якого

імператорського указу. Перш за все новий *Gottesdienstordnung* був створений для Відня, в ньому було детально прописано точний порядок богослужінь у різних церквах, дозволений церковний супровід і поведінку під час спеціальних богослужінь, таких як сорокагодинна молитва. Головною рисою нового порядку було регулярне проведення мес у церквах кожної парафії та «придушення» того, що вважалося марнотратним дублюванням.

*Gottesdienstordnung* зазнав значного перегляду, перш ніж досягти своєї остаточної форми, але директиви щодо церковної музики, здавалось, залишилися досить стабільними. Музичні положення викладені у *Gottesdienstordnung* були важливими для практики духовної музики у Відні між квітнем 1783 та березнем 1791 років (коли імператор Леопольд II – брат імператора Йозефа II – пом'якшив обмеження щодо проведення служб). Важливо відзначити, що новий порядок становив «обмеження» церковної музики у порівнянні з попереднім *Gottesdienstordnung*. Найменш радикальними змінами в музичному плані було введення прописаних гімнів з органом під час малої меси в парафіяльних церквах. Враховуючи поширеність збірників гімнів до 1783 року, ця директива, ймовірно, була простою кодифікацією існуючої практики.

Більшої уваги заслуговує положення про те, що церкви, які утримували хори, не могли більше виконувати меси з інструментальним супроводом поза недільними службами та святковими днями, але мусили обмежуватися співом із необов'язковим супроводом органу. Із запровадженням нового *Gottesdienstordnung* кількість мес на тиждень, на яких можна було почути узгоджену музику, зменшилася з семи до однієї чи двох, залежно від розміщення святкових днів протягом тижня. Порядок проведення вечірні був настільки ж обмежувальним, супровід органу дозволявся лише на свята та у неділю. Інструментальна вечірня була регулярною частиною неділі та одного дня тижня в багатьох церквах, але тепер від них відмовилися. Музичні варіанти різних ектеній було повністю вилучено, що призвело майже до знищення вокального виконання обряду, особливо пов'язаного з Великим

постом. Пізніше такі директиви стали серйозною перешкодою для існування церковних музикантів. Новий порядок проведення служб затверджував кількість мес на тиждень, при якому узгоджували музику, у зв'язку з чим, її можна було почути не так часто, як це було раніше [36].

Чи знав Моцарт про ці події і чи проявляв він до них інтерес? Довгий час служіння у архієпископа Коллоредо в Зальцбурзі дав можливість композитору добре ознайомитися з правилами та вимогами церковного музичного закладу. Проживання у Відні звільнило Моцарта від таких обов'язків, але можна припустити, що він, як і всі інші церковні музиканти Відня, зіткнувся з реформами імператора Йозефа II. З одного боку, Моцарт був вільним артистом, брав участь у публічних концертах (переважно світської музики), з іншого – його композиторська та виконавська діяльність були пов'язані з церквою. Але життя композитора не обмежувалося тільки проживанням у Відні, він активно концертував, а тому мав можливість ознайомитися з різноманітними зразками як церковної, так і світської музики, що так, чи інакше вплинуло на формування його особистого, неповторного композиторського стилю.

Фрідріх Блум (*Friederich Blume*), у питанні про обговорення церковної музики, пише: «Менш за все змінилися церковно-музичні форми. Безперервність традиції йде від концертної меси Кальдари (*Antonio Caldara*) та Дж. Фукса (*J.J. Fux*) до двох Ройттерів (*Reutter*), Франца Тума (*Franz Tuma*), двох Гайднів та Моцарта, а нова мелодія і ритм, нове тематичне використання інструментів, симфонічні та інші особливості класичного стилю знайшли своє місце у незакінченій фундаментальній месі *c-moll K.427* Моцарта, яка є прикладом злиття стилів <...> Поряд з концертною церковною музикою зберіглася поліфонія *a cappella* Палестрини (в цьому відношенні барокова дихотомія давнього та сучасного стилів продовжувалася)» [38, с. 68-69]. Духовна музика класичного періоду включала багато форм, як літургійних, так і духовних. Композитори-класики зверталися до таких форм, як меса, мотет, вечірні псалми, магніфікат,

антифони Марії. Райнхард Паулі (*Pauly G. Reinhard*) відмічає, що «у всіх них звучала як поліфонічна, так і григоріанська музика <...> стиль музики залежав від характеру та урочистості події» [66].

Напевно, такий консервативний стилістичний підхід мав певне відношення до функціонального характеру духовної музики, яка сягала своїм корінням більш ранньої християнської історії, що існувала до класичної епохи. Хоча багато інструментальних творів класичного періоду також виконували певну функцію, вимоги для них не були так ретельно прописані, як для духовних хорових творів. Церковна музика XVIII століття створювалася для певної частини служби. Вона мала скоріше конкретне призначення, аніж більша частина інструментальної музики класичного періоду, а також більш вузько визначалася правилами по відношенню до форми, оформлення тексту, загального розміру, партитури тощо.

Ф. Блюм докладно зупиняється на збереженні консервативних традицій у духовній музиці: «В основі такої незмінності полягає той факт, що церковна музика все ще сприймається як така, що має літургічну функцію або, принаймні, є прикрасою під час богослужіння. Тільки коли вона розпочне звільнюватися від цього і сама стає романтичною “релігією людства”, як це було запропоновано Бетховеном у месі до мажор (ор. 56, 1807) і удосконалено у його “*Missa solemnis*” (ор. 123, 1819-1823), вона відмовиться від старих обмежень та прийомів на користь власної самостійної інтерпретації композитором тексту меси, що здійснюється всіма способами, які доступні класичному стилю» [38, с. 68].

Необхідно відзначити, що духовний твір у «консервативному стилі» у конкретних музичних термінах використовував *basso continuo* та контрапунктне письмо. Прогресивні елементи композиторського письма включали більшу рівнозначність голосів у хорі без обов’язкового звернення до контрапункту, інтеграцію музичного матеріалу між хором та оркестром, тематичний розвиток, незалежність оркестрових партій та соло, подібно до арій в операх.



Розвиток симфонічного мистецтва також мав великий вплив на хор та оркестр у духовній музиці XVIII століття. Перш за все це стосувалося симфонічної форми, яка також вплинула на структуру церковної музики. Традиція барокового трактування оркестру з опорою на високі та низькі регістри, з використанням духових інструментів у якості *obbligato* або *ripieno* зберігалася у церковній музиці ще довгий час – до того часу, коли їм на зміну прийшла більш сучасна оркестрова техніка, що мала своє походження зі світської музики. Змінилася фактура партитури і, перш за все, це стосувалося контрапункту, який сприймався багатьма композиторами як «закостенілий» строгий стиль. Еволюція фактури у композиціях, у котрій *continuo* якщо і було присутнім, то відіграло менш суттєву роль, дала більшу свободу руху не тільки внутрішнім частинам композиції, а також духовим інструментам, оркестру і хору. Найбільшим досягненням у католицькій церковній музиці наприкінці XVIII століття стало більш вільне ставлення до партії хору у музичних композиціях, у яких все менше помічалось різниці між гармонією та контрапунктом.

Духовна хорова музика класичної епохи, особливо В.-А. Моцарта, знаходилася під сильним впливом італійської опери, зокрема, стилю неаполітанської опери. Традиції, що були запозичені з італійської опери, включали незалежність від оркестрових частин, використання речитативу, велику увагу до сольних партій та використання форм арії. Ці традиції проникали у музику як зальцбургських, так і віденських композиторів, їх можна відчувати у творах Й. Еберліна (*Johann Ernst Eberlin*), А. Адльгассера (*Anton Cajetan Adlgasser*), А. Кальдара (*Antonio Caldara*), а також В.-А. Моцарта та Й. Гайдна.

Моцарт був зачарований можливостями опери і бачив різницю між музикою, яка є еквівалентом драматичної дії та музикою, яка ідеально передає слово. У Мангаймі композитор розуміє, що сценічна музика може бути значно більшою за той художній спосіб, який служить віртуозності для співаків. «Основні поняття, що створили новий музичний стиль, придатний

для драматичної дії, були: артикуляція фрази, що надавала музиці характер окремих подій; протиставлення тоніки та домінанти, що призводило до більшого напруження у центральній частині кожного твору; використання ритмічних переходів, які дозволяли тексту твору раптово змінюватися разом із сценічною дією, не наражаючи на небезпеку суто музичну єдність» [49, с. 111]. Всі вищезазначені принципи керують хором та солістами-вокалістами в Реквіємі Моцарта. Але не для того, щоб слугувати єдності та виразності сценічної дії, а для того, щоб підкреслити споконвічну прихильність слів священного тексту і таким чином донести їх до свідомості слухача.

Відомо, що творчість В.-А. Моцарта традиційно поділяється на два основних періоди – зальцбургський (1756–1780) та віденський (1781–1791). Підкреслимо, що у Зальцбурзі завжди існувало відверто вороже ставлення до всього, що відносилось до французького Просвітництва, а тому Моцарт в цьому сенсі був фактично ізольований від розвитку єдиного для всієї Європи Просвітництва. Композитор відчував свою певну відокремленість від культурного світу, а тому прагнув скоріше покинути Зальцбург.

Шлях написання духовних творів, який пройшов Моцарт, мав декілька точок відліку. Не зважаючи на те, що композитор писав для церкви з самого раннього віку (оскільки його батько Леопольд Моцарт працював у архієпископській капелі), загально визнано, що його творчість зальцбургського періоду у цьому жанрі не є найкращою. Більшість його церковної музики була написана для архієпископа Зальцбурга і вона не відкриває нічого нового, оскільки це досить традиційний стиль. Архієпископ не дуже цінував духовну музику та зводив її роль до мінімуму на зальцбургських церемоніях. Як пише Девід Гурвіц (David Hurwitz), «написання літургійної музики було для Моцарта цілком буквально покаяттям» [50]. Крім того, духовна музика мала бути саме церковною, а не театральною. Не зважаючи на розвиток інструментальних та оперних жанрів

того часу, релігійна музика продовжувала залежати від старих форм та стилів.

І все ж таки, як зальцбургський композитор, Моцарт спадкував традицію духовних творів. Але знайомство з іншими традиціями дозволило йому поповнити власний зальцбургський стиль більш збагаченою гармонічною мовою, звернути більшу увагу до мелодії та різноманітних форм. Як відмічає К. Розенталь (*Karl August Rosenthal*): «Ані форми, ані мелодичне натхнення Моцарта не можна порівняти з гармоніями його попередників» [70, с. 573]. І хоча церковні обмеження мали певний вплив на духовні твори Моцарта, все ж таки розвиток його особистого композиторського стилю проявився і в церковній музиці.

У листуванні Моцарта є чимало фрагментів, де згадується інтерес до релігійної музики. Один з перших важливих спогадів про духовну музику можна знайти у листі до батька з Мангайму в Зальцбург від 4 листопада 1777 року. Моцарт писав: «<...> Тепер я хочу розповісти про музику. Я був у суботу, на День усіх святих, у каплиці, на урочистій літургії <...> Там дуже великий та чудовий оркестр. На кожному боці від 10 до 11 скрипок, 4 альти, 2 гобоя, 2 флейти, 2 кларнети, 2 валторни, 4 віолончелі, 4 контрабаси, труби і литаври. Можна влаштувати гарне музичне виконання, але я не наважився дати їм виконати жодної моєї меси. Чому? – Через їх короткочасність? – Ні, саме тут місце для коротких речей. – Через церковний стиль? – Менш за все. А тому, що зараз тут у теперішніх умовах доводиться писати в основному для інструментів, тому що неможливо уявити нічого більш поганого, аніж місцеві вокальні голоси. 6 сопрано, 6 альтів, 6 тенорів і 6 басів, порівняно з 20 скрипками і 12 контрабасами» [20, с. 77]. З цих рядків ми можемо уявити собі значення, яке Моцарт надавав концептуальним та структурним аспектам релігійного твору, а також перевагу інструментів над голосами, що є досить несподіваним для молодого, але вже досвідченого композитора.

Джон Берк (*John Burk*) пише: «У церковній музиці Моцарта не менш, чим в інших композиційних формах, які він використовував протягом

багатьох років, ми можемо прослідкувати його зріст. Вокальний контрапункт залишається інколи строгим, але все більше інтегрується з гомофонною фактурою. Інструментальні партії стають більш помітними, іноді вводяться теми, які проводяться у коді. Ритмічні фігури, що повторюються, мають тенденцію пов'язувати рух у єдиний характер, у більш пізніх творах присутній більш ритмічний характер» [40, с. 254].

Неминучий розрив бурхливих професійних стосунків архієпископа Зальцбургського із Моцартом зменшив зобов'язання композитора інтенсивно культивувати духовні жанри. Із переїздом до Відня та початком самостійної кар'єри можливості створювати духовну музику значно зменшилися, молодий композитор віддавав перевагу опері, інструментальному концерту, симфонії, камерній музиці.

Але ж у 1781–1783 роках у Моцарта після довгої перерви знову з'явився інтерес до духовної музики, який можна розцінювати як форму роздумів над піднесеними істинами релігійної філософії, осмислення бароково-класицистичної двоєдності як філософського методу всієї епохи та власної художньої практики. Моцарт мав можливість більш близько ознайомитися зі зразками німецької барокової музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя.

Загальновідомо, що музика Йоганна Себастьяна Баха справила на Моцарта глибоке враження та вплинула на його твори. Дійсно, без нього неможливо уявити зрілий стиль Моцарта. Перша зустріч з музикою Баха відбулася у квітні 1782 року, приблизно через рік після того, як Моцарт оселився у Відні. Як він повідомляє у листі своєму батькові від 10 квітня, «я йду щонеділі о дванадцятій годині до барона фон Світена, де грають лише Генделя та Баха. Зараз я збираю фуґи Баха – не лише Себастьяна, але й Емануеля та Фрідемана» [20, с. 324]. Через десять днів він пише важливе уточнення у листі до своєї сестри Наннерль: «Барон фон Світен, у якого я буваю щонеділі, дав мені всі твори Генделя та Себастьяна Баха, щоб я забрав їх додому (після того, як я їх зіграв). Коли Констанца почула фуґи, вона

цілковито в них закохалася. Тепер вона слухатиме лише фуги, а особливо твори Генделя та Баха» [20, с. 325].

