

Ю. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ХРИСТИЯНСЬКЕ ДИВО АГНОСТИКА ФОРЕ: ПРО ЩО МОВЧИТЬ «REQUIEM»

Ю. В. Воскобойнікова. Християнське диво агностика Форе: про що мовчить «Requiem»

Обґрунтовано виконавську концепцію Реквієму Габрієля Форе на основі вивчення фактів його біографії, релігійно-філософських настанов і психологічних особливостей. За допомогою текстологічного, контекстного та компаративного аналізу означено смислове й емоційне підґрунтя нетипової структури заупокійної меси Форе, окреслено семантичні та лейтмотивні зв'язки між різними частинами Реквієму, надано рекомендації щодо визначення незафіксованих композитором темпів, використання вокальної манери, інтонування вербального тексту. Визначено, що головною ідеєю Форе було звільнення людини від страждань земного життя, продиктоване щирим співчуттям до своїх співвітчизників, постраждалих під час Франко-пруської війни, що, відповідно, сформувало нове семантичне наповнення традиційного жанру реквієму.

Ключові слова: *реквієм, Габрієль Форе, романтизм, посттравматичний синдром.*

Yu. Voskoboinikova. The Christian miracle by agnostic Fauré: what the “Requiem” is keeping silence about

The relevance of the article. Gabriel Fauré's Requiem is one of the most performed works of this genre in contemporary music practice. It is addressed in concert performances, scientific research and conducting classes. However, it still remains semi-closed for understanding, because the composer's attitude to death in this work reaches unexpectedly extreme emotions — he declares almost the desirability of death.

The purpose is to substantiate the own performing concept of the Requiem by Gabriel Fauré on the basis of contextual, textual and comparative analysis of the musical material, as well as biographical and psychological analysis of the composer's personality.

The methodology. The research was carried out using an integrated approach, in the structure of which the contextual analysis allowed to establish

the creative intentions of G. Fauré to write such a Requiem, the textual analysis helped to determine the specifics of certain structures and semantic content of the work, the comparative analysis — to compare the concepts of different versions of the Requiem of Fauré, the method of intonation analysis — to dive into the sign system of the work.

The results. The author proposed her own performance concept of the work, which takes into account the composer's religious and philosophical guidelines, as well as his psychological characteristics against the background of the events of the Franco-Prussian War.

The scientific novelty. For the first time, the study provides a detailed analysis of the semantic content of the work, deciphering the principles of the composer's creative method in working on the funeral text.

The practical significance. The materials of the article can be useful in the practical activities of conductors, soloists and choristers, as well as in the educational process of training conductors, choirmasters and vocalists.

Conclusions. It has been determined that Gabriel Fauré's interpretation of the canonical text (with the changes corresponding to the Parisian rite) is based not so much on his personal drama of losing his parents, as it was previously believed, but on his attitude to death, formed by the events of the Franco-Prussian War.

It has been determined that the main idea of the Requiem is a great feeling of love and compassion for a man who is forced to fight for his life, killing his own kind and who deserves peace. In this, Fauré seems to depart from the concept of the Catholic Requiem with its traditional “pedagogical intimidation” with pictures of the Last Judgment, and approaches the concept of the Orthodox funeral service with its repentance and hope for God's mercy.

Keywords: *requiem, Gabriel Fauré, romanticism, post-traumatic syndrome.*

Актуальність теми дослідження. 29 вересня 2022 року в м. Вінниця відбувся концерт на честь Збройних сил України, присвячений пам'яті загиблих під час російсько-української війни 2022 р. українських музикантів. Подію було організовано Муніципальним камерним хором ім. Віталія Газінського під орудою Христини Бедзір у співпраці з відомим харківським органістом Станіславом Калініним. Центральним твором концерту став «Requiem» Габріеля Форе. Вибір художнього висловлювання, присвяченого смерті, у цій події був абсолютно не випадковим, адже релігійно-філософський зміст цього твору суттєво відрізняється від багатьох інших утілень заупокійної тематики. В умовах жорстокої загарбницької війни, яку переживає зараз український народ, людська свідомість потребує більше розради, ніж духовної мобілізації, більше надії, ніж повчання, яке в текст Реквієму, зазвичай, впроваджує тематика Страшного Суду. Саме таким і є Реквієм Габріеля Форе — композитора, який у молодому віці пройшов Франко-пруську війну, був учасником оборони Парижа і бачив смерть у найжахливіших її проявах.

