

УДК 783.29

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-5>**Ван Ці**

ORCID: 0000-0001-6845-1447

аспірант творчої аспірантури кафедри хорového диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
wangqi771207@gmail.com

REQUIEM В.-А. МОЦАРТА У КОНТЕКСТІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА: МІЖ «БАРОКО» ТА «КЛАСИЦИЗМОМ»

Мета роботи — виявити бароково-класицистичні тенденції в «Requiem» В.-А. Моцарта у художньому контексті загального руху доби Просвітництва.

Методологія дослідження має комплексний характер, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного та історико-музикознавчого аналізу, які дають змогу глибше розкрити жанрово-стильову специфіку «Requiem» В.-А. Моцарта у контексті свого часу.

Наукова новизна полягає у спробі музикознавчої оцінки «Requiem» В.-А. Моцарта з точки зору бароково-класицистичної системи у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва.

Висновки. Requiem K-626 В.-А. Моцарта за своєю філософською глибиною та музичною досконалістю належить до найвищих духовних художніх досягнень Нового часу. Доведено, що Моцарт, як особистість та художня індивідуальність, абсолютно вписується не лише у музичний, а й у весь інтелектуальний контекст доби Просвітництва. Визначено, що відмінною ознакою доби Просвітництва була рівновага барокових та класицистичних тенденцій. «Requiem» Моцарта є завершеною художньою інтерпретацією основних принципів мислення своєї епохи, що будується на основі неконфліктного змішування барокових та класицистичних тенденцій. З'ясовано, що останній період творчості В.-А. Моцарта (1781–1791), зокрема його духовні твори меса с-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 ренесансних та середньовічних музичних систем, які Моцарт інтерпретує у контексті сучасної музичної мови, композиторських технік, світоглядних принципів свого часу. Серед характерних рис бароково-класицистичного світогляду композитора у Requiem виокремлено: барокову техніку контрапункту як композиторський метод мислення

та продукування музичних ідей; високу інтелектуалізацію музичного тексту; оновлення тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію; використання класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії у створенні крупної контрастної барокової форми, якою у «Requiem» є «Sequentia»; примітною ознакою є барокова чуттєвість у поєднанні з класицистичною раціональністю. Все вищезазначене говорити про переосмислення В.-А. Моцартом церковного жанру заупокійної меси, її нового філософського, художнього, музичного інтерпретування.

Ключові слова: В.-А. Моцарт, Requiem, бароко, класицизм, Прогресивізм.

Wang Qi, Postgraduate Student of Creative Graduate School at the Department of Choral Conducting of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Requiem by W.-A. Mozart in the context of the age of enlightenment: between “baroque” and “classicism”

The aim of the work is to identify baroque and classicist tendencies in “Requiem” by W.-A. Mozart in the artistic context of the general movement of the Age of Enlightenment.

The research methodology is complex in nature, based on a combination of the principles of cultural and historical-musicological analysis, which make it possible to reveal more deeply the genre and style specificity of “Requiem” by W.-A. Mozart in the context of his time.

The scientific novelty consists in an attempt at a musicological assessment of “Requiem” by W.-A. Mozart from the point of view of the baroque and classicist system in the context of philosophical and artistic-aesthetic trends of the Age of Enlightenment.

Conclusions. Requiem K-626 by W.-A. Mozart’s philosophical depth and musical perfection belong to the highest spiritual artistic achievements of the New Age. It has been proven that Mozart, as a person and artistic individuality, absolutely fits not only into the musical, but also into the entire intellectual context of the Age of Enlightenment. It was determined that a distinctive feature of the Age of Enlightenment was the balance of baroque and classicist tendencies. Mozart’s “Requiem” is a complete artistic interpretation of the main principles of thinking of his era, which is built on the basis of a non-conflicting mixing of baroque and classicist tendencies. It was found that the last period of creative work of W.-A. Mozart (1781–1791), in particular his spiritual compositions, Mass C-moll K-427 and Requiem K-626, testify to the composer’s appeal to musical material, techniques and genres of previous eras, namely, Renaissance and Medieval musical systems that are earlier than the Baroque, which Mozart interprets in the context of modern musical language, compositional techniques, worldview principles of his time. Among the characteristic features of the composer’s baroque and classicist worldview in Requiem, the following are highlighted: the baroque technique of counterpoint as a composer’s method of thinking and producing musical ideas; high intellectualization of the musical text; updating the timbre composition of the orchestra, choosing its instruments; the use of classical sonata-symphonic

dramaturgy principles 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. All of the above-mentioned indicates a rethinking by W.-A. Mozart of the church genre of the funeral mass, its new philosophical, artistic, musical interpretation.