Знайомство з німецькою бароковою музикою Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя відбулося у бібліотеці барона Готфріда фон Світена, колишнього австрійського посла у Відні. Примітно, що бібліотека була відкритою лише для вузького віденського кола. У квітні 1782 року Моцарт почав вивчати фуги Й. С. Баха, зокрема, фуги «Добре темперованого клавіру» та «Мистецтво фуги», а також органні тріо. Ван Світен придбав свої досі не опубліковані рукописні примірники творів Баха для органу та клавіру під час перебування у Берліні. Ці твори не виконувалися публічно. Незабаром Моцарт підготував із цієї колекції аранжування для струнного тріо та струнного квартету, а також біля десятка поліфонічних композицій Баха. Вони представлені в останньому каталозі *Köchel* під номерами 404a та 405. Є всі підстави стверджувати, що Моцарт зробив ці аранжування під час своїх щотижневих візитів до барона ван Світена навесні 1782 року. Приблизно через шість місяців, на хвилі вивчення та аранжування фуг Баха, Моцарт достатньою мірою опанував ці поліфонічні форми, щоб мати можливість створити свій власний стиль.

Наступний крок до більш близького знайомства з музикою Й. Баха відбувся рівно через сім років після першого, а саме, у квітні 1789 року (з 20 до 25 квітня та з 8 по 17 травня), коли Моцарт відвідав у Ляйпцігу Церкву Св. Томаса (*Thomaskirche*), де виступав. У репертуарі *Thomaskirche* була церковна музика Баха, яка стала для Моцарта одкровенням. На жаль, за цей період не збереглися листи до дружини Моцарта чи будь-кого іншого. Враження від події було записано Йоханом Фрідріхом Рохліцем (*Johann Friedrich Rochlitz*, учнем школи Св. Томаса під час візиту Моцарта: «З ініціативи покійного [Йоганна Фрідріха] Долеса, тодішнього кантора школи Томаса, хор здивував Моцарта виконанням мотету з подвійним приспівом «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» [BWV 225] патріарха німецької музики Себастьяна Баха. Моцарт знав цього Альбрехта Дюрера німецької музики

більше з чуток, ніж за його творами, що було досить рідкісним. Не встиг хор проспівати кілька тактів, як Моцарт сів здивований, а ще через кілька тактів він вигукнув: «Що це?!». Коли спів закінчився, він вигукнув сповнений радості: «Тепер є чому навчатись!». Йому сказали, що ця школа, в якій Себастьян Бах був кантором, володіє повною колекцією його мотетів і зберігає їх як священну реліквію. «Це дух! Це добре!» – вигукнув він. – «Побачимо їх!». Однак партитур цих творів не було, тому йому дали партії. І тоді, для мовчазного спостерігача було радістю бачити, як охоче сів Моцарт, тримаючи партії в обох руках, на колінах і на стільцях поруч із собою, і, забувши про все інше, не вставав, доки не переглянув усі твори Себастьяна Баха, що були там. Він попросив копії, дуже цінував їх, і, якщо я не помиляюсь, ніхто, хто знає композиції Баха та Реквієм Моцарта, не зможе визнати більше <...> вивчення, пошану та повне розуміння духу старого контрапунктиста, досягнуте різнобічним і необмеженим генієм Моцарта» [цит. за 53, с. 359-360 ].

Вихований у церковній традиції католицизму, Моцарт був у сильному потрясінні від знайомства з музикою протестантського бароко. Результатом знайомства з новою для композитора церковною музикою євангелічного напрямку стало вивчення музичного бароко з точки зору освоєння барокової композиції, зокрема, контрапункту та фуги. Пройшовши школу контрапункту у padre Мартіні, Моцарт усвідомлював контрапунктну форму як атрибут «вченого» стилю, який протистояв «галантному». Пройде чимало часу, коли композитор почне використовувати барокову техніку контрапункту як метод розвитку музичних ідей, пов'язаних з філософськими та моральними проблемами. Набутий музичний та філософсько-релігійний бароковий досвід дозволив Моцарту, з одного боку, оцінити художню спадщину бароко з позицій свого часу, а з іншого – ввести барокову техніку в свою творчість в якості складового елемента власного композиторського методу мислення.

Проявом глибокої поваги до церковної музики можна також вважати створення меси KV42.7 (1782-1783) - «*Great Miss*», яка була написана

Моцартом (але не завершена) на честь одруження зі своєю майбутньою дружиною Констанцею. До Зальцбургу Моцарт прибув із більшою половиною написаної партитури *Missa*. «*Kyrie*» та «*Gloria*» були завершені, «*Sanctus*» і «*Benedictus*» частково закінчені, а «*Credo*» та «*Agus Dei*» ще не розпочато. Після цієї події композитор більше не працював на цим твором. Але це перший духовний опус Моцарта, який був написаний без нав'язування йому стилістичних правил архієпископом Коллоредо.

Починаючи з віденського періоду, у творчості Моцарта відбувається «великий стильовий поворот» (за А. Ейнштейном) або «великий стилістичний перелом» (за Г. Абертом), під час якого композитор долучається до європейського інтелектуального процесу доби Просвітництва. З листування Моцарта можна дізнатися, що у віденський період він цікавився суспільно-політичним життям своєї епохи, спілкувався з різними відомими політичними діячами свого часу, був у курсі всіх подій та підтримував реформи, що запроваджувалися імператором Йозефом. Саме цей період творчості пов'язаний з індивідуалізацією музичного мислення композитора. Дослідниці Л. Кирилліна та Є. Чигарьова загалом вказують на цю примітну рису другої половини XVIII століття. На думку Л. Кирилліної, така важлива тенденція стверджується вже у 1760–1770 роки [15, с. 49], Є. Чигарьова вважає, що вона буде проявлятися дещо пізніше – наприкінці XVIII століття – початку XIX століття. Але ж важливо інше – те, що останні десять років творчості Моцарта вказують саме на ці тенденції, причиною яких був перелам у світогляді та, як наслідок, творча криза композитора, що, своєї черги, спровокувала «великий стильовий поворот».

Релігійні твори Моцарта демонструють, як швидко композитор осягнув техніку хорового письма, а також виявив схильність до театрального елемента. Його меси були написані в «симфонічній» та «оперній» традиції XVIII століття, включаючи приклади контрапункту (як це було прийнято), з партіями для солістів та хору у чергуванні з оркестровим супроводом. Першим із композиторів, хто поєднав симфонічні стилістичні тенденції з

вимогами католицької церкви був Й. Гайдн, Моцарт також прагнув до подібного музичного синтезу. Два найбільших духовних твори Моцарта залишилися незавершеними: *Missa c-moll* (через те, що композитор залишив роботу над нею) і *Requiem* (через його передчасну смерть). *Missa c-moll* є переосмисленням барокових традицій, в якій відчувається вплив творчості Й. Баха, а також неаполітанської кантати. Цю месу можна назвати і симфонічною, і оперно-драматичною.

Велику месу *c-moll K. 427* композитор почав писати влітку 1782 року без замовлення, можна сказати, «за покликом душі», яка, як ми знаємо, залишилася незавершеною, але все одно в ній можна побачити створену картину барокового світу за принципом множинності у галузі стилю. Моцарт дотримується музично-драматургічної концепції Генделя та Баха, відтворюючи у своїй месі барокову форму та техніку. А. Ейнштейн пише про месу *K. 427*: «Моцарт успадковує не тільки Баха – за його плечима стоїть все XVIII століття, і знані італійці також: напевно Алессандро Скарлатті, Кальдара, Гендель, Порпора, Дуранте <...> Моцарт не турбується про “чистоту стилю”, як не турбувався про неї й Бах, коли між двома потужними статуарними розділами *Kyrie* своєї меси вставив “*Christe*”, що було м’яко дуєтовано» [31, с. 329-330].

Але ж намагання наслідувати зразкам знаних авторів не дали можливості Моцарту побудувати ідеальну драматургічну систему, стильову єдність, що уявляв композитор та А. Ейнштейн назвав «чистотою стилю». Складність перших спроб композитора полягала у тому, що барокова множинність, її жива єдність у багатоманітності, тотожності та відмінності усіх тенденцій не «вкладалась», не могла «працювати» у строго виваженій системі класицистичних стильових та жанрових норм і правил. А, отже, перед Моцартом постало завдання створити нову, свою власну бароково-класицистичну систему, яка стверджувала багатоманітність єдиного. Так розпочався «великий стильовий перелом» композитора, який повністю відповідав загальній бароково-класицистичній парадигмі доби



Просвітництва, що «припускала нероздільність макро- та мікрокосмосу», коли «індивідуальний творчий акт повинен бути вираженням такої єдності, і – з іншого боку – твір, як мала модель Всесвіту, повинен формуватися за тими ж самими законами, що і його універсальний первообраз. А це означає, мистецтво і світ структурно тотожні – це і є (за лотманівським визначенням) “мистецтво тотожності”» [29, с. 34].

Важливим є й те, що католик Моцарт отримав із геніальних бароково-протестантських музичних зразків досвід, який ствердив у композитора думку про неможливість мислити світ поза всезагальності, універсальності. Це стало для композитора першими кроками на шляху філософського та художньо-естетичного осмислення «справжньої церковної музики». Відзначимо, що не останню роль у цьому відіграло знайомство Моцарта з символічним масонством, яке сповідували молоді віденські ложі. Відомо також про зв'язки композитора з віденською масонською ложею. Про зміни у світогляді композитора свідчать твори, написані у 1783 році, які, за А. Ейнштейном, насичені новим символічним та філософським змістом. Це *Adagio F-dur* для двох басетгорнів та фаготу *K.410*, *Adagio B-dur K.411* для двох кларнетів и трьох басетгорнів та незакінчена кантата *Es-dur K.429*, що написана на «зороастрійський» текст. Компоненти, які відносяться до масонського музичного словника можна поділити на жанрові та інтонаційні. Перші виконують основну функцію, а саме, можливість трактування певних елементів музичної мови у відповідності з масонськими смислами. Окремі складають наступний більш складний рівень цієї системи, неоднакові за значенням. Серед них можна виокремити найбільш специфічні за своєю семантичною вагою – канон, рух паралельними секстакордами, тембр басетгорна. Є також менш показові, які полягають в основі класично-романтичної традиції – паралельні терції, заліговані ноти, широкі стрибки тощо.

Відзначимо, що духовну музику класичного періоду необхідно розуміти у контексті ідей Просвітництва, які вплинули на релігійні погляди

та мистецтво того часу. Ідеї Просвітництва захищали свободу в мистецтві та віру в те, що людина повинна відчувати на собі вплив культури та освіти. Строгий сакральний стиль, що переважав у церковній музиці і не був пов'язаний з музичною практикою, був неприйнятним для мислителів епохи Просвітництва. Але ж Моцарт був композитором-космополітом другої половини XVIII століття. Тому вплив різних стилів на його творчість прослідковується як у духовній, так і світській музиці.

## **2.2 Реквієм як жанр літургійної заупокійної меси: деякі особливості виконавської інтерпретації**

Літургійний жанр «меси» довгий час традиційно вважався суто церковною музикою. Але ж він став одним із перших, що, за влучним зауваженням М. Лобанової, показав жанрову динаміку переходу від «старовинного стилю» до «нового мистецтва» [17, с. 222]. Не зважаючи на те, що за своїм призначенням меса забороняла проникнення до неї світського начала, однак вже у XVII столітті цей жанр все більше відходить від «старовинного стилю», розвивається у напрямку «концертного» і у подальшому розвитку тяжіє до «змішаного», «у котрому поєднуються транспонований “старовинний стиль” та різноманітні форми концертування» [там само, с. 223]. Отже, пройшовши певний шлях еволюції, в період класицизму літургійний жанр меси продовжує барокові традиції у площині засобів та прийомів, котрі згодом будуть означені навіть як «передромантичні» (за Л. Кирилліною). В цьому сенсі Реквієм Моцарта не є винятком, оскільки він став відображенням наукових, філософських та художньо-естетичних поглядів свого часу.

Requiem K. 626 Моцарта – останній твір Моцарта, його можна вважати істинно автобіографічним твором композитора. Всім відома історія про містичне замовлення цього незакінченого твору, що було пов'язано зі смертельною хворобою композитора. Важливим є те, що Реквієм є яскравим

прикладом взаємодії світського та церковного начал, оскільки відчувається суб'єктивний тон, який був відсутній у ранніх духовних творах Моцарта, а також одним із взірців завершення всієї бароково-класицистичної епохи.

Загальновідомо, що назва «Requiem» походить від першого слова латинського тексту «*Requiem aeternam dona eis, Domine...*» – «Спокій вічний даруй їм, Господи...». Це заупокійна меса у католицькій церкві латинського обряду. Музика до текстів реквіємів датується ще XI століттям, вона складалась з одноголосних співів для чоловічих голосів. Така традиція існувала впритул до XV століття, коли був створений перший поліфонічний реквієм. Літургійні вимоги задовольнялися виконанням простих пісень, але з розвитком контрапунктичних форм виникли поліфонічні установки основних розділів Реквієму. У XIII–XIV століттях все більше композиторів стали складати панахиду, збільшилась кількість мес, які не були частиною літургійного календаря. Таке стрімке зростання було спричинене переконанням, що молитва за душі у Чистилищі була найбільш ефективним способом допомогти їм та досягти вічної слави. Меса завжди вважалась однією з найважливіших релігійних служб. Це – центральний акт католицького богослужіння, назва якого походить від останнього благословення, що вимовляє священник латиною – «*Ite missa est*». Це була важлива музична форма для композиторів класичного періоду, такі меси залучали оркестр, солістів і хор.

В основу Реквієму покладено латинський вірш «Секвенція», що був написаний францисканським чернцем Томасом де Челано (друг та перший біограф св. Франциска Ассізького) у XIII столітті. Вважається, що перший написаний на канонічний латинський текст Реквієму (що врешті решт був складений /1570/), належав Гійому Дюфаї. Але ж він не зберігся. Перший збережений Реквієм належав франко-фломандському композитору Йоханнесу (Жану) Окегемі (*Johannes Ockeghem*). Хоча в епоху Відродження є й інші приклади цього жанру, але ж він не був достатньо поширеним. Фактично було написано менше сорока поліфонічних мес-реквіємів,

створених за два століття між 1400 та 1600 роками. Однією з причин є офіційні обмеження католицької церкви на використання реквіємів. Інша, суто музична причина, яка, можливо, сприяла невеликій кількості ренесансних реквіємів, полягала у традиційно суворому дотриманні літургійного *cantus firmus* як єдиної відповідної основи для поліфонічної меси за померлих.

