

УДК 784.03:78.046 (4-15)''18/19''

DOI 10.34064/khnum1-6602

Бурцев Микита Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: padalica01@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX–XX століть

Висвітлення християнських сенсів у камерному вокальному жанрі є новою та малодослідженою проблемою сучасної вітчизняної музикології. Хоча розглянуті у статті твори Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Й. Брамса, Р. В. Вільямса є відомими та репертуарними, наукові праці дуже рідко фокусуються саме на християнському змісті цих пісень та вокальних циклів. Мета дослідження – простежити християнські смисли в камерній вокальній творчості видатних західноєвропейських композиторів XIX–XX століть. Практичним результатом дослідження має стати підвищення рівня обізнаності виконавців щодо змістовної та стилісової складових композиторського задуму для створення адекватної йому інтерпретації. На основі аналізу обраних камерно-вокальних творів з християнською тематикою запропоновано їх типологію, яка залежить переважно від використаного тексту. Перший тип – пісні на біблійні тексти (псалми або прямі цитування фрагментів Старого та Нового Заповіту), які наслідують стилістику церковних наспівів. Другий тип – лірика гімнічного славослов'я на вірші, що величають Бога, яка може виступати у якості молитов та піснеспівів на Богослужіннях. Третій тип охоплює камерно-вокальні твори на ліричні тексти інтимного рефлексивного характеру, де присутні сповідь, спілкування людини з Богом та філософські питання. Розробка типології камерно-вокальних творів християнської тематики видається необхідною для полегшення творчої роботи вокалістів-інтерпретаторів, яка має відповідати сучасному рівню вимог до загальної культури музичного виконання.

Ключові слова: камерна вокальна музика; біблійні тексти в музиці, музичне втілення християнського світогляду; духовний зміст; поетичний текст, музична інтерпретація релігійних образів.

Постановка проблеми.

Розвиток та популяризація вокальних жанрів у виконавській практиці XIX століття супроводжувались тенденцією до переміщення богослужбових піснеспівів до концертних залів. Його наслідком стала поява нового жанрового різновиду – «священної пісні». Це – камерний твір для голосу та фортепіано з яскраво вираженим сакральним змістом поетичної основи (іноді запозиченням текстів Біблії). Незважаючи на те, що у цей час у вокальній музиці панівною була світська тематика (іноді навіть демонічна, про що свідчить популярність образу Мефістофеля), сакральна духовність залишалась на почесному місці та несла важливу місію. Карл Дальхауз, який пояснював відхід церкви від «мейнстріму» музичної історії у XIX столітті, вважав, що «... соціально-психологічне коріння ідеалу церковної музики як втечі від світу можна вбачати в буржуазній тенденції розділити ці дві сфери і загнати релігію в гетто, захищаючи цим її від “дійсності” і, в той же час, не дозволяючи їй втручатися у цю реальність» (Dalhaus, 1989: 179). Отже, тенденція відокремити релігію від життя, помістивши її в «заповідник», значно вплинула на духовну музику XIX століття.

Виокремлення церковного жанру відбилося і на традиції виконання григоріанського хоралу, що склалася наприкінці XVIII століття у Франції. «Затиснуте» звуковидобування, тиха монотонність озвучуваного тексту хоча й створюють особливу атмосферу, але емоційно відсторонюють пересічну людину від глибокого переживання релігійних почуттів, тобто від істинного духовного життя церкви. Однак композитори того часу, які зверталися до Божественного у своїх творах, діяли всупереч вказаній тенденції. Сутність романтизму потребувала особистісного переживання релігійних почуттів, пропускання їх крізь «горнила» власного досвіду, що наділяло духовні жанри місіонерською роллю в мистецтві тогочасного суспільства.