Key words: *W.-A. Mozart, Requiem, baroque, classicism, Enlightenment.*

Актуальність теми дослідження. Зміни, що відбулися у західноєвропейській культурі з XVII 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» [5, с. 343]. Тобто, всі винаходи у науці так чи інакше відбивалися у філософсько-естетичних та художніх поглядах мислителів, художників, композиторів цього часу. Перехід від бароково-класицистичної до романтичної моделі світогляду відбився у всіх сферах культури, зокрема, творчих доробках цього часу, що стверджувало ідею про два типи художньої свідомості (за Ю. Лотманом) [13]. Згідно концепції Ю. Лотмана, в історичному процесі постають такі періоди, коли на зміну канонізованим художнім принципам приходять зовсім інші, часто протилежні за своїми художньо-естетичними якостями, як, наприклад, на зміну добі Просвітництва прийшов Романтизм.

Якщо говорити про музичну творчість, необхідно відзначити, що так само, «як Бароко продовжувало жити всередині Класицизму, так Класицизм продовжував жити всередині Романтизму» [8, 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 і старими сюжетами, <...> прийоми творчості несуть на собі печатку традиціоналізму» [3, с. 191], при цьому наповнюється новим смислом, «форма живе та розвивається» [3, с.208]. Особливо такі трансформації відчувалися у добу Просвітництва, коли відбулася зміна цілих культурних епох, «грандіозний перелом у всьому світовідчутті людей» [7, с.112]. Просвітницька наукова думка XVIII століття продовжувала раціоналістичні традиції XVII століття, але ж в надрах мистецтва, зокрема музичного класицизму, існувала «жива пам'ять» про «чуттєве» бароко, яка не завжди була усвідомленою. 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 відзначає 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 [14].

Саме у такому ракурсі у статті досліджується «Requiem» В.-А. Моцарта, а саме, з точки зору поєднання барокових та класицистичних рис у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва. Зазначимо, що «пробудження» інтересу мистецтвознавців до специфіки співвідношення барокової та класицистичної систем розпочинається тільки з 70-80-х років минулого століття у роботах Н. Герасимової-Персидської, В. Конен, М. Лобанової, С. Скребкова, пізніше А. Єфіменко, К. Зенкіна, Л. Кирилліної та ін. Однак, незважаючи на ґрунтовні дослідження, 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 драматургії, музичній мові, інструментарії Requiem, а й виявило художній контекст загального руху доби Просвітництва. Саме в цьому і полягає актуальність дослідження.

Мета роботи – виявити бароково-класицистичні тенденції в «Requiem» В.-А. Моцарта у художньому контексті загального руху доби Просвітництва.

Наукова новизна даної статті полягає у спробі музикознавчої оцінки «Requiem» В.-А. Моцарта з точки зору бароково-класицистичної системи у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва.

Виклад основного матеріалу. Творчість Моцарта традиційно поділяється на два основних періоди – зальцбургський (1756–1780) та віденський (1781–1791). Необхідно відзначити, що у Зальцбурзі традиційно існувало відверте 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. 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 Йосифом. Саме цей період творчості пов'язаний з індивідуалізацією музичного мислення композитора. Відзначимо, 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 [10, с. 49], Є. Чигарьова вважає, що вона буде проявлятися дещо пізніше – к початку XIX століття. Але ж важливо інше – те, що останні десять років творчості Моцарта вказують саме на ці тенденції, причиною яких була важка криза світогляду та, як наслідок, творча криза композитора, що, своєю чергою, спровокувала «великий стильовий поворот».

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 у бібліотеці барона Г. ван Світена. Це були твори, які не виконувалися публічно, або не були надруковані. Примітно, що бібліотека була відкритою лише для вузького віденського кола. Вихований у церковній традиції католицизму, Моцарт був у сильному потрясінні від знайомства з музикою протестантського бароко. Результатом знайомства з новою для композитора протестантською церковною музикою стало вивчення музичного бароко з точки зору освоєння

барокової композиції, зокрема, контрапункту та фуги. Пройшовши школу контрапункту у раде 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 елементу власного композиторського методу мислення. Тому не дивно, що влітку 1782 року композитор починає писати без замовлення, можна сказати, «за покликом душі», велику месу *c-moll* K-427, яка 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 знамі італійці також: можливо Алессандро Скарлатті, Кальдара, Гендель, Порпора, Дуранте <...> Моцарт не турбується про “чистоту стиля”, як не турбувався про неї й Бах, коли між двома потужними статуарними розділами Куріє своєї меси вставив “Christe”, що було м'яко дуєтовано» [18, 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 мікrokосмосу», 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” [17, с. 34]. Важливим є й те, що католик Моцарт отримав з 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.

