

## REFERENCES

1. Leontiev, O. (1978) «Experimental» music at the heart of «experimental» pedagogy. *Soviet music*. No. 12. P. 110–119.
2. Savenko, S. (1997) Post-war musical avant-garde. *Russian music and the twentieth century* / ed. M. Aranovskogo. M.: Composer. P. 407–432.
3. Sarkisyan, S. (1994) Instrumental theater in the light of M. Kagel's concept and beyond. *Musical culture in the Federal Republic of Germany*. Kassel: Gustav Boss Verlag. P. 381–397.
4. Chigareva, E. (2012) Where the music ends, the word comes in... (about the special role of the verbal series in the works of Nikolai Korndorf). *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. No. 1. P. 138–147.

*Стаття надійшла до редакції 29.11.2017*

УДК 784.5

DOI 10.31723/2524–0447–2018–26–122–134

**Кучурівський Юрій Степанович**

<https://orcid.org/0000–0003–0007–8636>

викладач кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії

імені А. В. Нежданової

[yskuchurivskyy@ukr.net](mailto:ykuchurivskyy@ukr.net)

## РЕКВІЄМ К. ДЖЕНКІНСА: МИНУЛЕ ТА СЬОГОДЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

**Мета статті** — виявити особливості творчої інтерпретації жанрової традиції в Реквіємі К. Дженкінса в їх співвіднесеності з провідними стильовими принципами сучасного музичного мистецтва. **Методологія.** У дослідженні використовується музично-культурологічний підхід до вивчення музичного мистецтва, що дозволяє розглядати реквієм в контексті еволюції його жанрової традиції та її композиторських трактувань в умовах сучасної музичної культури. Музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу спрямований на визначення специфічних рис індивідуального композиторського переломлення традиції жанру реквієму в творчості К. Дженкінса, зв'язків реквієму з жанровою традицією католицької заупокійної меси і провідними стильовими показниками сучасного музичного мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні стильової специфіки Реквієму К. Дженкінса в аспекті індивідуального композиторського трактування реквієму в умовах універсалізації жанрової традиції латинської заупокійної меси в сучасній музичній практиці. Спеціально виділяється мінімалістський комплекс даного твору,

який розглядається як провідного стильового фактора, відповідного художнім принципам музичного мистецтва останньої третини XX — початку XXI ст. **Висновки.** У своєму творі К. Дженкінс зберігає жанрову ідею реквієму, але в значній мірі розширює її стилістичні горизонти в дусі постмодерністських художніх пошуків музичного універсалізму. Це виражається в поєднанні традиційних латинських текстів заупокійної меси і поетичних японських джерел XVII–XVIII ст., яке породжує контрастне зіставлення двох типів музичної виразності — динамічної «європейської» і статичної, споглядальної «східної». Поєднуючи в такий спосіб далекі культурні традиції під знаком актуальної для будь-якої культури теми смерті, валлійський композитор йде шляхом універсалізації жанрової ідеї реквієму в умовах сучасних світоглядних установок щодо сприйняття смерті і безсмертя.

**Ключові слова:** реквієм, жанрова традиція, жанрова ідея, синтез, універсалізація, інтерпретація, стилістика.

*Kuchurivsky Yriy, the teacher of the department of the choral conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Requiem K. Jenkins: the past and the present of the genre tradition**

