

УДК 783.28

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-2>**Галина Сергіївна Шпак**

ORCID: 0000-0001-8866-3236

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в. о. професора кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

galina.shpak425597@gmail.com

**«СІМ СЛІВ СПАСИТЕЛЯ НА ХРЕСТІ» Й. ГАЙДНА:
ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних та виконавських особливостей ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна в контексті австрійської духовно-музичної традиції XVIII століття та ідей Просвітництва. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад історико-типологічного, герменевтичного, етимологічного, інтонаційного та жанрово-стилістичного підходів, що у сукупності дозволяють виявити інтонаційну, жанрово-стильову специфіку ораторіальної версії «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна та особливості її інтерпретації. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що дозволяє розглядати ораторію Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» у контексті не лише еволюційних шляхів австрійської культури і музики епохи Просвітництва, а й ролі в ній духовного християнського культуротворчого чинника. **Висновки.** Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» має оригінальну історію виникнення, позаяк її появі передували три однойменні інструментальні композиції – оркестрова, квартетна та клавірна. Ораторія являє собою зразок оригінального жанрового синтезу, в якому ознаки власне ораторії, при наявності зв'язків зі страсною церковною ритуалікою, вступають у взаємодію з традиціями австрійської *azione sacra*, німецького пасіону, церковної сонати, *Stabat Mater*. Звертання до теми смерті, що є провідною у страсній тематиці цього твору, а також до апокаліптичної картини «землетрусу» після смерті Ісуса Христа, викликає аналогії з реквіємом. Водночас структурно-драматургічна специфіка аналізованого твору Й. Гайдна виявляє також перетин між ораторіальною типологією та сонатно-симфонічним циклом, позаяк практично всі частини «Семи слів...» написані в розвиненій сонатній формі. Позначені жанрові характеристики обумовили й інтонаційно-стильову специфіку музичної мови даної ораторії Й. Гайдна, сформовану на поєднанні, з одного боку, обиходної співацької практики та традицій барокової хорової музики (музично-риторичні прийоми,

протиставлення соло та tutti тощо), з іншого – в апелюванні до типу мелодики, показової для стилю віденського класицизму, до домінування гомофонно-гармонічного типу фактури та принципового уникнення розвинених поліфонічних побудов.

Ключові слова: «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна, австрійська музична культура епохи Просвітництва, ораторія, соната, церковна соната, реквієм, пасіон, *Stabat Mater*, сонатна форма, творчість Й. Гайдна, жанр, стиль, виконавство, інтерпретація.

Shpak Halyna Serhiivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Acting Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

«Seven Words of the Savior on the Cross» by J. Haydn: genre-intonational and performance aspects

The purpose of the work is to identify the poetic-intonational and performance features of J. Haydn's oratorio «Seven Words of the Savior on the Cross» in the context of the Austrian spiritual and musical tradition of the 18th century and the ideas of the Enlightenment. **The methodology of the work** has a complex nature and is based on a combination of the principles of historical-typological, hermeneutic, etymological, intonation, and genre-stylistic approaches, which together allow us to reveal the intonation, genre-stylistic specificity of the oratorio version of «Seven Words of the Savior on the Cross» by J. Haydn and its peculiarities its interpretation. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which allows considering J. Haydn's oratorio «Seven Words of the Savior on the Cross» in the context of not only the evolutionary paths of Austrian culture and music of the Enlightenment era, but also the role of the spiritual Christian culture-creating factor in it. **Conclusions.** J. Haydn's oratorio «Seven Words of the Savior on the Cross» has an original history, since its appearance was preceded by three instrumental compositions of the same name – orchestral, quartet and piano. The oratorio is an example of an original genre synthesis, in which the features of the oratorio itself, in the presence of connections with the passionate church ritual, interact with the traditions of the Austrian azione sacra, genre guidelines of the German passion, church sonata, *Stabat Mater*. The appeal to the theme of death, which is the leading theme of the passionate theme of this work, as well as to the apocalyptic picture of the «earthquake» after the death of Jesus Christ, evokes analogies with the requiem. At the same time, the structural and dramaturgical specificity of the analyzed work of J. Haydn also reveals an intersection between the oratorio typology and the sonata-symphonic cycle, since almost all parts of «Seven Words...» are written in a developed sonata form. The indicated genre characteristics determined the intonation and stylistic specificity of the musical language of this oratorio by J. Haydn, formed by the combination, on the one hand, of everyday singing practice and the traditions of baroque choral music (musical and rhetorical techniques, juxtaposition of solo and tutti, etc.), on the other – in an appeal to the type of melody indicative of the style of Viennese classicism, to the dominance of the homophonic-harmonic texture type and the principled avoidance of developed polyphonic constructions.

Key words: «*Seven Words of the Savior on the Cross*» by J. Haydn, Austrian musical culture of the Enlightenment, oratorio, sonata, church sonata, requiem, passion, Stabat Mater, sonata form, work of J. Haydn, genre, style, performance, interpretation.