Музика Реквієму, що розглядається, досить часто стає предметом музикознавчого та інтерпретаційного аналізу, що, з одного боку, свідчить про актуальність цієї теми для музичної спільноти, з іншого — змушує припустити, що нічого нового відкрити в заупокійній месі Форе проблематично. Проте практичне ознайомлення автора статті з цим художнім матеріалом з позиції хормейстера дозволяє додати декілька значних ознак до комплексного уявлення про Реквієм, які становлять серцевину інтерпретаційної діяльності диригента. Фактично — запропонувати власні творчі засади інтерпретації цього незбагненого твору, у якому композитор висловлює не лише біль втрати, але й певну симпатію до смерті, майже її бажаність.

Постановка проблеми. Вивчаючи наявні історичні та музикознавчі розвідки музичного матеріалу Реквієму Г. Форе, вживаючись у його музику в ролі виконавця, не можна не помітити досить нетипову для жанру знакову систему, яку використовує композитор. Незважаючи на те, що твір належить до католицької заупокій-

ної традиції, автор розглядає канонічну структуру, текст і зміст ніби з якихось інших позицій. Це пов'язано з і загальним світосприйняттям композитора, і його досвідом, і психологічним станом (який, висловлюючись сучасною мовою, можна назвати посттравматичним синдромом). Досвід автора цієї статті змушує уважніше та докладніше придивитися до особистісного звучання Реквієму для якнайповнішого визначення композиторського інструментарію та формування власної виконавської концепції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному музикознавстві деякі аспекти композиції Реквієму Г. Форе розглянуто в працях, присвячених жанру реквієму загалом та його історико-стильовому розвитку зокрема (Гулеско, 2003; Вербицька, 2006). Побіжно структуру цього твору аналізує Є. Бондар у монографії «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості» (2019), компаративний аналіз виконавських інтерпретацій твору французькими та китайськими хоровими колективами здійснює Ц. Гуй (2021).

Цікавий виконавський аналіз Реквієму запропоновано Р. П. МакКендріком (2007), питання про посттравматичну авторську образність уперше безпосередньо порушено в документальному фільмі BBC «Fauré e Poulenc — Música Sacra» (2017). Немало порівнянь різних сучасних виконань Реквієму Г. Форе містить публікація М. Келлера (2019), а також неординарний виконавський (але не диригентський) погляд на твір, який досліджується, надає Т. Дзадд (2014).

Мета статті — обґрунтувати власну виконавську концепцію Реквієму Габріеля Форе на основі контекстуального, текстологічного та компаративного аналізу музичного матеріалу, а також біографічного й психологічного аналізу особистості композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід вкотре зазначити, що Реквієм Г. Форе — зовсім нетиповий твір свого жанру. Важливу роль у цьому контексті відіграв час написання. Т. зв. «композитори-романтики» перебували в процесі тотального переосмислення як реального, так і художнього життя. Мистецька «реакція» на новітні суспільні тенденції призводила

водночас до двох протилежних інтенцій: масштабування образності, пов'язаної з темами долі, року, Всесвіту, і згортання, інтимізації усього, що стосувалося самої людини та її внутрішнього духовного життя. Крім того, прагнення творчої свободи зумовлювало вільне трактування установлених жанрів. Не оминули ці процеси і жанр реквієму, де також існували дві протилежні тенденції: секуляризація, актуалізація змісту і засобів виражальності, з одного боку (Й. Брамс, Ф. Ліст, Ш. Гуно, Г. Форе), а з іншого — реконструкція архаїчних принципів музичного розвитку (Л. Керубіні, Р. Шуман). Композиторам вдавалося порушувати та модифікувати майже все: функціональне призначення, структуру, текст тощо. Реквієм набував нових звучань — від концертної врочистої суспільної панахиди (Й. Брамс) та «оперної сцени» (Дж. Верді) до інтимного висловлювання (Г. Форе).