**The purpose** of the article is to reveal the features of the creative interpretation of the genre tradition in K. Jenkins's Requiem in their correlation with the leading style principles of contemporary musical art. **Methodology.** The research uses a musical and cultural approach to the study of musical art, which allows us to consider the genre of the requiem from the standpoint of the evolution of its genre tradition and its compositional interpretations in the conditions of modern musical culture. The musicological method of genre-style analysis is aimed at determining the specific features of the individual compositional refraction of the traditions of the requiem genre in the work of K. Jenkins, connections of requiem with the genre tradition of the Catholic funeral mass and the leading style indicators of contemporary musical art. **The scientific novelty** of this article is to define the style specificity of Requiem K. Jenkins in the aspect of individual compositional interpretation of the requiem in conditions of universalization of the genre tradition of the Latin funeral mass in contemporary musical practice. Specifically, the minimalist complex of this work is singled out, which is regarded as the leading style-building factor that corresponds to the artistic principles of musical art in the last third of the XX and beginning of the XXI century. **Conclusions.** In his work K. Jenkins preserves the genre idea of the requiem, but largely extends its stylistic horizons in the spirit of postmodern artistic search for musical universalism. This is expressed in the combination of traditional Latin texts of the funerary mass and poetic Japanese sources of the XVII–XVIII centuries, which gives rise to a contrast comparison of two types of musical expressiveness — dynamic «European» and static, contemplative «Eastern». Combining in this way the distant cultural traditions under the sign of the topic of death, which is topical for any culture, the Welsh composer is following the way of universal-

ization of the genre idea of the requiem in the conditions of modern worldviews regarding the perception of death and immortality.

**Keywords:** requiem, genre tradition, genre idea, synthesis, universalization, interpretation, stylistics.

**Кучуриевский Юрий Степанович**, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Рекием К. Дженкинса: прошлое и настоящее жанровой традиции**

**Цель статьи** — выявить особенности творческой интерпретации жанровой традиции в Рекиеме К. Дженкинса в их соотносительности с ведущими стилевыми принципами современного музыкального искусства.

**Методология.** В исследовании использован музыкально-культурологический подход к изучению музыкального искусства, позволяющий рассматривать жанр рекиема в контексте эволюции его жанровой традиции и ее композиторских преломлений в условиях современной музыкальной культуры. Музыкаловедческий метод жанрово-стилевого анализа направлен на определение специфических черт индивидуального композиторского преломления традиций жанра рекиема в творчестве К. Дженкинса, связей рекиема с жанровой традицией католической заупокойной мессы и ведущими стилевыми показателями современной музыкального искусства. **Научная новизна** статьи заключается в определении стилевой специфики Рекиема К. Дженкинса в аспекте индивидуальной композиторской трактовки рекиема в условиях универсализации жанровой традиции латинской заупокойной мессы в современной музыкальной практике. Специально выделяется минималистский комплекс сочинения, который рассматривается в качестве ведущего стилеобразующего фактора, соответствующего художественным принципам музыкального искусства последней трети XX — начала XXI ст. **Выводы.** В своём произведении К. Дженкинс сохраняет жанровую идею рекиема, но в значительной мере расширяет ее стилистические горизонты в духе постмодернистских художественных поисков музыкального универсализма. Это выражается в совмещении традиционных латинских текстов заупокойной мессы и поэтических японских источников XVII–XVIII вв., которое порождает контрастное сопоставление двух типов музыкальной выразительности — динамичной «европейской» и статичной, созерцательной «восточной». Объединяя таким образом далекие культурные традиции под знаком актуальной для любой культуры темы смерти, валлийский композитор идет по пути универсализации жанровой идеи рекиема в условиях современных мировоззренческих установок в отношении восприятия смерти и бессмертия.

**Ключевые слова:** рекием, жанровая традиция, жанровая идея, синтез, универсализация, интерпретация, стилистика.

**Актуальність дослідження.** У сучасній хоровій музиці жанр реквієму займає одне з провідних місць, він представлений у творчості композиторів найрізноманітніших національних шкіл, стилів і напрямків. Будучи носієм багатомістових традицій християнської богослужбової практики, духовних підстав музичного мистецтва, цей жанр протягом усього ХХ століття привертая увагу композиторів як та музична форма, яка ідеально відповідала втіленню філософських і релігійних рефлексій сучасної людини, її розуміння Життя і Смерті. І до теперешнього часу ця смислова «зарядженість форми» (за А. Клімовицьким) залишається актуальною для музикантів найрізноманітніших культур, створюючи строкату панораму художніх трактувань жанру заупокійної меси. Одним з найоригінальніших зразків переломлення цієї жанрової традиції є Реквієм валлійського композитора Карла Дженкінса (2005) — твір, широко відомий серед сучасних виконавців, часто виконується в концертних залах не тільки Великобританії, але і за її межами і являє собою одну з найбільш показових для сучасності авторську версію літургійного жанру.