Актуальність. Любомир Гузар в свій час зазначав: «Мистецтво, краса вдаряє в саме єство Людини, – те, що робить Людину Людиною, <...> вдаряє в якусь таку нотку, жилку в нашому єстві, яка дзвенить віками...» [4]. Дійсно, мистецтво здатне рефлексувати на найсучасніші події, засвідчуючи свою спадковість і актуальність, органічно поєднуючи давні і сучасні течії, самодостатність яких в черговий раз засвідчує безмежну силу Сакрального світу і таланту митців, що покликані через своє мистецтво преобразити і єднати серця людей всього світу. Яскравим прикладом такого духовного єднання минулого та сучасності виступає творчий спадок Й. Гайдна, що є однією з найвидатніших постатей західноєвропейської музичної культури XVIII століття. Його творчість отримала заслужене світове визнання головним чином у галузі інструментальної музики, пов'язаної з формуванням сонатно-симфонічного циклу та його жанровою сферою. Разом з тим, духовно-хорова спадщина композитора, зокрема, ораторіальна версія його композиції «Сім слів Спасителя на Хресті», що репрезентує зрілий період його творчості і відтворює релігійні шукання композитора в рідчизні духовно-етичних настанов австрійського Просвітництва, поки не стала предметом детального мистецтвознавчого та музикознавчого аналізу. Включення названої хорової версії цього твору Й. Гайдна в останні десятиліття до сучасного українського виконавського та учбового репертуару [див. про це детальніше: 2; 3; 4] також можна вважати ознакою жанрово-стильових та духовних уподобань і пріоритетів представників різноманітних хорових шкіл України, в тому числі й Одеської, сформованої на тлі духовно-етичних настанов творчо-виконавської діяльності К. Пігрова, що і зараз виступають питомим тлом для розвитку вітчизняного хорового мистецтва. Сказане й зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Українська бібліографія, присвячена творчості Й. Гайдна не є великою, проте вона охо-

плює практично всі її жанрові сфери – клавірні сонати [6], симфонії [10], меси [5], ораторії [7], оперна спадщина [1]. Особливий інтерес викликає колективна збірка українських авторів із серії «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» [8], частина якої безпосередньо присвячена спадщині Й. Гайдна та її сучасним духовно-естетичним оцінкам. Більш детальну інформацію надає зарубіжна бібліографія, в якій виділяються фундаментальні монографії-дослідження про життя та творчість композитора A. Dies [12], L. Finscher [13], K. та I. Geiringer [14], G. Griesinger [15], M. Huss [16], H. C. R. Landon [17; 18]. Окремі наукові розвідки С. J. Runestad [19] та R. Young [21] безпосередньо присвячені духовній хоровій музиці Й. Гайдна. Проте багатогранна діяльність та творчість фундатора віденської класичної школи, в тому числі в її спрямованості до відтворення духовно-релігійних настанов культури австрійського Просвітництва, і нині потребує подальших досліджень музикологічного та культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних та виконавських особливостей ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна в контексті австрійської духовно-музичної традиції XVIII століття та ідей Просвітництва. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад історико-типологічного, герменевтичного, етимологічного, інтонаційного та жанрово-стилістичного підходів, що у сукупності дозволяють виявити інтонаційну, жанрово-стильову специфіку ораторіальної версії «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна та особливості її інтерпретації. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що дозволяє розглядати ораторію Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» у контексті не лише еволюційних шляхів австрійської культури і музики епохи Просвітництва, а й ролі в ній духовного християнського культуротворчого чинника.

Виклад основного матеріалу. Жанрова картина музичної культури епохи Просвітництва відрізняється надзвичайним багатством і різноманітністю, виявляючи водночас якості «перехідності». Перша половина XVIII ст. відзначена в історії

західноєвропейської музичної культури як кульмінаційна точка у розвитку мистецтва поліфонії вільного стилю та її жанрової системи, що знайшло відображення у багатогранній творчості Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та їх сучасників. Водночас, середина та друга половина століття позначені в історії європейської музики як її «класичний етап», осяяний плідною діяльністю «віденських класиків». Їхня історична заслуга сконцентрована перш за все у зведенні на вищий ступінь музично-жанрової ієрархії інструментальних форм музичного мислення (симфонія, соната та ін.), наділених повнотою вираження людських емоцій, майстерністю композиції, що стала своєрідним еталоном для багатьох наступних поколінь музикантів.