Під час пізнього Відродження написали меси-реквієми декілька відомих композиторів, серед них Орландо ді Лассо (*Orlando di Lasso*) та Томас Луїс де Вікторія (*Tomás Luis de Victoria*). Популярність реквієму продовжувала зростати у добу бароко. Класична епоха принесла реквієми Йоганна Крістіана Баха, Йоганна Міхаеля Гайдна, Антоніо Сальєрі, а також Реквієми *d-moll* Вольфганга Амадея Моцарта та Луїджи Керубіні.

Традиційно Реквієм відрізняється від звичайної меси виключенням низки урочистих частин, таких, як «*Gloria*», «*Credo*», «*Alleluia*» та додаванням частини «*Dies irae*». Згідно з латинським обрядом, Реквієм включає дев'ять частин: «*Requiem aeternam*», «*Kyrie eleison*», «*Gradual*», «*Absolve Domine*», «*Sequentia*» («*Dies irae*»), «*Offertorium*» («*Domine Iesu Christe*»), «*Sanctus*», «*Agnus Dei*», «*Lux aeternam*». «*Sequentia*» («*Dies irae*») – найбільша за своїм текстом і зазвичай розділяється на декілька частин.

Варто зазначити, що латинський реквієм був канонізований Тридентським собором (1545–1563), але, як вже зазначалося вище, від XVII століття, цей жанр все більше модифікується у бік світського «концертного стилю». Починаючи з XVIII століття композитори часто розділяють «*Sequentia*» («*Dies irae*») на декілька частин та надають назви згідно перших слів фрагменту. Так «*Dies irae*» Моцарта має шість частин: «*Dies irae*», «*Tuba mirum*», «*Rex Tremendae*», «*Recordare*», «*Confutatis*», «*Lacrimosa*».

Оскільки Моцарт помер, не завершивши свій Реквієм, аналіз завжди є проблемним. Роберт Саммер (*Robert J. Summer*) посилається на останні дослідження Крістофа Вольфа, які підтверджують, що Моцарт завершив весь «*Introitus – Kyrie*», більшу частину «*Sequentia*» та «*Offertorium*» («*Domine*

*Jesu Christe*» та «*Hostias*»). Інші частини «*Sequentia*» були написані Моцартом лише з вокальними партіями та інструментальною басовою лінією у останньому розділі «*Sequentia*» – «*Lacrimosa*», завершеною лише до 8 такту. Лише «*Introitus – Kyrie*» були повністю оркестрованими, але Моцарт написав інструментальні мотиви для інших. Решта залишилася недописаною [77, с. 22].

Згадаємо, що між месою К.427 та Реквіємом К.626 композитор не писав духовних творів на латинські літургичні тексти. Винятком є невеличкий мотет «*Ave verum*» К.618, який був замовлений одночасно з Реквіємом і датований 18 червня 1791 року. Реквієм Моцарта можна умовно поділити на дві частини, де до першої – трагічної – входять від «*Requiem aeternam*» до «*Lacrimosa*», а до другої – більш величної та стверджуючої вічне життя – входять всі частини після «*Lacrimosa*». Саме в «*Rex Tremendae*», «*Recordare*», «*Confutatis*», «*Lacrimosa*», які входять до першої частини та повністю пов'язані між собою, Моцарт підніметься на надзвичайно високий рівень інтелектуалізації музичного тексту.

В чому ж полягав «стильовий поворот» у Реквіємі Моцарта? Перш за все, це стосувалося тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію, який є незвичним навіть для самого композитора, котрий вирізнявся неординарністю свого тембрового мислення. Традиційними у партитурі залишаються струнний квінтет (як квартет), орган, пара труб, трійка тромбонів, які за часів Моцарта складали зазвичай основу оркестру. Серед новацій, які створили незрівняну оригінальність – вибір та відмова від окремих духових інструментів. Композитор відмовляється від валторн, флейт, гобоїв та кларнетів, «знімає» верхній регістр дерев'яної групи. Замість них він «вводить» до оркестру фаготи та басетгорни (різновид кларнету, популярний у останній третині XVIII століття), що на той час мали репутацію найбільш масонських інструментів і були використані Моцартом у «Чарівній флейті», що також вважається масонською музикою. Для

створення «потойбічного» звуку Моцарт знайшов особливий тембр, який досягався за рахунок поєднання тромбонів та басетгорнів.

Важливим для розуміння «стильового повороту» в творчості Моцарта є звернення композитора не лише до барокових музичних принципів. Весь тематичний матеріал створюється з двох тактів григоріанського хоралу, що свідчить про усвідомлення композитором більш глибоких зв'язків у музичній культурі з її витоками. Робота з хоралом стає тим джерелом, з якого композитор черпає майже всі інтонаційні ідеї Реквієму.

Екзистенційна тема смерті, яка закладена в жанрі Реквієму, була пов'язана з масонським кодексом моралі. Але ж ця тема неминуче постає і в релігійних питаннях, адже вона є центральною, і будь-які роздуми про людину та її смерть, світ, Бога – все має глибинний зміст. Тому для Моцарта було надзвичайно важливим визначитися у своєму ставленні до смерті. Прийняття смерті як частини буття є і певним визначенням його моральності, оскільки той же ж масонський моральний кодекс проголошував «любов до смерті». У християнській релігії відношення до смерті завжди було як до духовного явлення, переходу до істинного вічного Життя. А за німецьким філософом І. Кантом, котрий був сучасником В.-А. Моцарта, релігія – це мораль, що звернена до пізнання Бога. Тому, для Моцарта, як і для будь-якого іншого християнина, масона того часу, зникає лякаюча межа, що розділяє життя та смерть, оскільки смерть постає у обличчі вічного буття. Як пише А. Ейнштейн, «Чи відчував Моцарт протиріччя між приналежністю до масонства і в той же час католицизму? І так, і ні. У той час гарний католик вільно міг бути масоном. Звичайно, він повинен був бути “просвітним” і, приймаючи рішення, знати, що він може ризикувати накликати на себе недовіру та зневагу церкви. Моцарт був пристрасним, переконаним масоном <...>, залишив нам низку видатних творів, що написані спеціально для масонських обрядів та торжеств» [31, с .93].

Реквієм Моцарта сповнений напруги та пристрасності (як релігійної, так і людської). У ньому чітко прослідковуються риси стилю бароко, музика

демонструє гармонічну витонченість та стрункість, прийоми контрапункту і сміливість композиції. У цьому творі проявилися всі попередні дослідження фуги, канону та контрапункту, навіть, подвійного контрапункту (традиція Генделя). Необхідно відзначити, що раніше, у месі *c-moll*, композитор вже майстерно синтезував складні композиційні прийоми та риторичну експресію пізнього бароко зі структурною врівноваженістю та зворушливим ліризмом зрілого класицизму. Моцарт поєднав строгий стиль із новим ліризмом епохи класицизму – це плавні мелодії, симетрична побудова рухів, змішування різних оркестрових шарів. Цей твір, безсумнівно, є оперним за своєю природою, композитор розробив використання тонких змін в інструментовці, оркестровці та тембрах, щоб виразити або висвітлити психологічні та емоційні драматичні зміни. Це був стиль дуже типовий для його пізніх оперних творів, оскільки композитор зосереджувався на вираженні психологічного стану та емоцій людини через свою музику.

Необхідно відзначити, що композитор використовує класичні принципи драматургії сонатно-симфонічного циклу у побудові крупної контрастної форми барокового типу, якою у Реквіємі є «*Sequentia*». Тобто, семантична пара *Allegro-Adagio* дозволяє побудувати сюїтне чергування швидких та повільних частин «*Sequentia*»: «*Rex Tremendae*», «*Recordare*», «*Confutatis*», «*Lacrimosa*».

У Реквієму Моцарт використовує техніку імітаційного контрапункту, який пронизує навіть ті частини, котрі могли б підкоритися логіці гармонічного розвитку. Це антифонні перегукування хорових груп у «*Dies irae*», концертує соло тромбону в «*Tuba mirum*», остинатні фігури скрипок у «*Hostias*» тощо. Важливою рисою фуг як найвищої контрапунктичної форми в «*Kyrie eleison*» та «*Quam olim Abrahae*» є те, що композитор практично відмовляється від інтермедій, виключені навіть цезури, які можуть заважати безперервному плину музики. Примітно, що «*Kyrie eleison*» Моцарт перетворює на сувору фугу у барокових традиціях Генделя. Мелодичний матеріал для фуги запозичений у Генделя з його «*Dettingen Anthem*» («*The*

*King Shall Rejoice*) HWV 265. Але ж найвищим поліфонічним досягненням, безумовно, є друга хроматична fuga «*Quam olim Abrahae*» з частини «*Domine Jesu Christe*», де Моцарт накладає хорову фугу на абсолютно самостійний оркестровий матеріал, побудований на коротких імітаціях у жорсткому остинатному ритмі. «*Domine Jesu Christe*» було задумано Моцартом як мотет і, за А. Ейнштейном, він розвинув би його значно ширше, аніж це зробив після смерті композитора Ф. К. Зюсмайєр.

Оркестровий стиль відбився на написанні вокальних партій. Немає сумнівів, що концепція вокального контрапункту, яку Моцарт втілює у Реквіємі, продовжує традиції Г. Генделя. А той факт, що Моцарт вивчав поліфонічні твори Й. Баха та перебував під їх впливом, проявляється на кожній сторінці твору, не лише в уривках фугато, але й в інших розділах, де використовується суворий контрапункт («*Rex tremendae*», «*Recordare*», «*Confutatis*» або «*Domine Jesu Christe*»).

Сьогодні вже добре відомий той факт, що застосування узагальнених виконавських практик двох останніх минулих століть майже «розмило» корпус знань про автентичне виконання Реквієму Моцарта, на чому неодноразово наголошує Н. Харнонкурт, говорячи про складні проблеми виконавської реконструкції європейської музики XVII–XVIII століть. Не треба забувати про те, що первинно Реквієм створювався як літургійний жанр для виконання у церкві, і сам композитор не передбачав іншого місця. Тому будь-які «осучаснення» цього твору – з точки зору вибору оркестрових інструментів, місця та розмірів приміщення для виконання, кількості виконавців, розташування хору та оркестру – все може порушити внутрішню концепцію Реквієму, його основну ідею як меси за померлих та перетворити твір на популярну музику (у негативному сенсі) без будь-якої справжньої серйозності та духовності.

Тому варто відзначити, що на виконання Реквієму впливає вибір інструментів – сучасних або старовинних – що відображається на тембрі та артикуляції. Вживання старовинних інструментів доби Моцарта створює



набагато виразніший тембр, а завдяки меншій кількості виконавців в оркестрі та стилю гри майже без вібрації вони створюють набагато прозорішу текстуру звучання. Як стверджує Мелінда О'Нейл (*Melinda O'Neal*), висота звуку за часів Моцарта варіювалася від 409 до 435 Гц, в середньому було запропоновано 427, хоча багато виконавців обирали 415 Гц, що більш характерно для барокової музики та значно нижче за сучасні 440 Гц. В цілому тон струни був більш м'яким, ніж у сучасних інструментів. Крім того, в оркестрі Моцарта, вірогідно, змішувалися різні школи гри смичком та різні смички: тогочасний смичок *Tourte* 1785 року мав більший натяг струни і ще мало використовувався, ніж більш ранні смички.

Дерев'яні духові інструменти «пропонували» різноманітний світ тембрів, про який ми маємо сьогодні спрощену уяву. Басетгорн використовувався як теноровий інструмент у низьких регістрах і в основному був поширений у Німеччині та Австрії. Сьогодні цей інструмент дуже рідкий, а виконавців на басетгорні ще менше, а тому рекомендується грати на кларнетах *in A*. Фаготи XVIII століття також звучали значно м'якше, ніж сучасні [59, с. 48].

Дві труби, які вводять до складу оркестру Моцарт, вірогідно, також відповідали за своїми параметрами добі бароко та мали більш яскравий звук. Тромбони, єдині духові інструменти, які спроможні до хроматичної гри, мали також більш м'яке звучання. Моцарт використовував їх у віденській традиції дублювання хорових голосів альт, тенора та баса. Тому при використанні сучасного тромбону необхідно бути обережним, щоб не перекривати голоси. Використання органу *continuo* було традиційним у духовній музиці XVIII століття. Музикознавці припускають, що використання *continuo* призначалося для збереження цілісності ансамблю та можливості створити гармонії, яких бракувало, що видається зайвим для Реквієму Моцарта. Незважаючи на це, сьогодні існує рекомендація включати невеличкий хоровий орган з однією клавіатурою. А отже, тогочасне звучання оркестру суттєво відрізнялося від звучання оркестру за допомогою сучасних

інструментів. Проте, якщо не має можливості залучати до оркестру автентичні інструменти, однією з вимог диригента є внесення коректив, що дають можливість максимально наблизити звучання сучасних інструментів до музичного звучання «церковної» музики XVIII століття.

Дуже цікавою є інформація, яку Мелінда О'Нейл надає в своїй статті, щодо розташування виконавців та їх кількості. Варто відзначити, що у цілому сьогодні кількість виконавців значно більша, аніж за часів Моцарта, часто використовується подвійний склад хору та оркестру. У трактаті Коха 1802 року вказується, що струнна група, яка нараховувала або 4.4.2.2.2, або 5.5.3.3.2 виконавця та своєю кількістю задовольняла церковні та театральні оркестри [59, с. 49]. Згадаємо знову лист Моцарта з Мангайма від 1777 року до свого батька, де він повідомляв, що по обидві боки каплиці розташовувалися 10 або 11 скрипок, 4 альти, 4 віолончелі та 4 контрабаси. Звісно, що рішення про кількість оркестрантів вирішувалося в залежності від розмірів залу, місцевих звичаїв та майстерності виконавців, але ж групи струнних інструментів були не дуже великими.