В Україні цей твір К. Дженкінса — композитора, чий лідерський статус в світі сучасної музики вже офіційно визнаний — відомий в меншій мірі, його досить рідко можна почути у виконанні вітчизняних хорових колективів. Однак одеській хоровій школі в даному випадку належить явна творча ініціатива, оскільки в 2014 році цей твір було вперше виконано в Одеській музичній академії, після чого він увійшов до навчального репертуару кафедри хорового диригування. У плані ж музикознавчого осмислення цього вельми популярного в сучасній європейській хоровій практиці твору вочевидь явне «відставання», бо він не ставав об'єктом спеціального дослідження, як, втім, і реквієми інших композиторів Великобританії кінця ХІХ — початку ХХ століть. Тому вважаємо, що спроба теоретичного освоєння музичного матеріалу, який вже увійшов у виконавську практику, актуальна і може заповнити прогалини в українських наукових розробках сучасної хорової музики Великобританії.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Творчість К. Дженкінса в українському музикознавстві спеціально не досліджувалась, відсутні також і будь-які матеріали, що стосуються стильової своєрідності його хорових творів, за винятком публікації автора даної статті, присвяченої жанровій специфіці одного з найпопулярніших творів композитора — «Меси миру» [3]. В англійських джерелах також до сих пір не було зроблено спроби фундаментального дослідження творчого

методу К. Дженкінса, але присутні теоретичні розробки авторського стилю композитора й аналітичні описи окремих його творів, в тому числі і Реквієму [7–9]. Спеціально виділяємо серед них публікацію румунської дослідниці Л. Яцешен (2017), в якій Реквієм валлійського композитора розглядається з позицій взаємодії різних культурних традицій [6].

**Наукова новизна** статті полягає у визначенні стильової специфіки Реквієму К. Дженкінса в аспекті індивідуального композиторського трактування реквієму в умовах універсалізації жанрової традиції латинської заупокійної меси в сучасній музичній практиці. Спеціально виділяється мінімалістський комплекс твору, який розглядається в якості ведучого стилеутворюючого фактора, відповідного художнім принципам музичного мистецтва останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.

**Мета статті** — виявити особливості творчої інтерпретації жанрової традиції в Реквіємі К. Дженкінса в їх співвіднесеності з провідними стильовими принципами сучасного музичного мистецтва.

**Основний матеріал.** Ім'я К. Дженкінса — музиканта і композитора валлійського походження — сьогодні широко відомо як в академічному музичному середовищі, так і в популярній сфері музичного мистецтва сучасності. Його творча постать викликає досить суперечливі оцінки, іноді жорстку критику, а іноді захоплені відгуки. Пов'язано це, на наш погляд, з принциповою синтетичністю творчого мислення композитора, в якому в нерозривній єдності присутні елементи серйозної «класичної музики» і неакадемічного стилю музичного мислення, а також фольклорної традиції. Ця особливість органічно вписується в художню парадигму сучасного музичного мистецтва, для якого характерно «стирання» усіляких кордонів між виробленими класичною традицією стилістичними і жанровими нормативами і канонами.

Творчий досвід К. Дженкінса органічно «вкладається» в подібну концепцію. Він виріс в сім'ї органіста і хормейстера, починав як академічний музикант (гобойст в Національному молодіжному оркестрі Уельсу) і отримав спеціальну освіту в Кардіфському університеті та аспірантурі Лондонської Королівської музичної академії. Однак завоював популярність спочатку як джазовий інструменталіст (в його арсеналі — саксофон, клавішні та гобой), а пізніше і як рок-музикант (в 1972 році він увійшов до складу групи «Soft Machine», яка залишила вельми помітний слід в британській рок-музиці минулого століття).