Водночас більшість жанрів духовної хорової музики, в тому числі меса, реквієм, кантата, ораторія та їх аналоги, також займають дуже важливе місце в музично-культурному просторі епохи Просвітництва. Саме вони продовжують зберігати в цей час високий сенс культових жанрів, що концентрують у собі пафос етико-філософських, релігійних ідей, духовних образів, хоча й переосмислених світосприйняттям цього буремного часу. Тобто, не зважаючи на суттєвість змін у світосприйнятті цієї епохи, у її «картині світу» зберігалася значущість багатьох ідей, успадкованих від попереднього періоду, зокрема про духовно-функціональне призначення мистецтва. Сказане мало відношення і до сутнісного усвідомлення музики, яка в період панування просвітницького світогляду не забувала про своє сакральне коріння, що ґрунтувалося на тлі ідеї «священного мистецтва». Проте форми її вираження в цю епоху нерідко набували антропоцентрично-просвітницького характеру.

Актуальність зберігав загальний як для барокової, так і для класичної епохи принцип жанрової музичної диференціації, згідно з якою вищу сходинку займала саме духовна музика. Аналізуючи жанрові «ротації» цієї епохи, зміни її «центрів тяжіння», більшість дослідників зазначають пріоритетну роль саме церковних типологій, в той час як у творчо-виконавській практиці набагато більш вагомими стали жанри театральної та оркестрової музики, тобто музична драма і симфонія. Культова

музика, як і раніше, пов'язувалася з високим стилем і високими почуттями, узагальненими у понятті «пафос», що мав широке тлумачення, позначаючи не тільки бурхливу пристрасть піднесено-героїчного характеру, але й благоговійний молитовний стан, граничним проявом якого ставало урочисте вираження непохитної віри [див. про це детальніше: 7, с. 122].

Дане узагальнення повною мірою співвідносне з релігійними та духовно-етичними позиціями Й. Гайдна, що відтворені в багатьох його хорових композиціях, у тому числі й в ораторії «Сім слів Спасителя на Хресті». Водночас названий твір фундатора віденської класичної школи засвідчив оригінальність перетинів культової хорової та сонатно-симфонічної інструментальної практики цієї епохи, позаяк більшість його розділів написані в сонатній формі (див. нижче). Зазначимо також, що ораторіальна спадщина композитора є однією з кульмінаційних точок в історії розвитку цього жанру, в якій духовні ідеї тісно пов'язані з етико-філософським, просвітницьким розумінням Бога, Природи, моралі, праці, що духовно перетворюють світ і людину.

Узагальнюючи численну бібліографію, присвячену засновнику віденської класичної школи, зазначимо, що гармонійне світовідчуття Й. Гайдна спиралося на прості та суворі етичні норми, сприйняті ним з дитинства, з того напівпатріархального сільського середовища, в якому він народився і виріс. Цінність праці (у тому числі і композиторської) як основи буття, відповідальне ставлення до того, що робиш, до себе самого, до життя, яке тобі відпущено, прагнення допомогти людям, зробити свій внесок у перетворення світу і людини, – всі ці поняття підкріплювалися свідомістю зв'язку людини з природою, що породила його, а також щиросердною вірою в мудрість божественного провидіння і в кінцеву справедливість світу. Зазначені настанови духовного та етико-естетичного буття Й. Гайдна надали можливість багатьом українським музикознавцям – авторам згадуваної вище збірки, присвяченій його творчості, визначити сутність його діяльності саме як «мистецтво оптимізму» [8].

Ця позиція узгоджується у творчості та світогляді Й. Гайдна не лише з ідеологією віку Розуму, а й із споконвічною традицією

культури австрійського Просвітництва XVIII ст. загалом, яку О. Михайлов визначив як здатність «читати ідеальне крізь непривабливу, сумбурну реальність дня», як «пафос перебування при істині, при красі» [цит. за: 9, с. 45].

Важливою та органічною складовою світобачення Й. Гайдна можна вважати його прихильність до християнства, що мала різноманітні прояви у його творчій біографії. Вона дається взнаки і в самооцінці їм свого таланту, який він ніколи не ставив в особисту заслугу, оскільки вважав його даром згори, Божим даром. Турбота про людей (але не про себе), милосердя, співчуття, розумне і, водночас, духовне прийняття всіх життєвих перипетій, щира віра в мудрість Божественного Провидіння і кінцеву справедливість світу, – все це і є одним із суттєвих проявів саме *християнського світогляду*, пов'язаного одночасно з просвітницькими позиціями та органічного як для природи самого Й. Гайдна, так і для всієї австрійської культури XVIII століття загалом.

Кожну нову партитуру він починав словами: «In Nomine Domini» («В ім'я Господнє») і закінчував словами: «Laus Deo» («Хвала Господу») або «Omnia ad maiorem Dei gloriam» («Все для більшої слави Господа Бога»). Ця заключна формула іноді розширювалася наступним додаванням: «Et Beatissimae Virginis Mariae» («...та Пресвятої Діви Марії») [див.: 15]. Зазначимо, що подібного роду пієтет до сакрального світу показовий і для поезики «Семи слів Спасителя на Хресті», безпосередньо зверненої до осмислення та втілення великопісної християнської ритуаліки та її інтонаційного «озвучення». Все це разом ставить ім'я Й. Гайдна в один ряд з видатними німецькими композиторами XVIII ст., зокрема, з Й. С. Бахом, який також використав аналогічні посвяти. Об'єднувало названих авторів і ставлення до справи свого життя, до свого таланту, який вони завжди оцінювали як Божий Дар, посланий згори. А сенс свого життя вбачали перш за все в кропіткій праці. Суттєва роль християнського чинника проявляється і в базовій ролі у його творчій біографії співочої богослужбової практики у віденському соборі Святого Стефана, що сприяла формуванню його виконавських та твор-

чих професійних навичок, а також послужила основою для створення безлічі духовних хорових композицій.