Ця тема досі не отримала достатнього висвітлення в музичній науці, так само як і вокальні твори з християнською проблематикою

не здобули широкого розповсюдження серед камерних співаків. Отже, існує нагальна потреба у дослідженні християнських образів у камерній вокальній музиці XIX–XX століть, яке, на нашу думку, допоможе співакам у процесі створення адекватної художньої інтерпретації подібних музично-поетичних текстів.

Мета і завдання цієї статті – виявити змістовні риси низки камерно-вокальних творів з християнською тематикою провідних західноєвропейських композиторів XIX–XX століть, узагальнити їх та розробити типологію камерно-вокальних композицій релігійно-духовного спрямування, яка має допомогти сучасному вокалісту-інтерпретатору в їх виконанні.

Об'єкт дослідження – камерна вокальна музика композиторів XIX–XX століть; **предмет** – християнські образи у творах Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, А. Дворжака, Р. Воана-Вільямса як відображення духовного буття авторів.

Останні дослідження і публікації. У доступних джерелах не знайдено праць, які безпосередньо фокусувалися б саме на християнських образах в камерно-вокальній творчості західноєвропейських композиторів, що слугує додатковим свідомством *актуальності* теми статті.

Методологія дослідження. Застосування *історіографічного* методу увиразнює ретроспективу розвитку камерно-вокальної музики Західної Європи XIX–XX століть; *жанрово-стильового* – дозволяє виявити характерні особливості композиторської інтерпретації релігійних образів; *текстологічного* – розкриває мовні особливості обраних зразків; *виконавського аналізу* – визначає специфічні творчі завдання, які постають перед співаком.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Одним з перших історичних прикладів камерного вокального циклу на християнську тематику можна вважати *«Sechs Lieder von Gellert»* («Шість пісень за Геллертом») *Л. Бетховена*. Любов до Бога, разом з любов'ю до поезії, мотивувала композитора до створення вокальних опусів. Відома в Європі й Америці дослідниця Аннеліз Ландау зазначає, що поезія є для Бетховена такою ж доброю музою, як і будь-яка інша: «Якщо Бетховен знаходить вірш, який виражає його віру в етичну силу та лідерство, його композиція вихо-

дить за межі суспільних розваг» (Landau, 1980: 11). Уже 1799 року він пише музику до віршу «*Vom Tode*» («Про смерть»), і ця композиція в 1803 році стає № 3 в циклі «*Sechs Lieder von Gellert*». За винятком останньої пісні («*Busslied*» – «Пісня спокути»), п'ять попередніх є творами малої форми, складеними на першу строфу віршів Крістіана Геллерта з його «*Geistliche Oden und Lieder*» («Священних од і пісень»). У передмові до збірки поет писав, що мав намір використати ці вірші як «інструмент суспільної релігійної освіти». Багато з них містять дуже особистісну інтонацію у звертаннях до Бога, й мали читалися вдома з виховною метою. Отже, вірші, а слідом, і пісні Бетховена, просякнуті мовою священних писань. На думку композитора, ці поетичні твори повністю відображали духовний світ віруючого серця. В цілому, музичне втілення Бетховеном духовної поезії орієнтоване на домашнє музикування, про що свідчать строфічний виклад, переважання простого фортепіанного супроводу, дублювання вокальної партії.

Пісня № 1 – «*Bitten*» («Благання») – має простий фортепіанний вступ, інтерлюдію та каденційне розширення. Твір нагадує гімн, що славить Господа: його кульмінація припадає на слова: «*Gospodu! Mij zamok, моя skleja, mii щит, почуй мої благання!*». В інструментальній партії превалує хоральний склад, типовий для німецької духовної музики того часу. Протягом усього твору фортепіано дублює, підтримує вокальну лінію. Вокальна партія теж нагадує церковну монодію, що вимагає від виконавця відмінного *legato* і, водночас, ясної дикції для наголосу на ключових словах тексту.