Якщо говорити про хор, то Моцарт слідував традиції віденського виконання ораторії Генделя «Месія» («*Messiah*») у редакції Моцарта, прем'єра якого відбулася у 1789 році<sup>9</sup>. В цьому творі композитор використав хор із 12 співаків, по три на партію з солістами, а також хорові партії і струнну групу 6.6.4.4.2 плюс духові інструменти та литаври [59, с. 49].

За часів Моцарта було багато різних можливостей, щоб розсадити хор та оркестрових музикантів. Американський музикознавець Ніл Заслав (*Neal Zaslaw*) наводить деякі принципи, що переважають: в оркестрових композиціях Коха, Гайдна основні партії (голоси та скрипки), а також більш

---

<sup>9</sup> Прем'єра ораторії Генделя «Месія» відбулася в Англії 13 квітня 1742 року під орудою автора в Лондонському *Great Music Hall*. На Батьківщині Генделя, у Німеччині, ця ораторія вперше прозвучала у 1772 році у перекладі німецькою мовою відомим поетом Клопштоком. Наступний переклад належав не менш відомому Гердеру. Після того, як Моцарт зробив редакцію цієї ораторії та вона прозвучала у Відні 1789 року, у Європі цей твір набув популярності, виконувався та був відомий саме у редакції Моцарта протягом всього XIX століття.

слабкі інструменти (флейти та альти) розміщувалися попереду. Більш гучні інструменти (мідні та литаври) – позаду, щоб була більше відстань між флейтами та трубами [85, с. 464]. Звісно, що хор мав розташовуватися так, щоб бачити диригента. Скоріш за все замовник Реквієму не уточнював кількість виконавців та розмір приміщення для виступу, єдине, що можна впевнено стверджувати – те, що цей твір був призначений для виконання у церкві. Відомо, що більшість церков того часу були невеличкими, прямокутними за розмірами, з високими стелями та гарною акустикою. У більшості випадків це дозволяло виконавцям знаходитися ближче до публіки, а тому стиль виконання повинен мав бути гнучким, тонким та вимагав більш якісного виконання. Тому виконання Реквієму у великих залах (як це було прийнято вже за часів доби Романтизму) нівелює можливість почути всі кольори звуку, тонку нюансіровку тембрів, їх деталей і виконання втрачає безпосередність.

На наш погляд, для більшого розуміння літургійного тексту (як музичного, так і вербального), яким є Реквієм, – надзвичайно важлива робота диригента з хором над скрупульозною реалізацією структур просодії, декламацією, риторикою тексту задля подальшої інтерпретації, що буде відобразитися на побудові фраз та артикуляції. Безперечно, правильна вимова впливає на артикуляцію, інтонацію, акцентуацію та якість звуку. Тому сьогодні таким важливим у виконавській інтерпретації цього твору є повернення до основних, на наш погляд, вимог: скрупульозної реалізації структур просодії, а саме вимови австро-німецької латини, пошуку тембрів голосів, артикуляційних можливостях, можливого розташування оркестру, хору та солістів-виконавців. Все це надає можливість наблизити диригента до звукового ідеалу музики Моцарта під час виконавської інтерпретації. Як слушно зауважує Р. Маундер (*Richard Maunder*), італійський стиль вимови латини став стандартним переважно в англомовних країнах тільки у минулому столітті після рекомендації папи Пія Х у 1912 році та його прийняття католицькою церквою. «Однак ще за часів падіння Римської

імперії аж до кінця XIX століття латина вимовлялася у кожній європейській країні за тими самими принципами, що і місцева мова. Це означає, що для Реквієму Моцарта використовувалась австро-німецька вимова латини» [55, с. 200].

Ще одне питання, яке завжди виникає при виконанні духовних творів XVII – XVIII століть – вібрато у солістів та в хорі. Враховуючи сучасні вокальні техніки, більшість з яких походять від оперних технік XIX століття – це питання видається складним. На думку багатьох авторів трактатів за часів Моцарта, вібрато визначалося як прикраса, тобто виразний прийом, що був скоріше довільним, аніж природнім засобом самого голосу. Для сольного співу в XVIII столітті помітне коливання висоти звуку та його інтенсивності на стійкій ноті було небажаним. Єдине зауваження Моцарта щодо вібрато є досить консервативним: «[співак] Майснер, як Ви знаєте, має дурну звичку примушувати свій голос час від часу тремтіти <...> і цього я ніколи не мав винести в ньому. І насправді, це огидна звичка, абсолютно неприємна природі <...> це нагадує мені, коли на органі трясуться міхи» [59, с. 52]. Такий дефект «тремтіння» використовувався при описі декоративного вібрато, але зазвичай вокалісти використовували цей прийом обережно та економно, а у вокальних ансамблях майже не використовували. Тому можна припустити, що Моцарт не допускав цей прийом при виконанні Реквієму.

Що стосується прикрас у Реквіємі, то Н. Заслав вказує, що «вокально-ритмічна свобода та орнамент менш за все пасували музиці для церкви. В церковній музиці було менше прикрас, аніж у світській музиці (у концертах та в театрі), хоча солісти з оперного театру часто брали участь у службах в церквах. Крім того, Моцарт ретельно переглянув свої пізні твори для виконання у церкві і вони, вірогідно, вимагали мінімуму орнаментальних доповнень» [85, с. 482]. Якщо подивитись на сольну та ансамблеву (хорову) музику Реквієму, то можна легко побачити, наскільки зайвим були б додаткові прикраси. Однак є і певні відхилення. Наприклад, Н. Заслав [85, с. 472-474] та Л. Ратнер [64, с. 188] пишуть у своїх роботах про *messia di*

*voce*<sup>10</sup> на одній ноті, що використовується зазвичай солістами, але не як розповсюджена техніка співу або гри, що використовується всім хором або оркестром. Єдине місце у Реквіємі, де абсолютно зрозумілим є використання *messa di voce* – це «*Tuba mirum*» (т. 5-7), де фермата вказує на необхідність прикраси у басовому соло. Зазвичай такі прикраси у вигляді фермати або каденції слугували для подовження закінчення фрази з паузою, що йшла наприкінці фрази або готували наступну фразу твору з відповідним характером, текстом та драматичною ситуацією. Враховуючи це, темп «*Tuba mirum*» (*Andante* 2/2) не може бути дуже повільним і соліст може взяти легкий вдих перед «*sonum*», щоб закінчити фразу на одному диханні. Семантичний зміст духовного тексту може бути доповнений вокальною каденцією, що відображає всю його велич. У 20 такті Моцарт дає складні виконавські завдання для тенора та подвоює його нотну вокальну апроприатуру<sup>11</sup> партією скрипки – вокаліст повинен співати свою фразу таким чином, як це прописано в партії скрипки. Як пише Ф. Нойманн (*Frederick Neumann*), довгі інструментальні апроприатури найчастіше записувалися за допомогою звичайних нот, на відміну від апроприатури для голосу [57, с. 16-41]. Саме в цьому і виникає особлива складність для тенора при дублюванні партії скрипки. Однак у 32 такті, у тенора є те, що Нойманн називає *Zwischenschlag* (форшлаг на одній ноті) та рекомендує співати його з ноти, що передує їй. Для всіх інших вокальних прикрас з восьмими нотами в цій частині (тенор – такт 27; альт – такти 35, 38; сопрано – такти 41, 43) виконувати потрібно з тієї ж восьмої ноти, що стоїть в такті [57, с. 90-92].

---

<sup>10</sup> *Messa di voce* – прийом вокальної техніки бельканто, який полягав у початковому співі ноти з динамікою *ppp*, щоб потім поступово «відкрити» звучання цієї ноти та зробити її більш потужним з динамікою до *f*, а потім зменшити її звучання до *pianissimo*, як спочатку.

<sup>11</sup> Апроприатура – це музичний орнамент, який складається завдяки додаванню неакордової ноти у мелодії. Неакордовий тон стоїть на сильній долі (зазвичай на перших або третіх долях, у розмірі на 4/4) це акцентує ноту апроприатури, що також затримує появу основної, очікуваної ноти акорду. Додана неакордова нота, або допоміжна нота, зазвичай на один тон вища або нижча за основну ноту і може бути хроматично змінена. Як пише Нойманн, довгі інструментальні апроприатури найчастіше записувалися за допомогою звичайних нот, на відміну від апроприатури для голосу.

«*Recordare*» не потребує ніяких прикрас, але у «*Benedictus*» вказано трелі у тактах 6 та 9 (відповідно альт та сопрано), а також у тактах 30 та 32 (бас та тенор), які потрібно виконувати з ноти, що розташована вище і в такт [57, с. 124].

Моцарт вказав темпи тільки для чотирьох частин «*Introitus – Kyrie*» (*Adagio – Allegro*); «*Dies irae*» (*Allegro assai*); «*Tuba mirum*» (*Andante*); «*Confutatis*» (*Andante*). Зюсмайєр вказав темпи для «*Domine Jesu Christe*» (*Andante con motto*); «*Hostias*» (*Andante*); «*Rex tremendae*» (*Grave*); «*Sanctus*» (*Adagio*); «*Benedictus*» (*Andante*). Без темпових визначень Моцарта та Зюсмайєра залишилися «*Recordare*», «*Lacrimosa*», «*Agnus Dei*» і сьогодні кожен редактор пропонує свої власні темпи або залишає їх на розсуд диригента.

Але в інтерпретації Реквієму для диригента завжди існують питання – наскільки швидким, жвавим було *Allegro* та наскільки повільним *Adagio* у XVIII столітті та в музиці Моцарта. Н. Харноркерт слушно зауважує, що «сьогодні значно точніше реконструювати темп твору, який з'явився близько 1500 року, ніж темпи музики Монтеверді, Баха чи Моцарта <...> Моцарт користувався винятковою кількістю різноманітних темпових означень. Наприклад, *Allegro* у нього дуже швидке й повне життя. Час від часу він дописував <...> ще й пояснюючи слова, такі, як *aperto, vivace, assai*» [25, с. 47]. Багато дослідників стверджують, що концепції виконання XIX століття уповільнили сучасне виконання музики XVIII століття. *Adagio* та *Andante* були більш швидкими, ніж ми зараз уявляємо, так само, як і менуети, а фінали симфоній – трохи повільнішими. Загалом церковну музику виконували у більш спокійних, повільних темпах, ніж театральну та камерну. Крім того, для Моцарта розмір в такті та метр були також показниками темпу. Що ж стосується самого Реквієму, то конкретні пропозиції композитора є, як вважає Дж. Марті (*Jean-Pierre Marty*), дещо суперечними: для *Allegro* в «*Kyrie*» чверть дорівнювала 92 і головну роль грають восьмі, а не чверті; для *Allegro assai* в «*Dies irae*» – 184; для *Andantino* в «*Recordare*»

чверть дорівнювала також 92 (хоча цей темп був позначений не Моцартом); для *Andante con motto* в «*Domine Jesu Christe*» чверть дорівнювала 88. Дж. Марті також зауважує, що *Lacrimosa* є одним із тих рідких випадків, коли у всій музиці Моцарта існує розмір 12/8 та пропонує виконувати *Adagio* як чверть з точкою. Коли композитор не визначає темп у частинах Реквієму, необхідно дивитися на «метр, внутрішню структуру музики та семантичне значення духовного тексту» [54, с. 205]. На думку Марті у вокальних номерах Моцарт ретельно продумував просодію тексту та його драматургію.

Виникає логічне питання: чому «*Requiem*» Моцарта, попри його композиційну та виконавську складність, щемливий драматизм та інколи, навіть, експресію, є завжди популярним серед хорових диригентів та виконавців? Можливо, ми знайдемо відповідь у І. Худеї, яка стверджує, що цей твір «відкриває безпрецедентну перспективу ще невисловленого романтичного німецького духу» [49, с. 107]. Саме ця невисловленість і штовхає нас у безмежний океан музики Моцарта, щоб підняти завісу таїни, яка криється у Реквіємі – від початку його створення до «нового життя» після смерті композитора.

### **2. 3 Риторичні музичні прийоми в Реквіємі В.-А. Моцарта: аналітичний аспект**

Загальні відомості про Реквієм Моцарта добре відомі, тому зупинимося лише на основних моментах, які стосуються музичного аналізу, зокрема, риторичних фігур та афектів тих частин, які були написані власне композитором, а саме від «*Requiem aeternam*» до «*Hostias*».

Н. Харноркерт вказує у Реквіємі Моцарта на риси автобіографічності, особливий релігійно-музичний смисл, який розкриває особистісне відношення композитора до Бога та його релігійно-духовних переживань. Майже кожна частина твору сповнена глибокого зворушливого почуття скорботи, втіхи, довірливої молитовності, віри у спасіння та прощення

Богом, яке є таким важливим для Моцарта, як для хворої дитини, яка «довірко дивиться на мати, і його страх йде» (за Н. Харноркуртом). Весь твір просякнутий високим гуманізмом та любов'ю до людини, співчуттям до її страждань. Засобами музичної виразності Моцарт показує всю палітру світу людських переживань. Вокальний текст (хор та солісти) поділяється на *tutti* та *solo*, причому більша частина матеріалу виконується хором. Основну роль у Реквіємі грає хор, оскільки з дванадцяти номерів хором виконуються дев'ять з окремими фразами солістів, три – квітетом солістів. Протягом всього твору Моцарт використовує імітаційну поліфонію. Багато номерів викладено у змішаному складі – гомофонно-гармонічному та поліфонічному. У реквіємі – три фуги, кожна з яких проходить двічі: «*Kyrie*» та «*Agnus Dei*» (перший та останній номери), «*Domine Jesu Christe*» та «*Hostias*» (восьмий та дев'ятий номери), «*Sanctus*» і «*Benedictus*» (десятий та одинадцятий номери).

Крістофф Вольф виокремлює три основні стилі, які вплинули на Моцарта: гомофонний, кантабіле та імітаційний – і це стосується насамперед голосів [цит. за 77]. Хорова партитура має компактну структуру з тенденцією розмішувати мелодію у верхньому рядку, навіть у поліфонічних уривках, створених за зразком Генделя. Потім писалися внутрішні голоси: з самого початку Моцарт повністю написав для великих розділів, але були прогалини, наприклад у фугі «*Kyrie*». Судячи з партитури Реквієму здається, що композитор уникає виконання *a cappella*, хоча іноді наближується до нього, прибираючи оркестровий акомпанемент, наприклад, у тактах 20-22, «*salve me*», наприкінці «*Rex Tremendae*».