Заслуговує на увагу також його досвід роботи в галузі музики для реклами, який пізніше був використаний ним в інших творах, і який був відзначений спеціальними нагородами та призами.

Як композитор К. Дженкінс став відомим після появи в європейських чартах альбомів його проекту «The Adiemus» в 1990-х роках, стилістика яких витримана в дусі World music (етнічна музика, музика народів світу) — того напрямку композиторської практики, який з 1980-х років вивев фольклорні музичні традиції народів світу в музичну індустрію «масового споживання». Примітно, що саме в цій сфері своєї творчості композитор вперше був визнаний представником «класичної» музики, і тільки потім почав освоювати форми європейської професійної традиції. Він є автором масштабних творів, які успадковують традиції кантатно-ораторіальних жанрів («Меса миру», «Реквієм», «Stabat Mater», «Барди Уельсу», «Миротворці» та ін.), а також інструментального концерту (Концерти для маримби і скрипки, для двох арф, для флейти, фортепіано і ударних з оркестром). У цих та інших зразках його творчості представлений оригінальний творчий метод композитора, в основу якого покладено постмодерністський принцип «універсального синтезу» — жанрового, стильового, мовного і т. п. Один з провідних теоретиків музичного мистецтва ХХ століття і найвідоміших представників музичного мінімалізму М. Найман стверджує, що одним із проявів постмодернізму у К. Дженкінса стає установка «...проти інтелектуальної складності в звуковому мистецтві», на його думку, відмова від модерністських раціоналізованих концепцій музичної творчості «...привертає всілякі зв'язки між класичною, традиційною і розважальною музикою з європейського і позаєвропейського простору» [9, 207]. Органіка старого і нового, професійного і популярного, академічного і етнічного утворює самотність музики К. Дженкінса, яка повною мірою відображає магістральні процеси сучасного музичного мистецтва з його явно вираженими тенденціями поєднання різних культурних традицій. Тому його часто називають «універсалістським музикантом» [6], а стиль його мінімалізму пов'язують більше з пост-мінімалістськими технологіями в дусі New Simplicity («нової простоти»), вельми відмінними від американського витoku даного напрямку в музиці ХХ століття і багато в чому пов'язаного зі стилістикою поп-музики [7]; до цієї стилістики відносяться «нав'язливі» ритмічні структури, повернення до тональності, використання природних резонансних ефектів, мажорно-мінорних акордів і досить простих мелодійних формул. Сьогодні

він є визнаним майстром і титулованим музикантом у Великобританії, а також найбільш відомим і популярним композитором сучасності (за версією радіостанції Classic FM в 2008 році) [10].

Реквієм, написаний композитором у 2005 році як данина пам'яті батька, є яскравим зразком композиторського стилю К. Дженкінса, який вибудовується в опорі на вельми вільне трактування заупокійної меси і помітне «спрощення» тієї жанрової традиції, яка склалася в європейській професійній музиці Нового часу. Ця спрощеність стосується музичної мови в першу чергу, що пов'язано з мінімалістським принципом організації музичного матеріалу і природним зниженням фактурної щільності твору і його тематичної наповненості. У порівнянні з класичними зразками хорових реквіємів XVIII–XX століть звуковий образ «останньої з постмодерністських мес» К. Дженкінса [6] досить примітивний: у ньому відсутні музично-тематичне розмаїття, інтенсивність інтонаційного розвитку, реєстровий контраст, і як наслідок — фактурна об'ємність і просторова глибина. Зазначена нами спрощеність музичної мови викликала свого часу досить однозначні критичні оцінки, що звинувачували автора в банальності і примітивності: «...він складається з елементарних послідовностей акордів і фраз, первинних кольорів за допомогою бризок екзотики та голосових ліній, які добре підходять для дітей та любителів... це банальна маніпуляція, якою користується автор» [5].