У пісні № 2 – «*Die Liebe des Nächsten*» («Любов до ближнього») – Бетховен блискуче відтворює музичними засобами зміст поетичного джерела. Вірш К. Геллерта містить тлумачення рядків Євангелія від Матфея (22: 37–39): «*Якщо хтось скаже: Я люблю Бога, а брата свого ненавидить, той насміхається з правди Божої та знищує її. Бог є любов, і Він бажає, щоб я любив свого ближнього, як самого себе*». Поет іронізує з приводу християн, які стверджують, що люблять Бога, але борються з любов'ю до ближнього – отже, у Бетховена кожне слово рефрену «*Gott ist die Lieb*» демонстративно чітко скандоване половинними й навмисно роздільно «промовляється» по звуках

низхідного тонічного тризвуку (Es-dur) з наступним виразним секстовим «злетом» на слові «*Lieb*». Про донесення до слухача цієї ключової фрази тексту композитор подбав додатково, вимкнувши паузами в момент її проголошення всі нижні голоси фортепіанної фактури і прояснивши її до унісону (хоча протягом усього звучання вокальної партії вона, як і в попередній пісні, дублюється в акордах супроводу і доповнюється підголосковим рухом).

Пісня «*Vom Tode*» (№ 3) розкриває погляд Бетховена на швидкоплинність людського життя через внутрішньо зосереджений душевний стан: панує образ смерті, ключовий у християнстві, який контрастує з безтурботною поведінкою людини. Збентеженість ліричного героя підкреслюють зміни динамічних нюансів у вокальній партії.

№ 4, «*Die Ehre aus der Natur*» («Слава природи») створений на один з найвідоміших віршів К. Геллерта, що оспівує відчуття божественної величі звичних людині «простих» природних сил. Його зміст є переказом Псалма 19 («*Небеса сповіщують про славу Божу*»). Подібно до псалму, зміст вірша відповідає популярному за життя Геллерта богословському вченню, що оповідає про велич Творця, яка виявляється в чудесах природи. Потужна музика Бетховена наділена суворою силою, чому сприяють акордова фактура, зміцнена октавними дублюваннями тонів, тональне забарвлення – «простий» C-dur, активний рух мелодії по звуках основних тризвуків.

№ 5, «*Gottes Macht und Vorsehung*» («Божа сила і промисел») – найлаконічніша з шести пісень циклу. Чарівний вірш оспівує силу Бога, Його великі справи. Бетховен написав всього вісімнадцять тактів на текст молитви, завершивши вокальний твір короткою інструментальною постлюдією.

№ 6, заключна покаюнна пісня «*Bußlied*» («Пісня каяття») має особливу функцію: Бетховен використав усі шість строф поезії Геллерта, щоб створити своєрідну *арію*, що не є характерним для пісенного циклу. Сповідь поступово перетворюється на радісне славослів'я. Отже, фінал циклу сповнюється надією на краще життя на землі та спасіння душі.

Значуща роль у популяризації християнських ідей належить вокальній музиці генія австро-німецької культури **Ф. Шуберта**.

Композитор виріс у католицькому оточенні – хлопчиком він співав у церковному хорі; отже, у такий спосіб познайомився з багатим репертуаром літургійної традиції. За своє коротке життя Ф. Шуберт написав безліч духовної музики. Великий досвід роботи в церковних хорах дозволив йому писати богослужбові твори з повним розумінням їхнього релігійного змісту. Шуберт створив шість повних мес, п'ять «*Stabat Mater*» та один «Реквієм». Крім того, він написав кілька невеликих мес, у тому числі чотири «*Kyrie eleison*», п'ять «*Tantum ergo*», п'ять «*Salve Regina*», один «Магніфікат», три «Оферторіуми» та шість антифонів. Імовірно, через цей досвід релігійний вплив позначився і на жанровій стилістиці камерно-вокальних творів композитора. У 41 з понад 600 своїх пісень Ф. Шуберт спирається на християнські тексти. Композитор писав свої твори як на тексти Біблії (або частково змінені її фрагменти), так і на вірші різних авторів. Звернемося до деяких показових пісень Ф. Шуберта на християнську тематику.