Підтвердженням і вражаючим підсумком діяльного життя Й. Гайдна стала епітафія на його могилі, складена його сучасниками, що повною мірою узагальнила узгодженість його життя і творчості в їх спрямованості до духовного перетворення людства: «Доктор Оксфорда, справедлива, побожна і лагідна людина, майстер, що вмів рятувати нас від турбот і утихомирювати наші душі». Цей вислів також був доповнений словами, які ще за життя часто повторював сам Й. Гайдн: «Я не помру, але житиму і віщатиму праці Господа» [цит. за: 7, с. 128].

Позначені духовно-релігійні настанови життя великого австрійського композитора знайшли відтворення й у його композиції «Сім слів Спасителя на Хресті». Їх текстову основу складає сім коротких фраз, які промовив Ісус Христос під час свого розп'яття. Світова християнська гомілетика свідчить про високий багатомістовий інтерес саме до цих сторінок євангельського оповідання, що приваблювали представників всіх конфесій, бо слова, сказані Христом після розп'яття під час його мученицької смерті, фактично узагальнюють сутність всього християнства як такого. Страждання, мучеництво поєднані в них з терпінням, всепрощенням та безмежною любов'ю до всього людства. Водночас останні слова Христа безпосередньо звернені і до найближчого його оточення, що були свідками його хресної муки. Це апостол Іоанн, Діва Марія, а також розп'яті разом з ним розбійники, і перш за все той, що духовно прозріває під час цих трагічних подій. Все це так чи інакше дає змогу трактувати (при певному ритуальному оформленні) ці слова в їх послідовному викладенні з жанром пасіона. Тому найчастіше «Сім слів...» з їх відповідними богословськими та літургічними коментарями звучать в християнських церквах світу саме в період страсного тижня.

Високий духовний смисл «Семи слів...» неодноразово був також предметом художньо-мистецького відтворення в європейській поезії, літературі, а також і в музичній творчості. Серед останніх зазвичай виділяють протестантську версію «Семи

слів Христа на Хресті» Г. Шютца, твори Дж. Перголезі (1730), К. Граупнера (1743). У XIX столітті на ці тексти та їх літературно-поетичну обробку було створено однойменні ораторії С. Меркаданте (1838), Н. А. Зінгареллі (1825), а також хорові композиції Ш. Гуно (1855), С. Франка (1859). XX століття у відтворенні цієї тематики «відгукнулося» органними творами Ш. Турнеміра (1935), А. Рідаута (1966), Р. Зехлін (1996). Новаційні підходи в інтонаційному тлумаченні «Семи слів...» демонструє опус С. Губайдуліної (1982), створений для віолончелі, баяна та струнних, а також епізод «Роз'яття» з рок-опери Т. Райса і Е. Л. Уеббера «Ісус Христос суперзірка». У XXI столітті інтерес до цієї теми та її темброво-інтонаційного відтворення демонструє композиція Т. Мюрайла (2010), в якій задіяно оркестр, хор та сучасні електронні інструменти, ораторія Даана Маннеке (2011) для камерного хору та композиція Пола Карра (2013) для мішаного хору та 4-х віолончелей, в той час як твір К. Лутена (2010) репрезентує квартетну «версію» тлумачення «Семи слів...».

Показово, що дана традиція, репрезентована перш за все твором Й. Гайдна, набула популярності не тільки в німецькомовному світі, але й в Україні, де протягом останніх десятиліть ствердилася практика виконання його різноманітних версій саме в період великого посту, позначивши сутність такого роду акції на рівні «духовно-мистецького проєкту» [див.: 4; 3].

Історія виникнення цього твору Й. Гайдна досить оригінальна та своєрідна. Трагічний сюжет останніх земних хвилин життя Ісуса втілено віденським композитором в музиці його однойменних творів чотирьох різножанрових сфер – в оркестровій, в квартеті, десяти фортепіанних сонатах та ораторії. Отже, названий твір існує в чотирьох варіантах: трьох інструментальних версіях (оркестровій, квартетній і фортепіанній) і у вокально-хоровій. Навіть в інструментальних варіантах композитор вписував в партитуру текст «Семи слів Ісуса» в латинському і німецькому варіантах.