Однак подібний варіант звучання заупокійної меси, яка в композиторській практиці попередніх епох була тим жанром, в якому втілювався драматизм і гострота усвідомлення Смерті та багата палітра емоційних станів людини, — є закономірним щодо релігійного і етичного досвіду людини Новітнього часу. Про останній часто говорять в контексті пост-постмодерністської філософії як про «посткатарсичний» — «коли сльози вже виплакані, а трагедії зіграні» [7, 239], або ж про цілковите прийняття смерті як невід'ємної частини людського буття в умовах сучасних наукових підходів до проблем функціонування людської свідомості і безсмертя. Як зазначає Н. Загурська, багато дослідників сучасної культури говорять про те, що сьогодні «смерть померла», про те, «що мова йде навіть не про відчуття кінця, а про принципово кінцеве мислення, що виявляє сенс як життя, так і смерті» [2, с. 39].

Відповідно, в даному світоглядному контексті «знімається» гострота переживання смерті як найважливішої події в житті людини і продукується принципово «відсторонена» позиція в сприйнятті найбільшої з таємниць людського буття. Музична виразність Рек-

вієму К. Дженкінса в цьому плані є дуже показовою: вона емоційно «згладжена», в ній відсутня та інтонаційна експресія, яка відрізняє великі твори В. А. Моцарта, Дж. Верді, Г. Форе, Б. Бріттена та інших авторів попереднього часу. У музиці валлійського композитора панує спокійне прийняття вже завершеного факту і впевненість в благополуччі подальшого існування Душі (заклучна частина композиції «In Paradisum»). І навіть динамічне і дуже яскраве в своїй виразності механістичності жорсткої ритміки «Dies irae» (яке дуже схоже зі знаменитою остинатністю «O, Fortuna» К. Орфа) не сприймається як страхотливий образ Страшного суду: тут в більшій мірі можна говорити про умовність втілення образного наповнення музики, прийнятого в традиції жанру реквієму, це немовби зіпнок з драматичних і експресивних класичних хорових *Dies irae*.

Зазначена вище спрощеність музики твору К. Дженкінса пов'язана також з мінімалістською технікою, яка переважає в ньому поряд з традиційною поліфонічною технікою європейської хорової музики. Зокрема мова йде про ізоритмію, технологічна ідея якої багато в чому збігається з репетитивною технікою, характерною для мінімалістських музичних композицій. У так званому ізометричному мотеті, створеному в XIV столітті Ф. де Вітрі і широко представленому у творчості Г. де Машо, ритм, що звучить в тенорі літургійного співу, виконував функцію «остинатної» формули (*talea*), яка постійно «оновлювалася» на рівні регістрів співочих голосів, утворюючи повторювані звуковисотні формули (*color*) [4]. Хорова фактура Реквієму відрізняється ясністю і прозорістю, в ній практично відсутня поліфонія, розвиток інтонаційного і ритмічного малюнка кожного з голосів підпорядковані принципу багаторазового повторення, що утворює тематичну статику і легкість сприйняття. Єдиним винятком у плані складності є середні розділи другої частини «*Dies irae*», де хорова фактура вибудовується в поліритмії дрібних тривалостей, характерної для джазової ритміки.