Історія створення Реквієму різними дослідниками подається дещо по-різному. Дехто вказує на те, що твір написано невдовзі після смерті батьків, проте сам композитор не підтверджує цього факту (Джадд, 2014). До того ж Реквієм сформувався протягом тривалого часового відрізка. «Сформувався» — навіть точніше поняття, ніж «був написаний», адже деякі номери створено набагато раніше, ніж цикл набув відомого нам вигляду. «Libera me» («Визволь мене, Господи, від вічної смерті») — піснеспів, створений у 1877 р., але закінчений лише у 1889–1890 рр., пізніше увійшов до структури Реквієму, але лише в другій редакції.

Основну частину Реквієму, яку, до речі, сам Г. Форе називав «un petit Requiem» («Маленький реквієм»), написано в 1887–1888 рр. Ця перша версія складалася з «Introit» (1887), «Kyrie» (1887), «Sanctus» (1888), «Pie Jesu» (1887), «Agnus Dei» (1888) та «In paradisum» (1887). Цей список характеризується відсутністю драматичної частини «Dies irae». Але це не був якийсь філософсько-творчий акт композитора, як вважає дехто з дослідників. Фактично Г. Форе просто скористався текстом реквієму відповідно до паризького обряду, який не містив «Dies irae», але у якому використовувався мотет «Pie Jesu». У церкві Мадлен, де на той час працював музикант, був поширений саме

паризький обряд. Крім того, композитор знав текст мотету «Pie Jesu» ще з часів навчання в школі Нідермайєра в Парижі, де він здобув славу неперевершеного фахівця гармонізації церковної монодії.

Оркестровка оригінальної версії, датована січнем 1888 р., передбачала участь хору, соліста сопрано (у першому виконанні співав хлопчик), арфи, органу, литавр і половинних складів струнних інструментів, крім скрипок (скрипка solo використовувалась лише в «Sanctus»), що надавало звучанню тембрової м'якості та темного забарвлення.

Спроба Г. Форе «всидіти на двох стільцях» — написати Реквієм для подвійного використання в церкві та у світських концертах — усе одно не вберегла його від критики церковнослужителів, які не готові були до незвичного для того часу звучання Реквієму. Прихильники концертного виконання вмовили Г. Форе доопрацювати оркестровку.

«Камерна» версія Реквієму датується 1893 р. До структури твору додано «Offertorium» та нарешті закінчено «Libera me». Відповідно, у складі виконавців з'явився сольний баритон, 4 валторни, 2 труби, 3 скрипки та 2 фаги. Але ця літургійна версія звучала так дивно, що, навіть, не була прийнята видавництвом до публікації. Проте майже паралельно з'являється опублікований «концертний» варіант партитури Реквієму з посиленням складом духових (додано 2 флейти, 2 кларнети та окрему партію скрипок). Його походження не зрозуміле. Існує версія, що цей варіант оркестровки належить Жану Роже-Дюкасу, якому Г. Форе доручив створити клавір твору. Можливо, старанний учень доклав зусиль не лише до клавіру. Контракт з видавцем Жюльєном Амелем був підписаний 12 вересня 1899 р. у зв'язку з цим він рекомендував Г. Форе надати дозвіл на спільне використання цієї версії.

Уже сама первісна оркестровка Реквієму демонструє певні наміри композитора уникнути масштабності, громіздкості та будь-якої помпезності або епічності, властивої попереднім зразкам цього жанру. Вірогідно, події війни — страшні дні облоги Парижу, коли все було усіяно мертвими тілами, втрата більшості бойових

товаришів — змінили його ставлення до смерті. Відомо, що Г. Форе сприймав не всі настанови католицизму, у листах до дружини він висловлював певні погляди на місце людини у світі, декларуючи необхідність дбайливого ставлення до неї, адже все своє життя вона бореться за існування, зокрема і вбиваючи ближнього (Fauré, 1951, с. 279–280). Він позиціював себе агностиком, але в його словах відчуваються водночас і непохитна віра у вічне життя, і певний протест проти обіцянок довічних мук. Напевно, для музиканта, який настраждався у своєму житті, ці релігійно-педагогічні ідеї були надто жорстокими. Тому у своєму Реквіємі він ніби несе душу померлого до Творця з щирим проханням спокою, обминаючи все, що може нанести біль. Це типове відчуття для посттравматичного синдрому, коли навіть гучний звук може спричинити страждання. Людина бажає лише тиші та спокою. Власне, це і відтворює композитор у своїй заупокійній месі.