Оркестрова версія «Семи слів» була задумана Й. Гайдном ще у 1785 році як відгук на замовлення цього твору священником

іспанського міста Кадіс. У процесі написання музики композитор дотримується традиції та ритуалу відправи п'ятничного богослужіння Великого посту. У передмові до видання партитури у 1801 році Й. Гайдн зазначає ті обрядові дії Страсної п'ятниці, якими він користувався при написанні твору «Сім слів Спасителя на Хресті»: «Опівдні всі двері замикали, вікна вже були завішені чорною тканиною і звучала музика. Піднявшись на кафедру, єпископ, після відповідного вступу, промовляв одне з семи останніх слів Ісуса і тлумачив його. Закінчивши, він спускався з кафедри <...> Паузу заповнювала музика. Потім єпископ знову піднімався на кафедру і знову покидав її, і щоразу по закінченні його гомілії звучав оркестр. Цьому дійству і повинна була відповідати моя композиція. Завдання написати і виконати поспіль сім *Adagio*, кожне з яких має тривати близько десяти хвилин, і при цьому не втомити слухача, виявилось не з легких, і я дуже скоро виявив, що не можу зв'язати себе запропонованим часом. Музика спочатку була без тексту і вона була надрукована у 1787 році. Тільки в більш пізній період мене змусили додати текст...» [20].

Пасіон «Сім слів Спасителя на Хресті» з латинським текстом вперше було виконано на страсному тижні у 1786 році в Кадісі в церкві Санта-Кеува і опубліковано в 1787 році. Згодом Гайдн переклав цю музику для струнного квартету, а потім і для фортепіано. В останньому випадку це був цикл повільних (за виключенням однієї частини) «сонат», відзначених оригінальним поєднанням класичного сонатного *allegro* з риторико-типологічними особливостями барочного інструменталізму попередніх епох, зокрема, з поетикою «церковної сонати». Таким чином, Й. Гайдну вдалося поєднати в своєму циклі класичні настанови віденського інструменталізму з культово-церковною генезою жанру сонати.

Зазначимо також, що оригінальна хорова версія «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна, при наявності зв'язків зі страсною церковною ритуалікою католицької церкви, увібрала в себе, крім типологічних ознак ораторії, традиції австрійської *azione sacra*, жанрові настанови німецького пасіону, церковної сонати (особливо, в інструментальних варіантах). У третьому «Слові»,

зверненому до Діви Марії, композитор опосередковано апелює також і до типології *Stabat Mater*.

Крім того відзначимо, що емоційний настрій твору, його медитативна зосередженість на останніх словах Ісуса Христа, промовлених підчас його мученицької смерті, співставної із спокутуванням всього людства, викликає також аналогії з реквіємом. В цьому плані задум «Семи слів...», не дивлячись на офіційне замовлення на створення цієї композиції, що прийшло ззовні, виявився органічно вписаним і в австрійське світовідчуття XVIII століття, в межах якого образ смерті та пов'язана з ним ритуаліка були досить популярними. Позначені настанови співвідносні і з задумом «Семи слів...» Й. Гайдна, де мученицька смерть Ісуса Христа, переживання та духовне усвідомлення його останніх слів, концентрували в собі сутність християнства як такого, єднаючи тим самим людство у його прагненні до преображення.

Ораторіальна версія «Семи слів Спасителя на Хресті» складається з семи хорових номерів та двох оркестрових інтродукцій. Останні визначають розділення циклу на дві частини. *Інтродукція* до першого розділу ораторії, що об'єднує чотири хорових номери, є інструментальний вступом та загальною характеристикою місця дії твору – Голгофи. Вона написана в сонатній формі, основною тональністю яко є d-moll, що в умовах *Maestoso Adagio* традиційно асоціюється в епоху Й. Гайдна з образами смерті.

Наступний номер (власне «*Перше слово*»), іменованний як «соната», відкривається хоровим речитативом, що проголошує перші із семи слів Ісуса Христа: «*Отче, відпусти їм, бо не знають, що чинять...*». Слід зазначити, що всі речитативні вступи до вокально-хорових частин мелодійно та ритмічно мінімалізовані, оскільки базуються на хоровій псалмодії духовного тексту-основи «першого слова». Завдяки такому рішенню Й. Гайдн зосереджує увагу слухачів саме на *словах* Ісуса Христа, виділяє їх на початку практично кожної «сонати», як головну її думку. В той же час ці хорові речитативи фактично відтворюють практику культової псалмодії як найважливішої складової церков-

но-співацького мистецтва, з якою композитор був добре знайомий ще з дитячих років.

Провідна ідея цієї «сонати», зосереджена на образі молитви про прощення заблудних, якій Й. Гайдн надає піднесено урочистий та просвітлений характер, що визначено синтезом виразних можливостей Largo, діатоніки B-dur. Піднесена лірика цієї частини також доповнюється досить активним використанням прийому протиставлень ансамблевих соло та хорових tutti, що виявляють також барочну генезу «Семи слів...» Й. Гайдна.