Незважаючи на масштабність твору та різноманітність його музичного матеріалу, в основі Реквієму небагато тематичних елементів, які представлені у першій частині твору. «*Requiem aeternam*» – «Вічний спокій», починається з одного з найбільш відомого та незвичного вступу у музиці. Оркестровий вступ відкривається скорботною темою, яка спочатку виконується фаготом на фоні м'якого похитування акордів, за ним слідує басетгорн, а далі вступає другий басетгорн та фагот. У музичній лексиці доби бароко за цим



мелодичним зворотом закріпилася семантика скорботи, плачу, яка більш відома як *lamento*. Рух мелодії починається з тоніки та знову повертається до неї, навіть у межах такого короткого мотиву. Музика одразу викликає роздуми про зустріч зі смертю – це глибокий сум, безрадісність, приреченість, людська самотність, символ неминучості долі, загибелі, що насувається. В оркестровому вступі закладено ядро теми, яке буде розгортатися у першому стретному вступі хору. У хоровому звучанні ця тема отримує риси мужності. У сьомому такті несподівано звучить *forte*, за яким слідує хоровий вступ у супроводі «зітхаючих» скрипок. На словах «*lux aeterna*» («най засяє їм вічне світло») музика стає ніжніше. У «*Requiem aeternam*» і «*Kyrie*» Моцарт починає свій Реквієм з голосів у низькому діапазоні, що одразу занурює нас у похмуру, темну атмосферу. Така ж атмосфера зберігається і у тексті «*et lux perpetua luceat eis*», де відбувається модуляція від *d-moll* у *F-Dur*, а хорова фактура переходить від поліфонічного до гомофонного викладу, ніби ілюструючи світло, що просвічує крізь темряву. Мовний живопис є дуже ефектним, оскільки ясна та прозора гомофонна фактура та мажорна тональність відображають смисл слів «і Вічне світло засяє над ними». Лінія сопрано допомагає підкреслити це прохання, підкреслюючи 5-й, 7-й та 9-й акорди при кожній наступній вимові. Ця коротка частина закінчується у 19 такті з ідеальною каденцією та динамікою тепер вже на *forte*. У 20-му такті Моцарт вводить нову тему (разом із першою темою це подвійний контрапункт), яку в оркестрі грають скрипки та фаготи. Напруга та розвиток виникають більшою мірою за рахунок співставлення гомофонного та поліфонічного викладу матеріалу.

Надалі відбувається перехід у більш світлу тональність *B-Dur*, у порівнянні з *d-moll* у вступі. У 21 такті починається коротке соло сопрано, яка співає мелодію давнього григоріанського співу у супроводі групи струнних інструментів. Мелодія дуже проста, а її діапазон не більше октави. Ця мелодія подібна гімну і, відповідно, написана композитором простим ритмом та тривалістю нот, що виконуються повільно. Оркестровий

акомпанемент також викликає інтерес, оскільки він, як і вокальна партія, створює канон. Це приклад розширення мелодичної ідеї за рахунок контрапунктичних засобів. Раптово оркестрова музика стає нерівною та з секвенцією вступає хор (у бароковій манері хору Генделя), повторюючи тему григоріанського співу і переходячи у розділ, що нагадує матеріал восьмого такту з «зїтхаючими» скрипками та хоровою мелодією у басах.

«*Kyrie eleison*» – це подвійна фуга з двома темами різного характеру, яка виконується *attacca* з «*Requiem aeternam*» та є центральною у першій частині твору. «*Kyrie eleison*» малює картину кінця світу. Відбувається перехід у все більш похмурі субдомінанти (*g-moll*, *c-moll*, *f-moll*), що пов'язано із художньою ідеєю сходження у потойбічний світ, а звідси виникає і складний тональний план фуги. В основі першої теми закладено риторичну фігуру, яка сформувалася ще у творчості Й. Баха<sup>12</sup> – символ хреста. Перша тема фуги трактована у дусі Баха та Генделя, спирається на типові для доби бароко інтонації зменшеної септими. Але на основі зовсім типового, звичайного матеріалу твориться у найвищому ступені індивідуальний витвір. Друга тема, надзвичайно рухлива, вимагає від хору значної майстерності та віртуозності, охоплює великий діапазон звучання, обидві теми переміщуються в різні голоси за правилами строгого контрапункту. Такий стрімкий рух надає музиці напруженого розвитку та динаміки. У фюзі ми не помітимо довгих інтермедій, замість них – короткі переходи (більшою мірою в другій темі). Фуга розвивається так стрімко, таким нестримним потоком, що її структура не дозволяє зробити хоча б одну зупинку.

У фюзі використовується риторична фігура «*saltus duriusculus*», яка вперше з'являється в музичних трактатах XVII століття, що підсилює афект болю та страждань. У таблиці «Невеличкого лексикону музично-реторичних фігур» («*Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren*») М. Дінгса

---

<sup>12</sup> Наприклад, фігуру хреста можна побачити в фюзі *g moll* з першого тома «*Das Wohltemperirter Clavier*».

(*Manfred Dings*) фігура «*saltus duriusculus*» означає дещо різкі стрибки, які дозволені лише як риторичні засоби, наприклад, вираження хибності або «позамузичної жорсткості» у змісті музично-вербального тексту [44, с. 25]. Зазвичай це інтервальні стрибки септими, малої сексти вниз, зменшеної квартаи вниз або вгору, мінорної квінти вниз, зменшеної септими. Фігура «*saltus duriusculus*» використовується композитором у частині «*Kyrie eleison*» у подвійній фузі та представлена у першій темі чвертю з крапкою, восьмої та чверті. Таке ритмічне вирішення було відкриттям того часу. Фігура «*saltus duriusculus*» на словах «Його рани» підкреслює страждання та біль [9, с. 86]. Тремоло струнних, сигнали труб та дріб литавр створюють грандіозне враження.

У другій темі фуги «*Kyrie eleison*» можна побачити фігуру «*anabasis*», яка є антиподом фігури «*catabasis*». М. Дінгс пише, що «Йоган Вальтер визначає *anabasis* як “Я піднімаюсь вгору”, такий музичний рух, за допомогою якого виражено сходження» [44, с. 7]. Висхідний рух мелодії символізує вознесіння на небо або щось добре і приємне, належить до «жвавих» фігур. Виникаюча у тканині твору семантична фігура *anabasis* символізує одну з ключових ідей масонства – смерть як воскресіння, оскільки ключовою ідеєю масонства є «Смерть – це початок нового життя». Ця фігура втілює образи, які згруповані навколо таких смислових векторів, як «доля», «смерть», «потойбічний світ». Використання масонської символіки демонструє свідому строгую логіку та відображає смисл строк, що присвячені долі людини, – «ліричного героя» канонічного тексту, – на протигагу рядкам, що розповідають про події зовнішнього світу. В Реквіємі Моцарта це спосіб втілення особистих переживань, пов'язаних із сакральним досвідом.

Висхідний рух мелодії символізує вознесіння на небо і належить до «жвавих» фігур. В партії сопрано висхідна мелодія побудована на півтонових дисонансах, що нагадує фігуру «*pathoroeia*». За М. Дінгсом «*pathoroeia*» символізує страждання та «згідно з Бурмайстером, на півтонах, які накопичуються, “так що ніхто не залишається байдужим від викликаного

афекту”» [44, с. 23]. Такі накопичення півтонових кроків непов’язані з гармонією чи звукорядом. Й. Бурмайстер зазначає, що *pathos* завжди існує задля підкреслення музичного ефекту, коли виконавці або слухачі глибоко зворушені емоцією твору [41, с. 43]. Оскільки ця фігура є синонімом «*passus duriusculus*», усі доступні джерела надають менше значення стилю фігури, ніж інтенсивності афекту. Таким чином термін «*pathos*» стає збірним для всіх мелодичних фігур, які є певними символами. На думку Я. Дімітрієвіч ця фігура належить до риторичних фігур пафосу.

Найвищої точки кульмінації музика досягає наприкінці фуґи, коли всі голоси хору зупиняються на драматичному зменшеному септакорді, після чого виникає надзвичайно виразна пауза, що підкреслює ще більше загальний драматичний настрій фуґи. Дуже виразною є невеличка (два з половиною такти) заключна каденція у темпі *Adagio* із заключним тризвуком без терції мінору, що звучить як узагальнений образ страждання і одночасно величі

«*Dies irae*» – одна з найдраматичніших частин Реквієму. Інтерпретування Моцартом вербального тексту («День гніву, день цей звільнить рід людський з праху») повністю відповідає стилю мотетів, написаний традиційно, що помітно у керованому віршованому ритмі вокальних партій, а також у створених образах, як це передбачено текстом. Такі ж саме приклади ми можемо побачити у «*Rex Tremendae*» та «*Tuba mirum*». Хорові партії дублюються оркестром та написані у акордовому викладі. Не зважаючи на відносну стислість та невеликий розмір, саме у цій частині динаміка сягає симфонічних масштабів, а оркестр підкреслює картину загального страху та людського жаху перед судом Божим. На словах «*Solvat Saeculum*» («перетворює світ на попіл») можна прослідкувати інтонаційну спорідненість з мелодичним ходом першої частини «*Requiem aeternam*». Але ж якщо у першій частині ці інтонації звучать як глибока скорбота, то в «*Dies irae*» – це вигук відчаю. У канонічному проведенні мелодії з ламаним ритмом у басів, тенорів та жіночому хорі «*Voca te*»

(«Поклич мене») створюється різкий драматичний контраст. Наприкінці цього номера зі слів «*Oro supplex et accinis*» («Прошу я, той що молиться та схиляється») композитор через енгармонізми та зменшені септакорди робить низку хроматичних модуляцій (з *a-moll* в *as-moll*, *g-moll*, *ges-moll* та, вкінці кінців, *F-dur*). Такі модуляції є досить незвичними для часу написання Реквієму, а тому, можна стверджувати, що Моцарт проявив надзвичайну сміливість і новаторство в галузі гармонії. Додамо, що дорійський лад теми «*Dies irae*», можливо, вплинув на вибір тональності для всього твору – *d-moll*. Але є цікавим, що з вибором тональності Моцарт визначає і пов'язані з нею інші – він обмежується, виключаючи дієзні тональності (виняток тут становить лише *D-Dur*). І ще одна важлива деталь – всі модуляції розроблені майже повністю у вокальних партіях.

В «*Dies Irae*» Моцарт також використовує фігуру «*saltus duriusculus*» з інтервальними стрибками септими, малої сексти вниз, зменшеної квартали вниз або вгору, мінорної квінти вниз, зменшеної септими. Такі стрибки підкреслюють драматичну напружену ситуацію. Крім того, Моцарт використовує верхній регістр, нетиповий для хоральної фактури. Сербська музикознавиця Я. Дімітрієвич зазначає, що на словах «*Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus*» («Як жахливо буде, коли прийде Суддя») у сопрано відбувається різкий стрибок спочатку чистих квінт вгору (*c - g*), а потім зменшених квінт (*cis - g*). Кульмінаційний момент у партії сопрано представлений інтервалом із збільшеною секундою на слові «*cuncta*» («все») [9, с. 87].

Окрім стрибків у мелодії напруга створюється завдяки використанню прийому барокової гри на смичкових інструментах *vibrato*, що імітує органний тремулянт (регістр з ритмічним *vibrato*) та створює ефект «тремтіння», що підсилює емоційний вплив у вербальному тексті в тактах 41, 45 та 49. Н. Харнонкурт стверджує, що з початку XVII століття це був досить витончений спосіб повторення звуків, які наближалися до *vibrato* і в музиці для смичкових інструментів використовувався під назвою «*tremolo*» або

«*tremolando*». Такий ефект «*tremolo*» викликав надзвичайно сильне враження і знайшов застосування в тихих фрагментах акомпануючи голосів і завжди говорив про скорботу, страждання та біль [25, с. 113-114]. В «*Dies Irae*» сербська музикознавиця Я. Дімітрієвич вбачає топос страху, оскільки ця частина викликала у композитора почуття в очікуванні суду Божого, особливо це стосується т. 31–37 (*Allegro assai*). Зазначимо, що використання Моцартом тремоло для створення найбільш напружених драматичних ситуацій можна помітити і в опері «Чарівна флейта», зокрема арії «Цариці ночі», в якій композитор використовує тональність *d-moll*, так само, як і в «*Requiem*».

«*Tuba mirum*» є взірцем «сакрального» репертуару багатьох солістів. За словами І. Худеї, у цьому розділі Реквієму театральність поєднується з сакральністю тексту та підхоплюється чотирма солістами. Цю частину можна порівняти зі справжньою оперною сценою. «*Tuba mirum*» відкриває соло тромбону, яке продовжує басове соло. Моцарт приписує різним регістрам голосів багатоманітні характеристики та використовує великий спектр засобів виразності. Якщо бас підкреслює характер величності (ходи на широкі інтервали) та піднесеності (коливання між мажором та мінором), то раптовий вступ тенору з іншою темою у мінорній тональності змінює весь «оперний ландшафт» цієї частини. Вже на словах «*Liber scriptus*» можна відчути страх, жах. Тому, як пише Г. Аберт, він проходить більш широке коло тональностей та приводить його в унісон зі струнними до основної тональності Реквієму *d-moll* [1, с.394]. Це пристрасна мольба про допомогу. Партія альтів відповідає більш стоїчному характеру, під час його вступу замовкають тромбони. Вступ партії сопрано у *b-moll* – це поява світла та людської надії на прощення, це єдина партія, де можна почути ноти милосердя від Господа. Закінчує частину ансамбль солістів, який створює образ краси, глибокої надії та втіхи.

В оркестрі можна помітити, як і в «*Dies irae*», використання прийому барокової гри на смичкових інструментах *vibrato*: «*Mors stupebit*» у 18 такті –

перехід у *f-moll* із повторюваним «тремтінням» в акомпанементі, щоб виразити «тремтіння» перед лицем смерті; фігура зітхання на «*cum vix Justus*» наприкінці частини спочатку у сопрано, а потім у всіх вокальних партіях як вираження благання про милосердя.