Досить часто цитують фразу Г. Форе, що він ніби написав свій Реквієм задля розваги. Достовірних підтверджень цього факту немає, але більшої довіри для автора цієї статті заслуговує ідея композитора про те, що він «ситий по горло» традиційною заупокійною месою, яку виконує ледь не кожного дня. Зважаючи на активний вхід до церковної практики музики на зразок оперної, вона могла його неабияк драгувати. Саме тому він обирає «колисковий» склад виконавців і пише музику, яку, як вважають дослідники ВВС, розраховує спеціально для акустики церкви Мадлен (Fauré e Poulenc, 2017).

Для реквієму характерна антитеза страху смерті та очікування вічного життя. Емоційний конфлікт між душевним (драматичним) та духовним (смиреним) ставленням до смерті тією чи іншою мірою притаманний багатьом творам цього жанру. Проте Г. Форе вдається уникнути прямого протиставлення. Це відбувається «просвітленням» образу смерті як визволення від земних страждань, відсутністю страсного сприймання факту завершення земного життя, і, водночас, «теплим» звучанням ідей вічного життя.

У процесі аналізу Реквієму, який досліджується, слід пам'ятати, що його автор — видат-

ний композитор-«пісенник». Серед його творів превалує вокальна музика, якою він бездоганно доносить Його Величність Слово. Для всієї творчості Г. Форе характерним є надзвичайно уважне ставлення до літературного тексту і, якщо когось з авторів музики на канонічні тексти і можна звинуватити у формальному підході, то це точно не Г. Форе. У Реквіємі він навіть обмежує використання поліфонії заради збереження ясності вимови. Відповідно, і до структури обраного тексту він ставиться більш ніж скрупульозно. Чого не можна зазначити про деяких дослідників та виконавців, котрі вважають, що середній розділ частини «*Libera me*», який починається зі слів «*Dies illa, dies irae*», має якимось чином замінити відсутню на початку циклу секвенцію «*Dies irae, dies illa*». Але ж це різні тексти. Страшний Суд насправді згадується і в «*Libera me*», але не з метою залякування картинами майбутнього, а в контексті прохання про помилування, оскільки рядком «*Dies illa*» тут передує текст «Визволи мене, Господи, від вічної смерті, у ті грізні дні, коли захитаються земля та небеса...», а потім звучить смисловий «рефрен» Реквієму «Вічний спокій даруй їм, Господи. І світло вічне хай світить їм». Отже, емоційне навантаження тут не таке інтенсивне, тема Судного Дня звучить побіжно, проте більшість виконавців вкладає в текст цього фрагмента всю «архетипову» енергетику секвенції «*Dies irae*», що є не зовсім органічним для мислення музиканта (див. Таблицю 1).

Якщо розглядати авторську інтерпретацію канонічного тексту Реквієму, то до звичайної паризької послідовності Г. Форе додає два антифони, які мали б звучати на винос тіла або читатися під час погребіння на кладовищі — «*In Paradisium*» та «*Chorus angelorum*» (становлять 7-му частину «*In Paradisium*»). Ці тексти композитор оформляє таким чином, що вони набувають результуючого значення в трактуванні всього твору. Власне, весь Реквієм Г. Форе підпорядкований руху спочилої душі до раю, який майже не зустрічає перешкод. Ця плинність і свобода також має досягатися за допомогою «ненасильницьких» темпів. У єдиному рукописі музиканта, який зберігся, немає

Таблиця 1

Порівняння текстів «Dies irae» та фрагменту з «Libera me»

Dies irae	Dies irae, dies illa solvat saeculum in favilla teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus cuncta stricte discussurus.	День гніву, той день, звалить землю в порох, за свідченням Давида та Сивіли. О, який буде трепет, коли прийде Суддя, який все суворо розсудить.
Libera me (фрагмент)	Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde.	День гніву, день лиха і нещастя, великий і дуже гіркий день.

метрономічних позначень (крім «Libera me» у затвердженій ним за життя редакції 1893 р.)