Загальна композиція Реквієму утворює досить масштабну структуру з 13 коротких частин, що включає традиційні розділи латинської заупокійної меси (*Introit, Dies irae, Rex tremendae, Confutatis, Lacrimosa, Benedictus, Lux aeterna, Agnus Dei*), додані композитором частини *Pie Jesu* і *In Paradisum* і музичні номери, що озвучують ліричні японські тексти, пов'язані з темою смерті в формі хайку (також традиційного для японської культури поетичного жанру, мінімалістського за своєю суттю). Хайку — це вірш з фіксованою структурою (17 складів, розподілених за трьома симетричним фразами з 5, 7 і 5



складами), концентрований в смисловому плані текст, який передбачає множинність інтерпретацій і несе яскраво виражену філософську ідею. Хайку, які композитор включає в свій твір, належать видатним представникам японської культури XVII–XVIII століть. Це Гозан Кошигайя (поет), Ісса Косуги (найбільший представник поетичної школи Басьо), Хокусай Кацушіка (відомий художник), Каган-Тійо (відома поетеса, яка прийняла чернецтво) і Банзай (політичний філософ, перший проповідник ідей неоконфуціанства в Японії). Всі ці автори — найбільші представники золотого століття японської поезії періоду Едо. Транслітеровані японські тексти об'єднує образ води, який композитор розуміє як вишукану поетичну метафору до життя. Наводимо тексти хайку:

Сніг вчора  
що впав, як вишневі цвітіння,  
є вода ще раз.  
(Гозан Кошигайя, III ч.)

З глибини душі  
як красиві  
снігові хмари на заході.  
(Ісса Косугі, VI ч.)

Тепер як дух  
Я блукаю,  
літні поля.  
(Кацушика Хокусай, VIII ч.)

Бачу місяць,  
навіть я вихоплюю це життя  
з благословенням.  
(Кагано-Тійо, X ч.)

Прощай,  
Я проходжу, як все робить  
як роса на траві.  
(Банзан, XII ч.)

У деяких частинах японські і латинські тексти об'єднані в єдиному звучанні, їх контрапункт утворює оригінальний звуковий простір (X і XII частини), художній сенс якого — в об'єднанні західного і східного погляду на смерть, змішання їх в єдиному для людської культури переживанні, в прагненні універсалізації музичного вираження вічних питань людського буття. Однак К. Дженкіс протиставляє

тембрально японський і латинський тексти: перший з них озвучений жіночими голосами, які «підзвучені» колоритним тембром флейти сякохуті, другий — чоловічими (виключно чоловічі голоси використані в XI і XII частинах, в інших бере участь змішаний склад хору). Для кожної з цих образних сфер характерні і темпово-динамічні особливості, контрастні одна одній, що утворює смислову опозицію «Схід — Захід» в сприйнятті теми смерті: для інтонування хайку обрано естетику тиші і статики, що створює образ споглядання і занурення в поетичні образи тексту, для латинського тексту — широку динамічну амплітуду темпів і гучності, що співвідноситься з уявленнями про «дієвість» західної людини, її особистісно-активне ставлення до світу.

Звернення до авторських текстових джерел в рамках літургійного жанру (для якого текст є основним сакральним компонентом) є поширеною практикою серед композиторів XX століття і особливо сучасності. К. Дженкіс в даному випадку йде шляхом Б. Бріттена, що використовує в своєму «Військовому реквіємі» поетичні тексти Уілфреда Оуена, К. Пендерецького (тексти Есхіла, Поля Валері та ін. у «Dies Irae»). Сучасні дослідники відзначають, що реквієм в XX столітті «... може також стати плавильним котлом колективної пам'яті, який також включає в себе художні розширення (огляд стилів, колажі цитат із значущих етапів в історії музики або в еволюції культурних епох)» [6, 46]. Показовим прикладом подібної постмодерністської інтерпретації жанру є відомий «Реквієм по юному поетові» Б. А. Циммермана, відомого своєю колажною технікою музичної композиції. У його творі використані вірші відомих поетів XX століття, які наклали на себе руки, фрагменти різних відомих творів з академічної класики та популярної музики. Подібний підхід до розуміння художньої ідеї сучасного реквієму виявляється і в «Missa pro defunctis» американця В. Томсона: цей опус є сумішшю інтонацій і ритмів, характерних для американської музики, джазу, бугі-вугі, вальсу, танго, різних гімнів, негритянських духовних співів і т. п. Реквієм Е. Л. Уєббера є прикладом тієї ж комбінації джерел — композитор синтезує традиційний стиль латинського реквієму з елементами, характерними для англійської хорової традиції.