«*Rex tremendae*» побудований на техніці подвійного канону. Слідуючи традиціям Баха, Моцарт використовує пунктирний остінатний мотив, до якого у 3 такті приєднується хор та тричі проголошує «*Rex!*». Варто відзначити, якщо ця частина і починається у *g-moll*, всі її гармонічні зміни та модуляції безповоротно приводять до *d-moll*. Після грандіозних подій, що описуються хором, несподіваною є мольба «*Salve me*», яка виконується хором, у той час як скрипки дуже тихо грають остінатний мотив. У цій частині Моцарт використовує риторичну фігуру «*catabasis*». М. Дінгс описує цю фігуру, як антонім до фігури «*anabasis*». Перш за все така фігура спрямована на представлення низького, презирливого, зниженого, мерзенного, але й водночас для афекту смирення та слабкості [44, с. 18]. Зазвичай, це низхідна мелодія, яка відноситься до категорії фігур, що слідує за швидким мелодичним рухом. Ця фігура використовується Моцартом у подвійному каноні, побудованому на низхідних послідовностях. Низхідна мелодія помітна вже у першому такті в партії струнних інструментів і *basso continuo* [9, с. 87]. За Я. Дімітрієвіч в «*Rex tremendae*», так само як і в експозиції «*Confutatis*», у тексті присутній топос смирення перед Богом через молитву про спасіння. Пунктирний ритм в «*Rex Tremendae*» створює образ царственості, як у «французькій увертюрі» епохи бароко. Як пише О. Шабанова, «не пом'якшуючи глибини контрасту між патетичним *Rex tremendae* та елегійним *Recordare*, Моцарт витримує композицію обох п'єс на межі високої «вченості» [30, с. 193].

«*Recordare*». Для Моцарта написання «*Recordare*» було дуже важливим. Він відчував свій важкий стан і розумів, що може не дописати весь Реквієм, тому поспішав цілком завершити цю частину, яка за своїм духом виражала останню мольбу. Опосередкованим свідомством того, яке

значення надавав Моцарт цій частині є той факт, що саме «*Recordare*» стало найбільш опрацьованою партитурою. Моцарт прописав не лише вступ з басетгорнами та струнним ансамблем, а й чотири такти постлюдії, яка є єдиною у всьому великому розділі «*Dies irae*». Саме в «*Recordare*» Моцарт вперше у межах жанру духовної меси блискуче поєднує технічні інструментальні здобутки «галантного стилю» зі строгим «церковним» стилем написання меси. «*Recordare*» написано у формі рондо з «сонатними римами і проведенням рефрену у тональності субдомінанти» [30]. Ця частина ніби стоїть окремо серед всіх інших частин Реквієму. Тут є декілька канонів. Перший та другий канони написані для басетгорнів із супроводом віолончелі; на домінанті їхньої каденції канон починають в унісон дві скрипки на педальному басу віолончелі – це один із найкрасивіших вступів у Реквіємі. Як тільки вступають солісти – спочатку альт, потім бас, сопрано та тенор – виникають ще канони – між парою альт та бас в основній тональності *F-Dur*, а потім між сопрано та тенором у тональності домінанти. Г. Аберт зазначає, що до головної теми приєднується відповідь, у якій звучить відомий нам з попередніх частин мотив, що вводить нас у стан жаху. Відповіддю на тему сопрано та тенора є два канони струнних інструментів, об'єднаних разом. У цілому цей прекрасний фрагмент є зразком поєднання лірики Моцарта та церковної стриманості. Протягом частини цей уривок повторюється тричі у різних тональностях і кожного разу він здається все більш зворушливим. На словах «*tantus labor non sit cassus*» у солістів відбувається пристрасне декламування. Ця невеличка частина (два такти) «*Recordare*» створює дивовижний ефект завдяки своїй симетрії, наприкінці другого такту відбувається зміна *d-moll* на *b-moll* у найелегантнішій конструкції. Напевно, для Моцарта це було дрібницею, але для його нащадків – еталоном майстерності. Далі тема у скороченому вигляді викладається у більш темній тональності *B-Dur*, де знову проводяться канони. Перший – із новим акомпанементом віолончелі для тенорів, за рахунок чого виникає нова фарба тембру. Акорди для голосів у «*Ingemisco tanquam reus*» продиктовані



покаянним текстом, вони повертають модуляцію до оригінальної тональності та вводять дві маленькі сольні фрази сопрано та тенора, які є перлинами експресії патетичного стилю цієї частини. Соло тенора, що йде після каденції сопрано в *a-moll*, має вишуканий характер ніжності та печалі, а далі всі чотири голоси з'єднуються на *crescendo* на словах «*Mihi quoque spem dedisti*», утворюючи прекрасний ансамбль. Необхідно підкреслити, що «*Recordare*» у духовній музиці є зразком недосяжної досконалості, тут вишукана делікатність та витонченість композиторського письма Моцарта виходить за межі звичайних духовних творів композитора.

«*Confutatis*» - одна з найбільш бурхливих за своїм характером частин Реквієму. Можна припустити, що рух цієї частина побудовано за сонатним принципом. Перед нами постають янголи та демони, які малюються завдяки контрастному ефекту в хорі: партіям басів та тенорів відповідають сопрано та альти. Унісон струнних інструментів містить жахливий сенс, який нагадує страшні картини пекельного вогню з одного боку, а з іншого – смиренну молитовність. Перша тема (баси та тенори) на текст «*Confutatis, maledictis, flammis acribus adictis*» («Коли засудиш проклятих, коли віддаси їх у вічний вогонь») виконується чоловічим хором (це ритмічна, а не мелодична імітація) в тональності *a-moll* на *forte*. Басетгорни та фаготи, а також тенор і бас-тромбон у оркестрі подвоюють чоловічі голоси, а струнні інструменти додають напруги в унісон. Другу тему з текстом «*Voca me cum benedictis*» («Назви мене серед числа блаженних») виконує жіночий хор (партії альтів та сопрано) у супроводі двох скрипок у світлій тональності *c-dur* на *piano*. Фактура виключно гомофонна [9, с. 88]. Але найкраща частина «*Confutatis*» - це урочиста молитва в кінці, де об'єднуються всі голоси. Таке контрастне співставлення на рівні тематизму, ладу, динаміки і тембру, виконавського складу хору та оркестру яскраво показує одне з найбільш напруженіших та драматичніших місць в Реквіємі В.-А. Моцарта. У даному випадку можна також стверджувати, що композитор створює топоси смерті, страху та смирення.

Як слушно зазначає О. Шабанова: «Моцарт пише певну гранично коротку подобу драматичного *Allegro* з функціональними аналогами його головних розділів – бурною головною («*Confutatis*») та ламентозною («*Vocame*») побічною партією. Тонально-гармонічний план являє собою сонатну риму, яка відтворює логіку докласичної, старосонатної форми, де тональна реприза настає тільки в зоні побічної партії, а матеріал головної втягнутий у розділ розробки і більше не повторюється» [30, с. 195]

В останній фразі «*Gere curam mei finis*» («Подбай про мою смерть!») відчувається особистісне відношення композитора до Бога, «протиставлення *всезагального та одиничного*» (за Н. Харноркуртом).

В «*Confutatis*» Моцарт використовує фігуру «*climax*» (і «*gradatio*»). За М. Дінгсом – це повторення мелодичного повороту з сусідньої ноти, здебільшого визначається як багаторівнева концепція мелодичних послідовностей. Може використовуватися як висхідна фраза для афектів «Божественної любові та туги за Небесною Батьківщиною» [44, с. 11]. Про неї пише Й. Бурмайстер (J. Burmeister) у «*Musica poetica*» (1606), А. Кірхер (A. Kircher) у «*Musurgia universalis*» (1650), Т. Яновка (Thomas Balthasar Janowka) у «*Clavis ad Thesaurum*» (1701). Зазвичай це фігура поступового сходження. А. Шерінг характеризує «*climax*» як фігуру другорядну або «фігуру, коли два голоси на сильному та слабкому часі постійно звучать в один інтервал. Наприклад, дискант і бас у дециму, або бас і тенор у терцію. Такі фігури використовуються найчастіше наприкінці твору, що з успіхом подовжує увагу жадібно очікуюючих завершення слухачів» [71, с. 110]. Я. Дімітрієвіч виокремлює цю фігуру в частині «*Confutatis*» у вигляді секвенції, яку Моцарт використовує для досягнення кульмінації, але тут драматична кульмінація може спостерігатися з послідовним рухом вниз.

Цікавим спостереженням Я. Дімітрієвіч є виокремлення в частині «*Confutatis*» музично-риторичної «*antithesis*». Говорячи про «*antithesis*» («*antitheton*»), М. Дінгс посилається на Йоганна Готфріда Вальтера (Johann Gottfried Walther), який описує фігуру «*antithesis*», за допомогою якої речі

мають бути протиставлені або протиставляються одне одному. «*Antithesis*» («*antitheton*») відображається на тональному, фактурному, структурно-тематичному, темповому рівнях, зіставленні хроматики та діатоніки, мажору та мінору, гомофонного та поліфонічного типу композиції [44, с. 7].

«*Lacrimosa*». Як відомо, Моцарту вдалося написати тільки 8 перших тактів партитури. «*Lacrimosa*» написана у двочастинній репризній формі, її тема складається з двох мотивів, що повторюються та однієї фрази на великому диханні з поступовим рухом догори та наростаючою динамікою. Драматична напруга підсилюється епізодом імітаційного характеру. Але ж наприкінці цієї частини у заключному мажорному акорді у *D-Dur* виникає життєстверджуючий характер.

В цій частині ми також можемо знайти інтонаційний матеріал першої теми «*Requiem aeternam*», яка з'являється між 4 та 5 тактами у сопрано. Ця частина є лірико-драматичною кульмінацією твору і такий інтонаційний матеріал підкреслює зв'язок його основного мотиву посередині всього циклу зі смисловим змістом всього Реквієму. Можливо з цієї причини «*Lacrimosa*» часто виконується як окремий концертний номер меси. Після 8 такту ця частина у рукописі Моцарта обривається. Спочатку вдова композитора попросила закінчити твір Й. Айблера, чий пісенний талант високо цінував композитор. Однак Айблер додав інструменти тільки для тих партій, які були вже завершені Моцартом у хоровій партитурі. Він намагався закінчити похоронну месу, але відмовився продовжувати цей процес. В партитуру «*Lacrimosa*» Айблер додав два такти другого речення, яке структурно є варіантом начальних фраз хору. Після відмови Айблера роботу закінчив Франц Ксавер Зюсмайєр, який і раніше допомагав Моцарту у завершенні інших творів, як, наприклад, «*La Clemenza di Tito*» та «*Die Zauberflöte*». Саме цей варіант, який закінчив Зюсмайєр, став окремим твором у концертних виконавських практиках.

Частина відкривається риторичною фігурою «*pianto*», яку Монелль розглядає у своїх дослідженнях як ікону, буквально зображення зітхання під

час плачу [56, с. 17]. Фігура представлена півтоновими зітхаючими інтонаціями у групі струнних інструментів (альти та скрипки) на самому початку частини. Вона символізує біль, страждання, втрату. Як відзначає І. Худея, у партитурі твору є моменти надзвичайної мелодраматичної театральності, але також і частини абсолютної сакральної класичної строгості. Використовуючи короткі висхідні та низхідні хроматичні мотиви, які виконуються скрипками, композитору вдається досягти ефекту плачу, зітхання, смиренності та відданого молитовного ефекту [49]. Це топос плачу, який найбільш поширений у духовній музиці та згідно Р. Монеллю присутній у музиці з XVI століття. Примітно, що існує певна схожість заключних розділів «*Dies irae angement*» останньої редакції Дж. Б. Перголезі «*Stabat Mater*» («*Lacrimosa*» та «*Amen*») з відповідними розділами «*Sequentia*» Моцарта, зокрема початковий мотив «*Lacrimosa*».

Я. Дімітрієвіч зазначає, що ця частина є також прикладом співіснування різних фігур. Моцарт використовує ще одну ламентозну фігуру, «*passus duriusculus*», яка є надзвичайно поширеною у його творчості (як у духовних творах, так і в операх) та презентується у вигляді хроматичної висхідної або низхідної мелодії. Фігура «*passus duriusculus*» є типовою для голосіння та асоціюється з топосом плачу. М. Дінгс влучно зауважує, що серед великої кількості теоретичних робіт XVII століття термін «*passus duriusculus*», так само як і «*saltus duriusculus*» «можна знайти лише у Крістофа Бернхарда. Проте термін «*passus duriusculus*» сьогодні є невід'ємною частиною мови теорії музики. У «*passus duriusculus*» хроматизація часто відбувається у низхідному фрігійському тетраході» [44, с. 24].

У «*Lacrimosa*» фігура «*pianto*» проводиться у перших скрипках у супроводі сопрано, а над нею простягається вгору хроматична фігура «*passus duriusculus*», що одночасно вказує на фігуру «*anabasis*», про яку вже йшла мова. За два такти перед появою фігури «*passus duriusculus*» в партії сопрано виникає фігура «*anabasis*» на тексті «*qua resurget ex favilla, judicandus homo*

*reus*» («коли він підніметься з праху, винний буде засуджений»), відбувається поступове кресендо від *piano* до *forte* [9, с. 88], що створює ще більш драматичну напругу твору.

Дві наступні частини, згідно чину служби, – це «*Offertorium*» (дароприношення, коли на вітвар виносять хліб та вино і в цей час співаються дві молитви). Цю музику Моцарт ще встиг записати ескізно, тобто тут теми, ідеї - власне моцартівські.