У виконавському визначенні темпу потрібно базуватись на інтонуванні слова. Коли виконавці не володіють дослівним перекладом канонічного латинського тексту, це призводить до його механістичного (сонористичного, суто звукового) відтворення. Деякі диригентські експерименти автора статті не раз доводили, що цей ефект існує, і він є досить сильним. Навіть коли виконавці знають значення тексту взагалі, це ще не означає, що вони переживають його так, як переживали б текст рідною мовою, коли кожне слово миттєво схоплюється в цілісному обсязі змісту. Наприклад, під час репетицій Реквієму В. А. Моцарта україномовному хорові було запропоновано співати у фузі першої частини текст «Господи, помилуй» замість «Kyrie eleison». Темброве забарвлення, інтонування фрази і темп миттєво принципово змінилися, адже «автоматичний» контроль змісту проспіваного тексту не дозволяв виконавцям «пробігати» шістнадцяті, а диригенту — перетворювати молитву на польку-метелика.

Г. Форє всіма доступними способами демонструє виконавцям, що ніякого емоційного насильства не може бути в його заупокійній месі. Душа померлого заслужила на спокій. Її неспокій може «трапитися» лише з її власної волі.

Тут важливо зауважити, що текст католицького реквієму, як і текст православної панахиди, є неоднорідним у плані походження висловлювання. Тут є два «герої», у вустах яких звучать ті чи інші слова: один з них — це сам померлий, другий — це той (ті), хто за нього молиться. Наприклад, текст «Requiem aeternam» належить

останнім, а текст «Libera me» звучить від першої особи.

«Introit et Kyrie» починається в надзвичайно повільному темпі (в рукописі *Largo*), у якому немає ніякого життя. Це ніби точка-закінчення. Перші такти Реквієму з таким самим успіхом могли б бути й останніми, настільки в них виражене «закінчення» як художня універсалія. Але з сумних статично вертикальних акордів хору за декілька тактів розквітає м'яке «вічне світло» (*f* «et lux perpetua»), що в перший момент майже сліпить, але потім згасає, скривається, модулює, залишаючи по собі лиш ефемерний спогад у вигляді неповного кадансу. Після фермати починається основний матеріал першої частини Реквієму. Темп *Andante moderato* має бути більш *Andante*, ніж *moderato*, інакше тенорове соло «Requiem aeternam» перетвориться на любовну арію, а слова «Господи, помилуй» здаватимуться поверхневими. Партія сопрано «Te deset himnus» («Тобі нехай звучить хвала в Сіоні») приносить у звучання ще більше світла. Динамічна кульмінація «Exaudi orationem meam» («Почуй промову мою») з її контрастними зіставленнями *ff* та *p* позначає прагнення справді бути почутим, водночас слід уникати спонукальних інтонацій. Заклучні такти цієї частини ніби натякають на риторичну фігуру «анабазис», що символізує сходження на небо, але композитором ця інтонаційна ідея подана в хроматичній версії.

«Offertoire» (*Adagio molto*) починається зворушливим квартетом струнних, який в інверсійному викладенні продовжується дуєтом альтів та тенорів. Цікаво, що Г. Форє не наділяє слова «Rex gloriae» («Цар слави») яскравими

епічними характеристиками. За настроєм музичного висловлювання це прохання до батька, а не звернення до всемогутнього Творця Всесвіту. Плетіння фактури позначає невпевненість, обережність, смиренне прохання. Ламана стрибкоподібна інтонація на словах «ne cadant in obscurum» («не вкинь у пільму») має виконуватися в єдиній позиції, ніби кожний зайвий рух може обернутися падінням. Фактично весь цей епізод потрібно пройти ніби навшпиньки.

Середній розділ «Offertoire» — «Hostias» (*Andante moderato*) — представлений соло баритона, яке виростає з псалмодіювання. У кульмінації в партії органу звучить тема з першого номеру Реквієму «Te deset himnus». Цікаво, що якщо її навіть проспівати, зміст тексту залишиться цілісним і зрозумілим.

Унікальною знахідкою Г. Форе наприкінці «Offertoire» є закінчення на тексті «Amen». Замість стверджувальної інтонації, яка завжди притаманна цьому «Нехай буде так», композитор «відпускає» це твердження так, ніби ані секунди не вагається і не має жодних сумнівів у тому, що його молитва почута. Хоча тут і немає натяків на згадуваний вище «анабазис», останні 6 тактів другого номеру Реквієму Г. Форе звучать як вознесіння померлої душі в кращий світ. І наступний номер демонструє, що таке припущення не є безпідставним.