Третя «соната» (Grave e Cantabile, до мінор) – «*Істинно кажу тобі, нині ж будеш зі Мною в раю...*», побудована на віршах Євангелія від Луки XXIII, 43 та Псалмі LI, орієнтована на символічне відтворення дива преображення розважливого розбійника. Така смислова спрямованість аналізованої «сонати» обумовлює також особливості трактування в ній сонатної форми, що зосереджена на поступовому русі від похмурого c-moll та спорідненої з ним бемольної тональної сфери до просвітленого C-dur, тобто від пітьми сумлінь до світла духовного преображення.

Четверта «соната» (Grave, E-dur) – «*Жінко, ось син твій, (до учня)...Ось матір твою...*»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 26, 27; Євангеліє від Луки. XXIII. 27, 28 та Книга пророка Йоїла. II. 12, 13. Ця частина опосередковано зосереджена на образі Діви Марії. Показовою в цьому плані є й її провідна тональність, що безпосередньо передбачає її тлумачення як втілення ідеалу (в тому числі й жіночого) у творчості композиторів початку XIX століття. Головна тема цієї сонатної частини – благальна, складається з коротких мотивів, які виконуються по черзі солістичними голосами та tutti, що створює ілюзію перегукування, а також виразний фактурний прийом, співвідносний з хоровою музикою доби бароко. Показовим є й використання в оркестровій партії інтонаційно-риторичних фігур хреста та Circulatio, символіка яких безпосередньо пов'язана із сакральним світом (Богом).

П'ята «соната» (Largo, f-moll) – «*Боже мій, Боже мій! Нащо мене Ти покинув?*»: Євангеліє від Матвія. XXVII. 46; Псалом XXII. 1, 11, 7 – одна з найбільш трагічних в ораторії

Й. Гайдна. Після хорового акапельного вступу звучить трагічна, патетична мелодія, яка має досить драматичний розвиток. Також слід відмітити наявність інтонацій «схлипування» (уривчасті малі секунди) та емоційну схвильованість невеликих сполучних епізодів, у яких мелодію виконує лише струнна група.

Шоста «соната» – оркестрове інтермеццо (Largo e Cantabile, a-moll), що відкриває другий розділ «Семи слів...». Ця частина має зосереджений, похмурий характер. Музика узагальнює настрої попередніх розділів, а також передбачає наступні найбільш скорботні і трагічні частини євангельського оповідання, безпосередньо звернені до мученицької смерті Христа, в тому числі й виразний комплекс *Сьомої «сонати»* (Largo, A-dur) «... *Спраглий я!*»: Євангеліє від Іоанна. XIX. 28; Одкровення Іоанна Богослова. XIX. 15; Псалом LXIX. 21. 22.

Восьма «соната» (Lento, g-moll – G-dur) – *«Звершилось!»*: Євангеліє від Іоанна. XIX. 30; Євангеліє від Іоанна. VI. 38; Псалом XL. 7; Послання до євреїв. X. 7; Євангеліє від Іоанна. XVII. 4, 13. Ця сонатна композиція, за аналогією з попередніми частинами циклу виявляє послідовний рух від мінору (тональності, пов'язаної з риторикою lamento) до однойменного мажору як знаку просвітлення, що виявляє також означені раніше позитивно-оптимістичні позиції австрійського Просвітництва по відношенню до смерті.

Зазначена духовно-сміслова спрямованість показова і для *Дев'ятої «сонати»* (Largo, Es-dur) *«Отче, у твої руки віддаю духа мого!»*: Євангеліє від Луки. XXIII. 46, Псалом XXXI. 5, Перше послання Іоанна. III. 16, Послання до євреїв. II. 9, Ісаїя LIII. 12, Перше послання до Солунян. V. 10, Псалом XXXI. 5. Частина за характером піднесена та урочиста. Початок та кінець цієї складової ораторіального циклу обрамляє «золотий хід валторн». Зазначені характеристики цього тематичного матеріалу та його інтонаційного «наповнення», співвідносного із сакральною тематикою, пов'язані перш за все зі стародавньою традицією так званих «хубертових мес», в яких саме валторна з її натуральним строем, де домінував згадуваний «золотий хід», була провідним богослужбовим інструментом під час відправи,

пов'язаної з агіографічною фігурою св. Хуберта – покровителя мисливців. Такого роду богослужіння були вельми розповсюджені і в Австрії, і в Німеччині. Вони виникли ще на початку II тисячоліття н. е. і збереглися до нашого часу [див. про це детальніше: 11, с. 134].