«*Domine Jesu Christe!*» – молитва у виконанні хору, звучить звернення до Бога з проханням помилувати грішників та дозволити Архангелу Михайлу вивести їх до Світла. Музика написана у строгому церковному стилі і лише деколи Моцарт дозволяє собі певну поетичну екстравагантність та вольність у інтерпретації вербального тексту. Ця частина складається з двох розділів: у першому – хор та квартет солістів, у другому – fuga «*quam olim Abrahae*» у хора. На самому початку у хоровому викладі звучить у невимушеній манері мотет. Не зважаючи на простоту викладу, музика багата контрастами, які підкреслюють змістовність вербального тексту. Хор яскраво та образно представляє кожне слово, яке звучить: наприклад, «убережи їх від пекельного полум'я» – голоси злітають до гори, зображуючи полум'я; «убережи їх від пащі лева, від глибокої ями» – і голоси ідуть вниз, ніби, малюючи всі жахи пекла. Раптова модуляція з *g-moll* у *b-moll* нагадує Царицю Ночі у «Чарівній флейті» та «*Dies irae*» Реквієму, але з синкопами у другій скрипці. Таким чином, Моцарт продовжує та оживлює свої думки у більш свіжих формах, вносить новий зміст, слова підказують музичний виклад. Теж саме відбувається у наступному уривку, де терція альти створює дисонанс з певною зупинкою, а розв'язання вгору у наступному такті створює надзвичайний ефект. Після каденції у *c-moll* модуляції приводять до чудового моменту на словах «*ne Absorbeat eas Tartarus*». Вперше тему у всій повноті можна почути у тенорів, яку підхоплюють альти і, насамкінець, – сопрано та басы, які декламують слова, хоча всі голоси незалежні один від одного. Струнні інструменти грають в унісон та надають особливої сили та

енергії звучання цьому прекрасному контрапункту. Непідготовлені дисонанси у вокальних партіях надають цьому зразку композиторського письма особливу цінність для наступних поколінь композиторів. Хорова партія завершується ідеєю «відчутти невловиме», що тонко відображено у звуках. Сольні партії, які очолює сопрано та підхоплюється іншими голосами поки вони не зіллються у квартеті, продовжують динамічне звучання з однією метою – надати більш грандіозне відчуття першого вибуху у прекрасній фузі «*Quam olim Abrahae*» («як обіцяв Аврааму») – одного з найвеличніших досягнень хорової музики. Це подвійна fuga з чотирма самостійними голосами у супроводі струнного оркестру. Духові інструменти дублюють голоси. Велич декламації, майстерний контрапункт, виразна мелодія та особлива експресія у гармоніях – все це робить «*Quam olim Abrahae*» однією з найвеличніших фуг Моцарта.

Наступна частина – молитва «*Hostias*» – також відноситься до «*Offertorium*». Вона надзвичайно світла, майже пісенна, гімнічна. Моцарт знав, що у слухача виникне бажання після такої емоційної та бурхливої попередньої частини знайти спокій у «*Hostias*». За традицією, яка була встановлена ще до Моцарта, ця частина завершується тією ж самою фугою, що і попередня частина «*Domine Jesu Christe!*» – «*Quam olim Abrae*». За своїм змістом вона повторює попередню – це прохання прийняти жертви та моління заради спасіння душ померлих, «котрих ми згадуємо нині».

Характерним майже для всіх частин Реквієму є використання інтонаційного матеріалу теми з першої частини в елементах каденції. За словником риторичної музики цей зворот називається «*symploce*» («*complexion*»). Для більшої єдності мелодичної конструкції вона виконується на початку та повторюється наприкінці. Показово, що ці звороти присутні тільки в партіях, які написані суто Моцартом в «*Recordare*», «*Confutatis*», «*Domine Jesu Christe*».

Наступні частини – «*Sanctus*», «*Benedictus*» та «*Agnus Dei*» – це фактично робота учня Моцарта – Ф. К. Зюсмайєра, оскільки Моцарт не залишив навіть уривків або ескізів цих частин.

В Реквіємі Моцарт прийшов цілком до нового стилю, відмінного від його попередніх духовних творів, написаних для Зальцбурга. Також необхідно враховувати той факт, що композитор не планував опублікувати його під власним ім'ям, а отже цей твір не призначався для виконання під власною орудою (наприклад, у соборі Святого Стефана, де він на той час вже працював). Вибір інструментів, безумовно, автентичний, але ми не можемо знати, наскільки це було узгоджено з анонімним заказником. Але ж незважаючи на анонімність заказу, важко уявити собі, щоб Моцарт задумував інструментувати твір спонтанно.

Моцарт завжди називав смерть «вірною та найкращою подругою людини», у листі від 4 квітня 1787 року він писав, що «образ смерті не лише не має нічого страшного, навпаки, дає нам заспокоєння та втіху! Я вдячний Богу за те, що він дає мені щастя зрозуміти смерть як джерело нашого істинного щастя. За це блаженство я кожного дня дякую Творцю та щиро бажаю цього блаженства кожному з моїх близьких» [20, с. 421]. Напевно композитор мав на увазі пізнання істинного Світу Божого, який стає для кожного християнина ключем до «Вічного Життя»!

## Висновки

«*Requiem*» К. 626 В.-А. Моцарта за своєю філософською глибиною та музичною досконалістю належить до найвищих духовних досягнень Нового часу, а сам композитор є яскравим представником музичної культури доби Просвітництва. Тому для нас було важливим розглянути в науковому обґрунтуванні світоглядні засади епохи Просвітництва, що спираються на концепцію «природного світла розуму». Ця головна ідея Просвітництва поєднала науку і мистецтво та надала можливість досліджувати наукові властивості музики. А отже, важливою рисою Просвітництва є колосальна реалізація людини через наукову (інтелектуальну) та художню діяльність. У цьому контексті звернено увагу на наукові теоретичні відкриття в галузі музики, що стосувалися гармонії, акустики, температури, дидактичних праць у вигляді інструкцій до виконання.

З'ясовано, що відмінною ознакою доби Просвітництва була рівновага барокових та класицистичних тенденцій, які поєднували «логос» та «сенсус», стверджуючи подвійність свідомості та роблячи її еталоном мислення. Поєднання у музичному мистецтві чуттєвого з логікою музичного процесу привернуло увагу мислителів епохи Просвітництва до середньовічного *ars inveniendi*, а композитори зробили її головним чинником у музиці. У цьому ж сенсі розглянуто музичну систему «бароко-класицизм», спільність їх етичних та естетичних констант. В надрах мистецтва, зокрема музичного класицизму, завжди існувала «жива пам'ять» про «чуттєве» бароко, що надає можливість говорити про барокові риси у творчості Моцарта як одного із найвідоміших віденських класиків.

Музичний класицизм користувався бароковим знанням контрапункту, риторичних фігур, теорії афектів тощо. Тому, у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проекту звернено увагу на «теорію афектів», у якій протягом XVII–XVIII століть відточувалась естетична категорія «чуттєвості». Прослідковано витоки та розвиток цієї доктрини у концепціях Р. Декарта, Ж.-Ф. Рамо, А. Кірхера, Й. Кванца, Й. Маттезона та ін. Теорія афектів є



музичним нервом, важливою концепцією Просвітництва, яка спонукала філософів і композиторів шукати відповіді на запитання – «що відбувається з людиною, коли вона слухає музику?». Увагу композиторів XVII–XVIII століть привертає не лише музичний текст, а і той хто прийде його слухати. Тому для теорії афектів стало метою знайти та відтворити конкретні музичні засоби, які викликали певні емоційні реакції. Афекти стали раціональним зв'язком між звуками і душею та були представлені у музиці за допомогою різноманітних музичних засобів: тональностей, ладів, ритму, інтонацій, мелодичних інтервалів, багатоманітних прикрас, мелодичних і гармонічних фігур, динаміки, акустичних можливостей тощо. Досягнувши ідеального балансу між музичною природою та наукою через теорію афектів, для композиторів стало можливим досягти відповідної естетики Просвітництва, поєднавши «логос» та «сенсус».

У цьому контексті для нашого дослідження стало важливим звернення до музично-риторичної системи, складовою якої є теорія афектів. Майже до кінця XVIII століття система риторичної культури існувала як цільна та монолітна. Сягаючи своїм корінням у давню античну традицію, риторика стала однією з фундаментальних компонент, закладених у загальну свідомість XVI–XVIII століть, а також підґрунтям для композиторських практик, які були співзвучні науковим та художньо-естетичним ідеалам цього часу. У нашій роботі акцентується увага на німецькій музично-теоретичній концепції «*musica poetica*». Підкреслюється важливість праць Й. Ліппіуса, Й. Бурмайстера, Й. Маттезона, Й. Шайбе, Й. Кірнбергера, Н. Форкеля, в яких проводяться аналогії між музичною композицією і композицією мови, почали каталогізуватися списки риторичних фігур у латинських термінах та співвідноситися з конкретними композиційними прийомами. Розглянуто термін «*Fiegiurenlehren*», що вводить у музикознавчий дискурс А. Шерінг, як засіб описування тенденцій німецьких теоретиків XVII–XVIII століть та класифікації композиційних прийомів у відповідності з термінологією, що була запозичена з класичної риторики; а

також роботу Д. Бартеля «*Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*», де продемонстровано історію окремих риторичних фігур у трактатах музичних теоретиків XVII–XVIII століть.

Відзначено, що риторика тісно пов'язана з поняттям «топос», а точніше – певні значення в музиці XVIII століття тісно пов'язані з топосами, які можуть бути визначені риторичними фігурами, а також асоціаціями з позамузичним змістом та іншою музикою. Теорія топосу є тим аналітичним інструментом, що був відшліфований класицизмом XVIII століття. Спираючись на дослідження Л. Ратнера та Р. Монелля, з'ясовано, що музичні топоси пов'язані з різними почуттями та афектами, і якщо музика бароко прагнула представити у творі один топос, класична музика використовувала та поєднувала різних топоси в одному творі, що є характерним і для Реквієму В.-А. Моцарта. Сьогодні декодування композиційних елементів з риторичної точки зору стає ще одним інструментом для інтерпретації твору. Риторичний аналіз дає можливість прочитати музичні наративи, які на перший погляд одразу не можна розшифрувати.

З'ясовано, що останній період творчості В.-А. Моцарта (1781–1791), зокрема його духовні твори меса *c-moll K.427* та *Requiem K.626*, свідчать про звернення композитора до музичного матеріалу, технік та жанрів попередніх епох, а саме, більш ранніх за Бароко та Класицизм, ренесансних та середньовічних музичних систем, які Моцарт інтерпретує у контексті музичної мови, композиторських технік, світоглядних принципів свого часу. Інтерес Моцарта до духовної музики – це осмислення бароково-класицистичної двоєдності як філософського методу всієї епохи та власної художньої практики. В духовній музиці композитора традиції бахівської та генделівської поліфонії поєднуються з досягненнями драматичного симфонізму та оперного мистецтва, відбуваються зміни у великих циклічних вокально-хорових жанрах. Якщо у своїх ранніх месах Моцарт ще дотримувався традицій кантатної меси, характерної для доби Бароко, то у більш пізніх творах – «*Missa*» *c-moll* та «*Requiem*» – композитор

використовує класичні сонатно-симфонічні принципи драматургії та геніально поєднує їх з музично-теоретичними досягненнями бароко і вимогами католицької церкви.

Реквієм Моцарта сповнений напруги та пристрасті (як релігійної, так і людської), музика демонструє гармонічну витонченість, стрункість і сміливість композиції. Тут Моцарт блискуче синтезує складні композиційні прийоми і риторичну експресію пізнього бароко зі структурною рівновагою та зворушливим ліризмом зрілого класицизму. Він поєднує строгий стиль з новим ліризмом епохи класицизму – плавними мелодіями, симетричною побудовою рухів, змішуванням різних оркестрових шарів. Саме у Реквіємі церковна музика строгого «старого стилю» представлена драматургією серйозної опери, що дозволило композитору висвітлити складні психологічні та емоційні драматичні зміни. Незважаючи на те, що Реквієм залишився композитором незавершеним, Моцарт досягає в ньому неперевершених вершин драматургії, до яких прагнули як його попередники, так і сучасники. Отже, Реквієм є яскравим прикладом взаємодії світського та церковного початків, оскільки відчувається суб'єктивний тон, який був відсутній у ранніх духовних творах Моцарта, а також одним із взірців завершення всієї бароково-класицистичної епохи.

Важливим для нашого дослідження став аналіз пізнаваних барокових музично-риторичних фігур, топосів, які В.-А. Моцарт використовує в Реквіємі. Виявлення барокових універсальних принципів у вигляді музично-риторичних фігур, говорить про функціонування системи семантичних правил та прийомів музичної мови того часу. Розглянуто характерні барокові музично-риторичні фігури «*saltus duriusculus*», «*passus duriusculus*», «*anabasis*», «*catabasis*», «*climax*», «*antithesis*», «*lamento*», «*pianto*» та ін., що підкреслюють у Реквіємі притаманні цьому жанру топоси смерті, страху, смирення, плачу тощо.

Крім вище зазначеного, серед характерних рис бароково-класицистичного художнього світогляду композитора у Реквіємі

виокремлено: барокову техніку контрапункту як композиторський метод мислення та продукування музичних ідей; сакральну театральність; високу інтелектуалізацію музичного тексту; оновлення тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію (відмова від валторн, флейт, гобоїв та кларнетів, введення у оркестр фаготів та басетгорнів); використання класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії у створенні крупної контрастної барокової форми, якою у Реквіємі є «*Sequentia*»; помітною ознакою є барокова чуттєвість у поєднанні з класицистичною раціональністю. А отже, Моцарт створив нову, свою власну бароково-класицистичну систему, яка стверджувала багатоманітність єдиного та повністю відповідала загальній бароково-класицистичній парадигмі доби Просвітництва, що припускала нероздільність макро- та мікрокосмосу.

У дослідженні відзначено вплив масонства на Реквієм Моцарта, який є свідомим маркуванням глибоко особистих переживань композитора, а також його містичного досвіду, який можливо розуміти не лише як можливість доторкнутися до потойбічного світу, а скоріше як можливість розширення меж духовного досвіду. Екзистенційна тема смерті, якою просякнутий Реквієм, пов'язана як із масонським кодексом моралі, так і вченнями Церкви, вона є центральною і будь-які роздуми про людину та її смерть, світ, Бога – все має глибинний зміст.

Відзначено, що рівновага бароково-класицистичних тенденцій у творчості Моцарта – це феномен культури Просвітництва напередодні появи нового романтичного типу культури, нових романтичних особистостей, які нададуть культурі нової якості.