«Sanctus» («Свят») відповідає православному піснеспіву євхаристичного канону «Милість миру», а точніше, його частині «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф». Це янгольське вітання до Господа, спів, який вони, за християнськими віруваннями, здійснюють вічно. До речі, цей рух характеризується в богословській літературі як круговий, чому повністю відповідає обрана Габріелем Форе оркестрова фігурація. Викладення теми повністю діалогічне: на кожну репліку сопрано відповідають чоловічі голоси та скрипка solo з варіацією теми «Te deset himnus». Таке відчуття, що душа, «відпущена» наприкінці другого номеру разом з «амінь», продовжує свій висхідний рух через кола ангельської ієрархії, і, нарешті, досягає вершини Божої слави. На словах «Hossana in excelsis» («Осанна в вишніх») вступають орган і мідні духові. Тут можна вгледіти тембровий натяк на відсутню у Г. Форе

«Tuba mirum», але у цьому випадку звук труб та валторн символізує не стільки початок Судного Дня, скільки щасливу зустріч з Творцем.

Наступний номер «Pie Jesu» (*Adagio*) — катарсична зупинка душі на її останньому шляху, solo сопрано, побудоване на «порожніх» квартових та терцієвих інтонаціях. За первісною ідеєю, це соло мав співати хлопчик-алтарник. Г. Форе вважав, що немає нічого більш безтілесного, ніж дитячий голос під куполом храму. Цей тембр ніби впливає з лейт-тембру сольної скрипки, який був презентований у попередньому номері. Тільки тепер вона отримала ще й можливість говорити. Важливо зберігати цю інструментальність та безтілесність виконання. Власне, цей номер, мабуть, був головним винуватцем того, що Реквієм Г. Форе прозвали «колисковою смертю».

В «Agnus Dei» («Агнец Божий») композитор використовує прийом, який загалом не є унікальним, але зустрічається нечасто. «Співає» тут оркестр, а партія тенорів складає до оркестрової теми органічний контрапункт. У другій побудові цієї частини з хроматичними акордами відчувається вплив матеріалу з 1 частини «Exaudi orationem meam» («Почуй промову мою»). Повертається тема «Agnus Dei» у тенорів, після якої для переходу до розділу «Lux aeterna» Г. Форе використовує коротку зв'язку на півтонових ходах («sempiternam requiem»), після чого на останньому акорді до мажор у сопрановій партії на ноті «до» зависає слово «lux». Вплив цієї сапелли в сполученні зі словом «світло» насправді справляє ледь не фізичне відчуття світлового промінчика, який, вийшовши з до мажору, інкрустується далі в ля бемоль мажор, тим самим зрушуючи всі устої, які сформувалися в уяві слухача. Такий тональний поворот справляє враження якогось відкриття, одкровення, що його сподобляється новопреставлена душа. Подібні модуляційні зрушення далі відбуваються в кожному такті (у низхідному напрямі) у чергуванні мажорних та мінорних акордів. На словах «Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es» («Як і твоїм святым, — навіки, бо милостивий Ти») знов відчувається посилення молитви, її перехід до смислового рефрену «Requiem aeternam», який звучить

спочатку зовсім як у «Introit», утворюючи ародну композицію і ніби завершуючи форму несподіваним поверненням у стан глибокої туги, немов би й не було животворного світла усіх п'яти частин, але на останньому звуці цієї музичної будови відбувається розв'язання акорду в однойменній мажор і знову повертається оркестрова тема «Agnus Dei». Дві образні сфери — страждання від розлуки та очікування вічного блаженства постають рівноцінно і безконфліктно. Вони спокійно перебувають поруч.

«Libera me» («Визволь мене») — це особисте молитовне звернення, інтимність якого підкреслюється романсовими інтонаціями та пульсоподібним ритмом в оркестрі. Мелодія соліста «дихає» досить широко і вільно, проте слід пам'ятати про необхідну умову вокального виконання цього *solo* — плавне, рівне, надзвичайно зосереджене і стримане проспівування октавних ходів. Такий підхід є запорукою того, що лірична партія баритона не отримає оперно-сентиментального звучання, якого уникав Г. Форє. Важливе значення має і вибір темпу. У деяких клавірах позначення *Moderato* не деталізується метрономічними показником, а в загальному розумінні інтерпретація цього темпу коливається від 66 до 126 уд/хв (майже вдвічі!), за метрономом Maazel XIX століття — 84 уд/хв. Проте у всіх версіях партитури метроном проставлений і складає 60 уд/хв. При тому, що рукопис цієї частини не зберігся, наявність цього позначення навіть у виданій ще за життя Г. Форє версії 1993 р., не залишає сумнівів, що воно є авторським. Спроби співати в більш рухливих темпах призводять до надмірної сентиментальності в сольних фрагментах частини та дещо карикатурного звучання хорового епізоду.