К. Дженкіс, використовуючи цей же принцип, значно розширює діапазон використовуваних «елементів синтезу» за рахунок виходу за межі європейської культури, звертаючись до «чужої» культурної традиції і опиняючись співзвучним відомим ідеям мультикультуралізму, які є дуже актуальними в умовах глобалізації сучасного світу. Культур-

ний діалог Сходу і Заходу ще з кінця XIX століття став магістральною лінією розвитку музичного мистецтва в Європі, значною мірою перетворивши його жанровий і стильовий вигляд і збагативши його новими художніми ідеями. Валлійський композитор у своєму творі пропонує оригінальне музичне втілення одного з найважливіших аспектів будь-якої з культурних традицій — сприйняття і переживання смерті.

Східний колорит в Реквіемі створюється композитором не тільки за рахунок введення японських поетичних текстів, але і за допомогою використання автентичного тембрального атрибута азіатського Сходу. Він вводить в оркестр флейту сякохуті, яка виконує основну роль в створенні відчуття споглядальної статичності, характерної для «японських» частин твору. Подібна звукова екзотика здійснюється К. Дженкінсом цілком в дусі етнічної музики (World music), проте за цим інструментом історично закріплений особливий сенс, який надає тембральній ідеї автора серйозність і навіть концептуальність. Сякохуті — це інструмент, який використовували в чернечій практиці суйдзен («духовий дзен») — різновиді медитативної практики японських дзен-буддійських ченців-комусо, послідовників школи Фуке [1]. Традиційно вважалося, що за допомогою гри на флейті сякохуті можна досягти самореалізації; причому, чим вище була майстерність гри, тим більшої самореалізації можна було досягти. У цій практиці ченці використовували сякохуті для виконання сутр і молитов. З огляду ж на використання такого роду інструментального тембру в літургійному жанрі очевидним стає глибинний сенс композиторського задуму втілення теми смерті: зіставити різні релігійні традиції в їх ставленні до найголовнішої події людського життя, показати два різних погляди на одну проблему.

Також композитор використовує інші екзотичні інструменти, в тому числі традиційні для азіатської східної музики — китайський бамбук (куайбань), а також деякі етнічні барабани (арабська драббука, японський дайко, рамкові барабани та ін.).

**Висновки.** В своєму творі К. Дженкінс зберігає жанрову ідею реквіему, але в значній мірі розширює її стилістичні горизонти в дусі постмодерністських художніх пошуків музичного універсалізму. Це виражається в поєднанні традиційного тексту католицької заупокійної меси і поетичних японських джерел XVII–XVIII ст., що породжує контрастне зіставлення двох типів музичної виразності — динамічної «європейської» і статичної, споглядальної «східної». Так реалізується головна ідея твору — втілення західного і східного погляду на життя і смерть.

При цьому він використовує характерну для азіатського Сходу жанрову і тембральну атрибутику (поетичний жанр хайку, флейта сякухаті і різновиди перкусії), а також музичну стилістику західно-європейської літургійної хорової музики. Поєднуючи в такий спосіб далекі культурні традиції під знаком актуальної для будь-якої культури теми смерті, валлійський композитор йде шляхом універсалізації жанрової ідеї реквієму в умовах сучасних світоглядних установок щодо сприйняття смерті і безсмертя. І в цьому сенсі його Реквієм стає своєрідною «медитацією на великі конфронтації людства, орієнтуючи його на екуменізм» [7, 238].

У стильовому відношенні як латинські, так і японські розділи Реквієму К. Дженкінса ближчі традиціям англіканських гімнів, ніж традиційного поліфонічного стилю католицької богослужбової хорової музики (переважає моноритмічна фактура, майже повністю відсутня імітаційна поліфонія). Це, в свою чергу, пов'язано і з мінімалістським мисленням композитора, що синтезує як його американські стильові витоки, так і основні елементи таких музичних напрямів сучасності як *World music* та «нова простота».