Аналіз виконавської інтерпретації Реквієму В.-А. Моцарта спирається на власне диригування цим твором у виконанні італійського середземноморського симфонічного оркестру та палермського хору парафії Міліційської Божої Матері в місті Палермо (Італія). Концертне виконання дотримується строгого церковного стилю (виконання відбулося у церкві «*Santuario della Madonna della Milicia*»). Розташування хору та оркестру, їх

склад; барокове звучання; музичне відтворення семантичного змісту духовного латинського тексту хором та солістами; бездоганне виконання солістами, хором та оркестром канонів; скрупульозна реалізація структур просодії у виконанні хорової партитури; вибір тембрів між вокальними партіями; відсутність голосового вібрато у солістів (що наближує виконання до автентичного); артикуляційна чіткість; вибір виконання темпів для кожної частини твору; маркування динамічних контрастних планів, а також тонкі зміни темпів в каденціях хору та солістів в залежності від ступеня їх розв'язання – все це максимально точно відтворює звучання Реквієму Моцарта у відповідності до його оригінального, історичного уявлення; підкреслює особливий релігійно-музичний смисл та драматичну напругу твору; визначає особистісне відношення композитора до Бога та його релігійно-духовних переживань, стверджуючи ідею про Бога як джерело втіхи та притулку. Розшифрування риторичних фігур надало уявлення щодо виокремлення Моцартом партій того чи іншого голосу в оркестрі та хорі, підкреслюючи різнобарв'я почуттів: від жаху, страху, скорботи, до втіхи, довірливої молитовності, віри у спасіння та прощення Богом.

Насамкінець хочеться згадати безсмертного Й. Гете та його не менш безсмертного Фауста, який пізнав ідеал та сказав: «Миттєвість ти прекрасна, зупинись, постій!». Але ж за Гете не можна реалізувати ідеал, а можна лише прагнути до нього. Досягнення ідеалу – це смерть. Напевно можна припустити, що Реквієм Моцарта як певний Абсолют, ідеал своєї епохи не мав можливості бути закінченим автором. Це трансцендентний перехід від жаху смерті та «буття-до-смерті», переживання композиторського передчуття майбутньої власної смерті до безсмертя і просвітлення, прагнення до Вічного Світла, як справжнього Вічного життя. Світ моцартівського Реквієму постає перед людьми ХХІ століття незбагнено загадковим, безмірно складним та одночасно простим, глибоко людським та вселенським, космічним, відображуючи невичерпну віру композитора у свято Божественного Світла та перемоги над смертю.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Моцарт. Москва: Музыка, 1989. Часть вторая, книга первая. 496 с.
2. Аберт Г. Моцарт. Москва: Музыка, 1990. Часть вторая, книга вторая. 560 с.
3. Акавець Р. Символіка та риторика у віолончельних сюїтах Й. Баха: магістерська наук. роб. Харків, 2020. 40 с.
4. Аникст А. А. Ренессанс, маньєризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. *Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков*. Москва: Наука, 1966. С.178-244.
5. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2007. 217 с.
6. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. Москва: Аграф, 2000, 448 с.
7. Герасимова-Персидська Н.А. *Музика. Час. Простір*. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.
8. Даньшина В.Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо): дис. ... канд.мист.: 17.00.03. Київ, 2010. 208 с.
9. Димитриєвић Јана. У потрази за значењима Реквијема Волфганга Амадеуса Моцарта. *Zbornik radova FMU, Muzikološka mreža / muzikologija i mreži*. Beograd, 2014. P. 83-98.
10. Друскин Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ: Музична Україна, 1972. 110 с.
11. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2020. 432 с.

- 12.Єфименко А. Еволюція жанру реквієма в аспекті трактування теми смерті: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1996. 287 с.
- 13.Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
- 14.Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков. Москва: «Композитор», 2010. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
- 15.Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков. Москва: «Композитор», 2010. Часть III. Поэтика и стилистика. 376 с.
- 16.Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2011. С. 189 – 192.
- 17.Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
- 18.Марченко М. О. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст.: дис. ... на канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2021. 245 с.
- 19.Михайлов О. Поетика бароко: завершення риторичної епохи. Електронний ресурс. URL : [http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Mikhailov\\_Baroque.htm](http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm) (дата звернення 14.08.2022)
- 20.Моцарт Вольфганг Амадей. Полное собрание писем. Москва: Международные отношения, 2006. 536 с.
- 21.Норман Дейвіс. Європа: Історія / Пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 1463 с.
- 22.Сікорська Н. Українська музична енциклопедія. Т.6. РААБ. – Сятецький. НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського. Київ : видавництво ІМФЕ, 2023. С.121-123.

- 23.Тукова І.Г. Музыка і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII — початок XXI століття) : [монографія]. Харків : Акта, 2021. 453, [3] с.
- 24.Фоменко Н. В. Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2021. 282 с.
- 25.Харнонкурт Н. Музыка мовою звуків. Шлях до розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.
- 26.Холопов Ю. Григорианский хорал. Учебное пособие. Москва: Музыка, 2008. 67 с.
- 27.Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2006. 632 с.
- 28.Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. Москва: URSS, 2019. 280 с.
- 29.Чинаев В.П. Искусство ограничения – искусство безграничного: смена культурных парадигм в зеркале современной отечественной мысли (часть первая). *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. Вып. 1. 348 с.
- 30.Шабанова О.В. Творчество В.А. Моцарта в интеллектуальном контексте его эпохи. Дис. ... канд. культур. наук: 24.00.01. Москва, 2003. 230 с.
- 31.Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: Музыка, 1977. 454 с.
- 32.Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch / Baker, Nancy Kovaleff, and Thomas Christensen, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 223 p.



33. Bartel Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
34. Bartel, Dietrich. Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times* 144, no. 1885 (2003): 15–19. doi:10.2307/3650721.
35. Beckmann-Collier Aimee. *A conductor's preparatory analysis and comparison of three Regina Coeli settings, K. 108, K. 127, and K. 276, by Wolfgang Amadeus Mozart*. Iowa City, Iowa : The University of Iowa, 1988. 230 p.
36. Black David Ian. *Mozart and the Practice of Sacred Music*. Massachusetts: Harvard University Cambridge, 2007. 455 p.
37. Blake Wilson. Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance, *The New Grove Dictionary of Music Online*, 2001. URL: [https://www.academia.edu/45544754/New\\_Grove\\_Dictionary\\_Rhetoric\\_and\\_Music\\_1\\_Middle\\_Ages\\_and\\_Renaissance](https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance) (дата звернення 27.03.2023)
38. Blume Friederich. *Classic and Romantic Music*. New York : W.W.Norton and Co., 1970. 224 p.
39. Bukofzer Manfred F. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York : W.W. Norton, 1947. 489 p.
40. Burk John. *Mozart and His Music*. New York : Random House, 1959. 453 p.
41. Burmeister J. *Musica poetica*. [Faks.- Nachdr. d. Ausg. Rostock, 1606] / Hrsg. von M. Ruhnke. Kassel – Basel: Bärenreiter, 1955. 93 p.
42. Cope Lindsey Lanee *The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for the Living*. University of Tennessee, 2015. 81 p.
43. DESCARTES RENÉ. *Les Passions de l'ame / Introduction, notes, bibliographie et chronologie* par Pascale D'ARCY. Paris : GF-Flammarion, 1996. 302 p.
44. Dings Manfred. *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren*. Saar : Hochschule für Musik, 2019. 34 s. URL : <https://docplayer.org/160678434-Kleines-lexikon-der-musikalisch-rhetorischen-figuren.html> (дата звернення 12.02.2023)

45. Eisen Cliff. Mozart's Salzburg Orchestras. *Early Music* 20. No. 1, 1992. Pp. 89-103. URL : [www.jstor.org/stable/3127670](http://www.jstor.org/stable/3127670). (дата звернення 25.11.2022)
46. Gaines James R. EVENING IN THE PALACE OF REASON: Bach Meets Frederick the Great in the Age of Enlightenment. New York: Harper Perennial, 2005. 336 p.
47. Green Edward. The Principle of Chromatic Saturation in the Late Choral Music of Mozart and Haydn. *The Choral Journal* 46. No. 12, 2006. Pp. 34-50. URL : [www.jstor.org/stable/23556460](http://www.jstor.org/stable/23556460) (дата звернення 04.12.2022)
48. Harnoncourt Nikolaus. Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag, 1984. 304 s.
49. HUDEA Ina. The sacred theatrical attitude of Mozart's Requiem / Altarul Reîntregirii 1:107-124. URL : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=738265> (дата звернення 03.03.2023)
50. Hurwitz David. Getting the Most Out of Mozart: The Instrumental Works (Unlocking the Masters). Amadeus Press, 2005. 187 p.
51. Lang Paul Henry. Music in Western Civilization. New York : W. W. Norton and Company, 1997. 431 p.
52. Lang, Paul Henry. The Enlightenment and Music. *Eighteenth Century Studies* 1. No. 1, 1967. Pp. 93 – 108. URL : <https://www.jstor.org/stable/3031668> (дата звернення 11.01.2023)
53. Marshall R. Eighteenth-Century Keyboard Music. Berkeley : Routledge, 2003. 460 p.
54. Marty Jean-Pierre. The Tempo Indications of Mozart. New Haven and London: Yale University Press, 1988. 416 p.
55. Maunder Richard. Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem, K.626. Oxford and New York, Oxford University Press, 1988. 224 pp.
56. Monelle Raymond. Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral. Published by: Indiana University Press. Series: Musical Meaning and Interpretation, 2006. 304 p.

57. Neumann F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J.S. Bach*. Princeton : Princeton University Press, 1978. 630 p.
58. Newman A. *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early*. Stuyvesant, New York : Pendragon Press, 1995. 257 p.
59. O'Neal Melinda. An Introduction to Performance Practice Considerations for the Mozart «Requiem». *The Choral Journal*, Vol. 31, No. 9, 1991. Pp. 47-56.
60. Olleson Edward. Church Music and Oratorio. *The New Oxford History of Music, Vol. VII: The Age of Enlightenment, 1745 – 1790*. London : Oxford University Press, 1973. Pp. 228-335.
61. Otto Jahn. *Life of Mozart*, trans. Pauline D. Townsend. London : Novello, Ewer. And Co., 1891. Vol. II. 478 p. p. 267. URL : [https://www.academia.edu/13080388/Otto\\_Jahn\\_Life\\_of\\_Mozart\\_1891\\_Vol\\_2](https://www.academia.edu/13080388/Otto_Jahn_Life_of_Mozart_1891_Vol_2) (дата звернення 25.02.2023)
62. Pauly G. Reinhard. The Motets of Michael Haydn and of Mozart. *Journal of the American Musicological Society*, Vol.9, 1956. Pp. 68-69.
63. Quantz J. J. *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction* / transl. with notes and introduction by E. R. Reilly. 2nd, 1985. XLIII, 412 p.
64. Ratner Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books, 1980. 475 p.
65. Reinhard G. Pauly. *Music in the Classic Period*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1973. 224 s.
66. Reinhard Pauly G. The Motets of Michael Haydn and of Mozart. *Journal of the American Musicological Society*, Vol.9. 1956. Pp.
67. Robert L. Marshall. BACH AND MOZART: STYLES OF MUSICAL GENIUS. *JSTOR. Bach*, Vol. 22, No. 1, 1991. Pp. 16-32.
68. Rochlitz Johann Friedrich. *Musicalische Zeitung*. I (1798), p. 116-117. *The Bach Reader* (New York, 1966), Pp.359-360.
69. Rosen Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W.W. Norton and Co., 1972. 560 p.

70. Rosenthal Karl August and Baker Theodore. The Salzburg Church Music of Mozart and His Predecessors. *The Musical Quarterly* 18. No. 4, 1932. Pp. 559-577. URL : <https://www.jstor.org/stable/738939> (дата звернення 11.10.2022).
71. Schering A. Die Lehre von musicalischen Figuren. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1908. S. 106-114. URL: <https://www.musica-sacra-online.de/module.php5?mod=register&fid=13&id=1345> (дата звернення 18.01.2023)
72. Scholz G. Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik. Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber, 1996. S. 25–44.
73. Schopenhauer Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. URL : <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung> (дата звернення 20.07.2023).
74. Scott Dean. Music in Worship: Mozart's Sacred Choral Music Part 2. *The Choral Journal* 47, no. 1, 2006. Pp. 37-42. URL : [www.jstor.org/stable/23554669](http://www.jstor.org/stable/23554669) (дата звернення 22.05.2023).
75. Scott Dean. Music In Worship: Mozart's Sacred Choral Music, Part 1. *The Choral Journal* 46. No. 12, 2006. Pp. 77-80. URL : [www.jstor.org/stable/23556464](http://www.jstor.org/stable/23556464) (дата звернення 23.05.2023).
76. Steblin R. A. History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Rochester, 2005. 420 p.
77. Summer Robert J. Choral Masterworks from Bach to Britten: Reflections of a Conductor/ Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007, 224 p.
78. Taruskin R. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford: Oxford University Press, 2010. 823 p.
79. The Cambridge History of Western Music Theory (The Cambridge History of Music) / Thomas Christensen (Redactor). Cambridge : University Press. 1022 p.

80. The Cambridge companion to Mozart (Cambridge Companions to Music) / Simon P. Keefe (Editor). Cambridge University Press, 2003. 312 p.
81. Walther Johann Gottfried. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. URL : <https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliothek/page/n25/mode/2up?view=theater> (дата звернення 14.08.2022)
82. Welch Susan Corine. The Complete Missae Solemnes of Wolfgang Amadeus Mozart: A Comparative Analysis (K.139, 66, 167, 262, 257, 317, AND 337). D.M.A. diss. Norman : The University of Oklahoma, 1987. 298 p.
83. Wiene Paul W. Conductor's Preparatory Analysis of Missa in C Major (Coronation Mass), K.317, by Wolfgang Amadeus Mozart, D.M.A. thesis, University of Iowa, 1979. 115 p.
84. Windt Nathan. A Conductor's Guide to Selected Short, Pre-Viennese Liturgical and Sacred Choral Works of Wolfgang Amadeus Mozart. D.M.A. diss., University of Cincinnati, Cincinnati, 2008. 329 p.
85. Zaslav Neal. Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception. Verlag: Clarendon Press, Oxford, 1989. 617 s.
86. Zaslav Neal and William Cowdery eds. The Complete Mozart: A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart. New York: Mozart Bicentennial at Lincoln Center; W. W. Norton, 1990. 351 p.