Повертаючись до теми Реквієма K-626 В.-А. Моцарта зазначимо, що екзистенційна тема смерті була також 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 мають глибинний зміст. Тому для Моцарта було надзвичайно важливим визначитися у своєму відношенні 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 католицтва? І так, і ні. В той час гарний католик свободо міг бути масоном. Звичайно, йому повинно було бути “просвітним” і, приймаючи рішення, знати, що він може ризикувати накликати на себе

недовіру та зневагу церкви. Моцарт був пристрасним, переконаним масоном <...>, залишив нам ряд видатних творів, що написані спеціально для масонських обрядів та торжеств» [18, с. 93]

Відомо, що 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» [12, 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 вклоняється від «старовинного стилю», розвивається у напрямку «концертного стилю» і у подальшому розвитку тяжіє до «змішаного стилю», «у котрому поєднуються транспонований “старовинний стиль” та різноманітні форми концертування» [12, 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. Кириліною). В цьому сенсі Requiem 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 містичний заказ цього незакінченого твору, що було пов'язано зі смертельною хворобою композитора. Важливим є те, що Requiem 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.

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. В основу «Requiem» покладено латинський вірш «Секвенція», що був написаний францисканським чернецем Томасом де Челано (друг та перший біограф св. Франциска Ассізького) у XIII столітті. Вважається, що перший написаний на канонічний латинський текст Requiem (що врешті решт був складений (1570)), належав Гійому Дюфаї. Але ж він не зберігся. Перший

збережений Requiem належав франко-фломандському композитору Йоханесу (Жану) Окегемі. Традиційно «Requiem» відрізняється від звичайної меси виключенням низки урочистих частин, таких як Gloria, Credo, та 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 aeterna. 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, починаючи з 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».

Примітно, що між месою K-427 та Requiem K-626 композитор не писав духовних творів на латинські літургійні тексти. Виключенням був невеличкий мотет «Ave verum» K-618, який був заказаний одночасно з «Requiem» і датований 18 червня 1791 року. «Requiem» 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 Requiem 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.

У «Requiem» Моцарт використовує техніку імітаційного контрапункту, який пронизує навіть ті частини, котрі могли б підкоритися логіці гармонійного розвитку. Це антифоні перегукування хорових груп у «Dies irae», концертуючий тромбон у «Tuba mirum», остінатні фігури скрипок у «Hostias» тощо. Важливою рисою фуг, як найвищої контрапунктної форми, в «Kyrie eleison» та «Quam olim Abrahae» 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. Мелодійний 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 фуга «Quam olim Abrahae» з частини «Domine Jesu Christe», де Моцарт накладає хорову фугу на абсолютно самостійний оркестровий матеріал, побудований на коротких імітаціях у жорсткому остінатному 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. Зюсмайєр.

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

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 «Requiem».

Помітною ознакою «Requiem» Моцарта є категорія «почуття», яка протягом XVII–XVIII століть відточувалась у «теорії афектів». Це сама невловима зі всіх категорій у естетичному корпусі бароко та класицизму, про логічно-розсудливий характер якої розмірковували багато авторів цього часу. Згідно Л. Кириліної, 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.» [8, с. 98]. Не зважаючи на те, що Просвітництво завжди асоціюється з добою Розуму, саме в цей час виникає поняття «естетика», що походить від грецького слова αἶσθησις – «почуття, чуттєве сприйняття» і стверджує «нову галузь науки, тобто нову сферу раціонального пізнання» [8, с. 98]. Тобто, і у добу бароко, і добу класицизму розуміння світу базується на ідеї зближення «наукового» та «художнього» (як чуттєвого) [14], 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» [8, с. 100]. В цьому сенсі «Requiem» Моцарта поєднує як барокові, так і класицистичні ознаки. Думка Л. Кириліної про те, що під час бароко головною була «музика небесна», а у класичну епоху – «музика людська», наштовхує нас на розуміння «Requiem» Моцарта не лише з точки зору суто духовної, «небесної» музики, а й музики людських пристрастей, почуттів, що, своєї черги, 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 душі «антропоцентризму» з точки зору сучасної для Моцарта доби Просвітництва.

Висновки. Отже, Requiem K-626 В.-А. Моцарта за своєю філософською глибиною та музичною досконалістю належить до найвищих духовних досягнень Нового часу. Доведено, що Моцарт, як особистість та художня індивідуальність, абсолютно вписується не лише у музичний, а й у весь інтелектуальний контекст доби Просвітництва. Оскільки відмінною ознакою доби Просвітництва була рівновага