Хор вступає на словах «Tremens factus sum ego et timeo» («Тремчу і боюся»), акорди рухаються повзком у динаміці *pp* і лише на словах «dum discussivo venerit» («адже наблизився день розплати») виникає звуковисотний та динамічний сплеск, що виражає найвищий ступінь емоційного напруження.

Середній розділ характеризується темповим зсувом (*Piu mosso*) зіставленням тріольної пульсації (6/4 *alla breve*) в оркестрі та плинним розвитком хорової фактури, що створює пев-

ний конфлікт: хор ніби намагається встояти посеред бурхливої стихії. Особливо цікаво, що текст «Requiem aeternam», який не вирішений композитором через інший мелодичний матеріал, з'являється на *p* і відчувається як молитва останньої надії перед неминучою загибеллю. І ця надія здійснюється — після звернення до Господа з проханням вічного спокою для померлих «оркестрова буря» вщухає, настає репріза із поверненням у перший темп. Специфіка проведення теми «Libera me» у репрізі полягає в її унісонному хоровому викладенні. Як правило, слухачі зауважують, що цей фрагмент викликає особливо проникливе відчуття молитовної єдності. Текст, який, як ми пам'ятаємо, викладається від першого лица («визволи мене, Господи, від вічної смерті»), виконується масово. При цьому широкі «романтичні» стрибки мелодичної лінії мають вписатися в задану композитором динаміку, що підвищує пружність звучання, цілеспрямованість музичної думки. На закінчення цієї частини знов слово бере баритон, повертаючи прохання в площину особистого звернення до Бога. Хор вторить йому, пов'язуючи особисте з колективним (церковною мовою кажучи «соборним») відчуттям.

«In Paradisum» (*Andante moderato*) — останній номер Реквієму. За характером пульсації (тридольність) та оркестровими фігураціями він нагадує «Sanctus», а за квартовими прозорими інтонаціями сопранового унісону — «Pie Jesu», також характер розвитку мелодії споріднений з основною темою «Agnus Dei». Тема «In Paradisum» звучить ніжно та піднесено, у ній змістовно переважають висхідні рухи. Обережні торкання низьких нот нагадують про земне життя, але з ним та його стражданнями вже покінчено. У звучанні слів «Jerusalem» на початку остаточного сходження умовного «героя» в рай відчувається емоційна паралель з творчістю іншого французького композитора — Шарля Гуно, з його кантатою «Gallia». Передчуття зустрічі з Небесним Єрусалимом у Форє, сповнене одночасно жаги і здивування, перекликається з тремтливим речитативом сопрано на початку IV частини кантати Гуно, який повністю дедраMATизує емоційний стан попереднього епізоду, ніби зброя падає з рук під владою

любві. І, попри різність подальшого характеру музичного розвитку (ліричного у Г. Форе і епічного в Ш. Гуно), спільним залишається безперечне «присвоєння» цього Небесного Єрусалима, ніби взятого силою духа в інтерпретації автора «Gallia» й «отриманого з милості» в Реквіємі. Поставивши «In Paradisum» у кінець Реквієму, Г. Форе змінює його серцевинну суть: він не проводить, а відпускає померлого. Відпускає лагідно і радісно в обійми Бога, який є Любов. Так завершується дивовижний твір «агностіка» Г. Форе, який звучить більш християнським, ніж твори його попередників-вірян. Складно сказати, наскільки лукавив музикант у висловах щодо своїх релігійних поглядів, але музика Реквієму засвідчує його віру в безсмертя душі та Вічний Спокій.

Висновки. Власний досвід переживання війни, безперечно, здійснив неабиякий вплив на особистість Г. Форе та його творчість. Тема смерті має для нього особливе звучання як для людини, що не просто близько бачила смерть, але й бачила *різну* смерть. Війна, як ми тепер знаємо зі свого досвіду, це час, коли ілюзія передбачуваності майбутнього залишає нас сам на сам з реальністю, у якій життя може закінчитися раптово. Ця реальність є перманентною, війна відбирає лише *ілюзію* віддаленості смерті. І на цьому тлі серед інших цінностей перед нами, незалежно від конфесійної належності, постають ті, що задекларовані в християнській концепції «безболісної, нестидної, мирної» смерті, а для людини, котра вірує, — і «доброї відповіді на Страшному Суді» (з православної панахиди).