В цілому в інтерпретації К. Дженкінса реквієм міцно пов'язаний зі своєю жанровою традицією. І незалежно від варіативності умов його виконання (храмовий простір або концертний зал), лінгвістичної різноманітності його текстових джерел (сакральних або авторських) і стилістики музичної мови — змістовний «заряд» заупокійної меси залишається тим смисловим полем, яке надзвичайно актуальне для духовних пошуків і рефлексій сучасної людини.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2003. 317 с.
2. Загурская Н. Поливерсия постчеловеческого: дис. ... д-ра философских наук: 09.00.04 / Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина. Харьков, 2017. 383 с.
3. Кучуривский Ю. С. О жанровом синтезе «Мессы мира» К. Дженкинса. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової* / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 342–350.
4. Лебедев С. Изоритмия. *Большая российская энциклопедия*. Том 11. Москва, 2008. С. 28–29.
5. Fanning D. Karl Jenkins: Triumph of banal manipulation. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/3671909/Karl-Jenkins-Triumph-of-banal-manipulation.html>

6. İaþeþen L. V. Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. URL: <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/rae.2017.13.issue-1/rae-2017–0006/rae-2017–0006.pdf>

7. Martin J. M. Hoondert. Modern Requiem Compositions and Musical Knowledge of Death and Afterlife. Death, Dying, and Mysticism. The Ecstasy of the End / ed. Thomas Cattoi Christopher M. Moreman. New York. Palgrave Macmillan. P. 235–246.

8. Martin J. M. Hoondert. The Interpretation and Experience of the Requiem in Contemporary Culture. *Jaarboek voor liturgieonderzoek*. 31. 2015. P. 133–147.

9. Nyman M. Against Intellectual Compelxity in Music, Postmodernism. A Reader / under the direction of Thomas Docherty. New York: Columbia University Press. 1993. P. 206–213.

10. Rees M. The Little Book of Welsh Culture. History Press. 2016. 192 p.

#### REFERENCES

1. Dumoulin, G. (2003). History of Zen Buddhism. Moscow: ZAO Tsentrpoligraf [in Russian].

2. Zagurskaya, N. (2017). Polyvercia posthuman: dis... doct. Philosophical Sciences / 09.00.04. Kharkiv National V. N. Karazin. University. Kharkov [in Russian].

3. Kuchurivsky, Y. (2014). On the genre synthesis of the «Mass of the World» by K. Jenkins. Music art and culture. Scientific Herald A. V. Nezhdanova ONMA. Odesa: Astroprint, 2014. Vol. 19. [in Russian].

4. Lebedev, S. (2008). Isorhythm. Great Russian Encyclopedia. Vol. 11. Moscow [in Russian].

5. Fanning, D. (2008). Karl Jenkins: Triumph of banal manipulation. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/3671909/Karl-Jenkins-Triumph-of-banal-manipulation.html> [in English].

6. İaþeþen, L. V. (2017) Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. Retrieved from <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/rae.2017.13.issue-1/rae-2017–0006/rae-2017–0006.pdf> [in English].

7. Martin J. M. Hoondert (2015). Modern Requiem Compositions and Musical Knowledge of Death and Afterlife. Death, Dying, and Mysticism. The Ecstasy of the End. Palgrave Macmillan, New York [in English].

8. Martin J. M. Hoondert (2015). The Interpretation and Experience of the Requiem in Contemporary Culture. *Jaarboek voor liturgieonderzoek* 31 [in English].

9. Nyman, M. (1993). Against Intellectual Compelxity in Music, Postmodernism. A Reader. New York: Columbia University Press [in English].

10. Rees, M. (2016). The Little Book of Welsh Culture. History Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 22.11.2017*