барокових та класицистичних тенденцій, такий підхід «знімає» питання про «бароковість» Моцарта як одного із відомих «віденських класиків». Моцартівський «Requiem» є завершеною художньою інтерпретацією основних принципів мислення своєї епохи, що будується на основі неконфліктного змішування барокових та класицистичних тенденцій. З'ясовано, що останній період творчості В.-А. Моцарта (1781–1791), зокрема його духовні твори меса с-moll К-427 та Requiem К-626, яскраво свідчать про звернення композитора до музичного матеріалу, технік та жанрів попередніх епох, а саме, більш ранніх за Бароко ренесансних та середньовічних музичних систем, які Моцарт інтерпретує у контексті сучасної музичної мови, композиторських технік, світоглядних принципів свого часу. Серед характерних рис бароково-класицистичного світогляду композитора у Requiem виокремлено барокову техніку контрапункту, як композиторський метод мислення та продукування музичних ідей; високу інтелектуалізацію музичного тексту; оновлення тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію; використання класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії у створенні крупної контрастної барокової форми, якою у «Requiem» є «Sequentia»; помітною ознакою є барокова чуттєвість у поєднанні з класицистичною раціональністю. Все вищезазначене говорить про переосмислення В.-А. Моцартом церковного жанру заупокійної меси, її нового філософського, художнього, музичного інтерпретування. Наприкінці відзначимо, 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.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт. М. : Музыка, 1989. Часть вторая, книга первая. 496 с.
2. Аберт Г. Моцарт. М. : Музыка, 1990. Часть вторая, книга вторая. 560 с.
3. Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // *Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков*. М. : Наука, 1966. С. 178–244.

4. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хорівій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007. 217 с.
5. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і Літера, 2012. 408 с
6. Ефименко А. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1996. 287 с.
7. Карельский А.В. О романтическом мироощущении // *Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западной литературы*. М : РГТУ, 2007. 618 с.
8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
9. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М. : «Композитор», 2010. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
10. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М. : «Композитор», 2010. Часть III. Поэтика и стилистика. 376 с.
11. Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. Харків: Вісник ХДАДМ, 2011. С. 189–192.
12. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.
13. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академический проект, 2002. С. 314–321.
14. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. Электронный ресурс. URL : http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm (дата звернення 14.08.2022)
15. Холопов Ю. Григорианский хорал. Учебное пособие. Москва : Музыка, 2008. 67 с.
16. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М. : URSS, 2019. 280 с.
17. 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*. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. Вып. 1. 348 с.
18. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М. : Музыка, 1977. 454 с.
19. Cope, Lindsey Lane The Power of Three in Dan Forrest’s Requiem for he Living. University of Tennessee, 2015. 81 p.

REFERENCES

1. Abert G. Mozart. M. : Music, 1989. Part two, book one. 496 p.
2. Abert G. Mozart. M. : Music, 1990. Part two, book two. 560 p.
3. Anikst A. A. Renaissance, mannerism and baroque in the literature and theater of Western Europe // *Renaissance. Baroque. Classicism. The problem of styles in Western European art of the XV–XVII centuries*. M. : Nauka, 1966. P. 178–244.
4. Verbitska-Shokot I. Genre requisition in the choral work of Ukrainian composers across the border of millenniums: dis. ... of Cand. of Arts: 17.00.03. Kharkiv, 2007. 217 p.
5. Gerasimova-Persidskaya N. A. Music. Time. Space. Kyiv : Duh i Litera, 2012. 408 p.
6. Efimenko A. The evolution of the requiem genre in terms of the interpretation of the theme of death: dis. ... of Cand. of Art History: 17.00.03. Kyiv, 1996. 287 p.
7. Karelsky A.V. On the romantic worldview // *Metamorphoses of Orpheus. Conversations on the history of Western literature*. M. : RGTU, 2007. 618 p.
8. Kirillina L. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries: Self-awareness of the era and musical practice. M. : Moscow state Conservatory, 1996. 192 p.
9. Kirillina L. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries. M. : «Composer», 2010. Part II. Musical language and principles of musical composition. 224 p.
10. Kirillina L. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries. M. : «Composer», 2010. Part III. Poetics and stylistics. 376 p.
11. Kotlyar G. Latin requiem for the European cultural process. Kharkiv : Bulletin of KhDADM, 2011. P. 189–192.
12. Lobanova M. Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics. M. : Muzyka, 1994. 320 p.
13. Lotman Y. M. Articles on the semiotics of culture and art. SPb. : Academic project, 2002. P. 314–321.
14. Mikhailov A. Poetics of the Baroque: the completion of the rhetorical era. Electronic resource. URL : http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm (accessed on August 14, 2022)
15. Kholopov Y. Gregorian chant. Tutorial. M. : Muzyka, 2008. 67 p.
16. Chigareva E. I. Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics. M. : URSS, 2019. 280 p.
17. Chinaev V. P. The art of limiting the art of the limitless: the change of cultural paradigms in the mirror of modern Russian thought (part one) // *From Baroque to Romanticism. Musical eras and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation*. M. : Scientific and publishing center «Moscow Conservatory», 2011. Issue. 1. 348 p.
18. Einstein A. Mozart. Personality. Creation. M. : Muzyka, 1977. 454 p.
19. Cope, Lindsey Lane. The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for he Living. University of Tennessee, 2015. 81 p.