Нарешті *Десята соната «Землетрус»* (Presto e con tutta la forza, c-moll) – фінальна, найбільш диманічна частина твору, написана та текст Карла Вільгельма Рамлера, якій використав: Євангеліє від Матвія. XXVII. 51; Євангеліє від Луки. XXIII. 45; Євангеліє від Матвія. XXVII. 52 Євангеліє від Матвія. XXVII; Послання до євреїв. XII. 26. Гострі стакато та тірати струнних, яскраві та гучні «вигуки» мідних духових у поєднанні з чіткими ударами литавр створюють образ світової катастрофи, викликаної мученицькою смертю Христа. Саме цей зміст втілює ця єдина рухлива та максимально енергійна в цьому циклі «сонат» частина, що певною мірою має аналогії з апокаліптичним катастрофами та розділами «Dies irae» в латинському реквіємі.

Наведений огляд структурної та жанрово-інтонаційної специфіки «Семи слів Спасителя на Хресті» Й. Гайдна також підіймає питання про особливості інтерпретації цього твору перш за все в її хоровому варіанті. Провідним завданням у виконанні цього твору, на наш погляд, є, по-перше, усвідомлення його жанрового синкретизму, що передбачає вільне «входження» в типологію ораторії, реквієму, пасіону, *Stabat Mater*, церковної сонати тощо. По-друге, стильові параметри цієї композиції потребують навичок органічного співставлення-взаємодії барокової та віденсько-класичної «мов» вираження. Нарешті, найбільш складним завданням в інтерпретації цього твору постає співвідношення культової виконавської практики у псалмодійних хорових розділах практично всіх «сонат» і власне композиторського тексту Й. Гайдна у відтворенні глибинного змісту біблійних «Семи слів...». Останнє пояснює органічність звертання до цього твору композитора й представників Одеської хорової школи, духовно-естетичні та етичні настанови якої були сформовані на тлі диригентсько-регентської діяльності К. Пігрова.

Висновки. Ораторія Й. Гайдна «Сім слів Спасителя на Хресті» має оригінальну історію виникнення, позаяк її появі передували три однойменні інструментальні композиції – оркестрова, квартетна та клавірна. Ораторія являє собою зразок оригінального жанрового синтезу, в якому ознаки власне ораторії, при наявності зв'язків зі страсною церковною ритуалікою, вступають у взаємодію з традиціями австрійської *azione sacra*, жанровими настановами німецького пасіону, церковної сонати, *Stabat Mater*. Звертання до теми смерті, що є провідною у страсній тематиці цього твору, а також до апокаліптичної картини «землетрусу» після смерті Ісуса Христа, викликає аналогії з реквіємом. Водночас структурно-драматургічна специфіка аналізованого твору Й. Гайдна виявляє також перетин між ораторіальною типологією та сонатно-симфонічним циклом, позаяк практично всі частини «Семи слів...» написані в розвиненій сонатній формі. Позначені жанрові характеристики обумовили й інтонаційно-стильову специфіку музичної мови даної ораторії Й. Гайдна, сформовану на поєднанні, з одного боку, обиходної співацької практики та традицій барокової хорової музики (звертання автора до музично-риторичних прийомів, протиставлень соло та tutti тощо), з іншого – в апелюванні до типу мелодики, показової для стилю віденського класицизму, до домінування гомофонно-гармонічного типу фактури та принципового уникнення розвинених поліфонічних побудов.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бачинська Ю. Геній та міф в оперному баченні Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Вип. 27: Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Тимченко, 2009. С. 123–129.
2. Блошук Олег. Сім слів Спасителя на Хресті. URL: <https://slovovchite.lyu.org/author/bloschuk/sim-sliv-spasytelya/> (дата звернення: 27.07.2024).
3. Граб У. Сім останніх слів Ісуса на Хресті. URL: <https://lnma.edu.ua/sim-ostannih-sliv-Isusa-na-hresti/> (дата звернення: 22.07.2024).
4. Дика Н. Проект «Йозеф Гайдн. Сім слів Ісуса на Хресті»: ретроспектива і сьогодення. URL: <https://lnna.edu.ua/проект-йозеф-гайдн-сім-останніх-слів/> (дата звернення: 18.07.2024).
5. Єфіменко А. Г. Пізні mesi Йозефа Гайдна: стан і аспекти вивчення. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2013. № 1. С. 10–20.

6. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1998. 17 с.
7. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
8. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Вип. 27: Й. Гайдн — І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: Тимченко, 2009. 298 с.
9. Татарнікова А. А. Світогляд А. Брукнера в річищі духовно-стильових настанов австрійської культури XIX століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 28. Книга 2. С. 45–59.
10. Трофімов А. Стильові особливості ранніх симфоній Й. Гайдна. *Вісник НАКККиМ*. 2019. № 4. С. 153–158.
11. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва: дис. ... доктора філософії: 025 — музичне мистецтво / Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. Старобільськ, 2021. 257 с.
12. Dies Albert Christoph. Biographical Accounts of Joseph Haydn. Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1963. 275 с.
13. Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verl., 2002. 558 s.
14. Geiringer Karl and Irene Geiringer. Haydn: A Creative Life in Music (3rd ed.). Berkley: University of California Press, 1982. 408 с.
15. Griesinger G. A. “Eben komme ich von Haydn...”. Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Hrdtel 1799–1819 [Herausgegeben und kommentiert von Otto Biba]. Zьrich: Atlantis, 1987. 281 S.
16. Huss M. Joseph Haydn. Eisenstadt: Mosaik Burgenland, 1984. 400 s.
17. Landon H. C. R. Haydn in England 1791–1795. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.], London: Thames and Hudson, 1976. Vol. 3. 640 p.
18. Landon H. C. R. Haydn: The early years 1732–1765. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.]. London : Thames and Hudson, 1994. Vol. 1. 655 p.
19. Runestad C. J. The Masses of Joseph Haydn. Champaign: University of Illinois at Urbana, 1970/1971. 604 p.
20. The Seven Last Words of Christ (Haydn). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_\(Haydn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_(Haydn)) (дата звернення: 21.10.2022 р.).
21. Young R. Echoes from Calvary: Meditations on Franz Josef Haydn's The Seven Last Words of Christ. Rowman and Littlefield Publishers, 2005. 256 p.

REFERENCES

1. Bachyns'ka, YU. (2009). Genius and myth in J. Haydn's opera vision. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyku osvity: zb. nauk. pr. Vyp. 27: Y. Haydn — I. Kotlyarevs'kyu: mystetstvo optymizmu / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotlyarevs'koho; red.-uporyad. L. V. Rusakova. Kharkiv: Tymchenko [in Ukrainian].

2. Bloschchuk, Oleh (2024). Seven words of the Savior on the Cross. URL: <https://slovovchitelyu.org/author/bloschuk/sim-sliv-spasytelya/>
3. Hrab, U. (2024). The seven last words of Jesus on the Cross. URL: <https://lnna.edu.ua/cim-ostannix-sliv-Icysa-na-xresti/>
4. Дька, Н. (2024). The project «Joseph Haydn. Seven words of Jesus on the Cross»: retrospect and present. URL: <https://lnna.edu.ua/проект-йозеф-гайдн-сім-останніх-слів/>
5. Yefimenko, A. G. (2013). Joseph Haydn's Late Masses: Status and Aspects of Study. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 1, 10–20 [in Ukrainian].
6. Lomonosova, N. (1998). Haydn's early sonatas and problems of their editorial interpretation. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Kyiv'ska derzhavna konservatoriya imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
7. Muravs'ka, O. V. (2010). Essays on the history of foreign musical culture. Odessa: Drukars'kyi dim [in Ukrainian].
8. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: coll. of science Ave. Issue 27: J. Haydn – I. Kotlyarevskiy: the art of optimism / Khark. state University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy ; editor-in-chief L. V. Rusakova (2009). Kharkiv : Tymchenko [in Ukrainian].
9. Tatarnikova, A. A. (2019). A. Bruckner's worldview in the stream of spiritual and stylistic guidelines of Austrian culture of the 19th century. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 28, 45–59 [in Ukrainian].
10. Trofimov, A. (2019). Stylistic features of J. Haydn's early symphonies. *Visnyk NAKKKiM*. 4, 153–158 [in Ukrainian].
11. Churikov, YE. S. (2021). The evolution of performing technique in the context of the development of horn art. Extended abstract of candidate's thesis. Starobilsk: Luhans'kyi natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
12. Dies, Albert Christoph (1963). *Biographical Accounts of Joseph Haydn*. Milwaukee: University of Wisconsin Press [in English].
13. Finscher, L. (2002). *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber : Laaber-Verl [in German].
14. Geiringer, Karl and Irene Geiringer (1982). *Haydn: A Creative Life in Music* (3rd ed.). Berkley: University of California Press [in English].
15. Griesinger, G. A. (1987). “Eben komme ich von Haydn...”. *Korrespondenz mit Joseph Haydn's Verleger Breitkopf & Hirtel 1799–1819* [Herausgegeben und kommentiert von Otto Biba]. Zürich : Atlantis [in German].
16. Huss, M. (1984) *Joseph Haydn*. Eisenstadt: Mosaik Burgenland [in German].
17. Landon, H. C. R. (1976). *Haydn in England 1791-1795*. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.], London: Thames and Hudson. Vol. 3 [in English].
18. Landon, H. C. R. (1994) *Haydn: The early years 1732–1765*. Haydn: Chronicle and works [in 5 vol.]. London : Thames and Hudson, Vol. 1 [in English].
19. Runestad C. J. (1970/1971) *The Masses of Joseph Haydn*. Champaign: University of Illinois at Urbana [in English].

20. The Seven Last Words of Christ (Haydn). (2022). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_\(Haydn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Last_Words_of_Christ_(Haydn)).

21. Young, R. (2005). *Echoes from Calvary: Meditations on Franz Josef Haydn's The Seven Last Words of Christ*. Rowman and Littlefield Publishers [in English].