Коли дослідники вказують на «філософське ставлення» Г. Форе до смерті, як правило, йдеться про певну звичку або, навіть, байдужість та відстороненість (авжеж, церковний органіст, який багато років супроводжував заупокійне служіння, має звикнути до смерті). Проте прискіпливе прочитання авторського тексту відкриває уважному досліднику глибоке розуміння композитором предмету його розмови зі слухачем. За музикою Г. Форе стоїть яскраве, точне, цілісне й емоційно зріле християнське уявлення про Всесвіт та місце людини в ньому, а також справж-

не християнське ставлення до смерті як порогу нового життя, «де немає ні хвороби, ні журби, ні смутку, але життя безкінечне...» (з тексту православної панахиди). Реквієм Г. Форе мовчить про страх смерті. Але він співає про співчуття до людини. І в цьому композитор у розумінні смерті наближається концепції православного заупокійного богослужіння.

Композиторська техніка Г. Форе нагадує особливу техніку Леонардо да Вінчі «сфумато». Роботи видатного живописця ніби огорнуті легкою паволокою. Але якщо придивитися, ці лінії — не тінь, а світло. І це не стиль, і не техніка. Це інший світогляд. Леонардо да Вінчі бачив світло в людині і світлом ліпив її такою, якою вона може бути. Так само і Реквієм Г. Форе, композитора з блискучою «технологічно-композиторською» освітою, малює світлом. Геніальний француз створив шедевр прощальної музики, світло якої зворушує та втішає вже не одне покоління слухачів завдяки його всеосяжній любові до людини.

Список посилань

- Бондар, Є. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Астропринт.
- Вербицька, І. (2006). Принципи типології жанру реквієму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 223–232.
- Гуй, Ц. (2021). Исполнительские интерпретации реквиема Г. Форе французским и китайскими хоровыми коллективами. *European Journal of Arts*, 1, 45–51.
- Гулеско, І. (2003). *Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті*. ХДАК.
- Alta Cultura Católica. (2017). *Fauré e Poulenc — Música Sacra (BBC) — Episódio 2*. [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XUDykSeN5OM>
- Faur, G. (1951) *Lettres intimes (1885–1924)*. *Presentees par Ph. Faur. Fremiet*. Paris.
- Judd, T. (2014). *The Fauré Requiem, A Lullaby of Death* <https://thelistenersclub.com/2014/10/08/the-faure-requiem-a-lullaby-to-death/>
- Keller, M. (2019). *Gabriel Fauré — «Requiem» op. 48*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/gabriel-faure-requiem-interpretationen-im-vergleich-listicle-100.html>

McKendrick, R. P. (2007). *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*. [Thesis, Georgia State University].

References

Alta Cultura Católica. (2017). *Fauré e Poulenc — Música Sacra (BBC) — Episódio 2*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XUDykSeN5OM> [In English].

Bondar, Ie. (2019). *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral work*. Astroprynt. [In Ukrainian].

Faur, G. (1951). *Personal letters (1885–1924)*. Presentees par Ph. Faur. Fremiet. Paris. [In French].

Gui, J. (2021). Performing interpretations of G. Fauré's requiem by French and Chinese choirs. *European Journal of Arts, 1*, 45–51. [In English].

Hulesko, I. (2003). *Musical and artistic typology of the requiem in the European cultural context*. KSAC. [In Ukrainian].

Judd, T. (2014). *The Fauré Requiem, A Lullaby of Death* <https://thelistenersclub.com/2014/10/08/the-faure-requiem-a-lullaby-to-death/> [In English].

Keller, M. (2019). *Gabriel Fauré — «Requiem» op. 48*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/gabriel-faure-requiem-interpretationen-im-vergleich-listicle-100.html> [In German].

McKendrick, R. P. (2007). *A Conductor's Analysis of Gabriel Faure's Requiem, Op. 48*. [Thesis, Georgia State University]. [In English].

Verbytska, I. (2006). Principles of the typology of the requiem genre. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 17*, 223–232. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.08.22