«*Evangelium Johannis*» є яскравим прикладом запозичення біблійного тексту, а саме, рядків 53–58 шостої глави Євангелія від Іоанна, які передають слова Христа про таїнство причастя. Ритм прози формує мелодичні лінії за принципом аріозо або наспівного речитативу, хоча Шуберту й довелося пожертвувати правильною розстановкою ударних складів у кількох місцях. Вокальна мелодія містить повторення тих самих нот, а також прості покрокові рухи, зосереджені навколо одного тону – можна припустити, що пісня могла бути написана для літургійних цілей. Гармонічний супровід також нагадує староцерковний стиль, що не є типовим для Шуберта.

Окрім відомої «*Ave Maria*», Ф. Шуберт написав чимало пісень-молитов гимнічного характеру. Яскравим прикладом є «*Das grosse Halleluja*», написана на вірш Фрідріха Готліба Клопштока, що містить шість строф-катренів, але Шуберт використав лише п'ять з них, пропустивши п'ятий. Переклад останніх рядків «*Слава тобі, Піднесений, Перший, Батько творіння! Невимовний, Немислимий!*» вказує на молитовний сенс твору. Ця пісня, безсумнівно, написана для церковного використання й могла виконуватись з хором.

Тема особистих відносин Бога і людини часто зустрічається у творах Шуберта: композитор написав чимало пісень на ліричні ві-

рші відомих поетів німецького романтизму. *«Im Abendrot»* («На заході сонця») на вірш Карла Лаппе – одна з найпопулярніших серед релігійних пісень Шуберта – виражає глибоку відданість митця Богу. Поет, відчуючи повсюдну присутність Бога в час заходу сонця, висловлює свої думки, викликані цим враженням: *«Чи можу я поскаржитися? Чи можу боятися? Ні, я ношу твоє небо у своєму серці»*. Видатний німецький баритон Дитріх Фішер-Діскау написав про цей твір Ф. Шуберта так: *«“Im Abendrot” є у виразненні відданості Богу людини, яка смиренно і пронизливо усвідомлює швидкоплинність людського щастя»* (Fischer-Dieskau, 1977: 236). Композитор переконливо втілює релігійні почуття за допомогою простої мелодичної і тональної структури пісні. Динаміка та перманентне легато вимагають від виконавця досконалої вокальної техніки, а глибокий сенс вербальної складової передбачає вміння заглиблюватись у відповідний піднесено-молитовний образний стан.

Перлиною вокальної камерної музики епохи Романтизму стали *«Біблійні пісні» А. Дворжака*, які сам композитор долучав до своїх найкращих творінь. Цикл дійсно є однією з вершин творчості Дворжака: глибина змісту при простоті виразових засобів вирізняють його серед усієї камерно-вокальної спадщини композитора.

Цикл із десяти «Біблійних пісень» був написаний за часів перебування митця в Америці. Можливо, на його рішення створити цю сакральну композицію вплинула смерть Шарля Гуно та диригента Ганса фон Бюлова, який просував багато творів Дворжака. Крім того, композитор отримав звістку про хворобу свого батька. (Через два дні після завершення «Біблійних пісень» надійшла звістка про його смерть). Будучи глибоко релігійною людиною, Дворжак шукав порятунку від смутку і депресії у вірі. Джаннет Турбер, президентка Національної консерваторії Нью-Йорка, де композитор обіймав посаду художнього керівника, згадувала: *«Дворжак був не лише одним із найоригінальніших композиторів свого часу, а й одним із найемоційніших. Частково це було пов'язано з глибиною його релігійних почуттів. Він був найсвідомішим парафіянином, регулярно ходив до церкви і часто годинами стояв навколішки в молитві»* (цит за: Horowitz, 1993: 93).

Вербальною основою твору Дворжака є старочеський переклад «Псалмів Давида» зі знаменитої Кралицької Біблії 1579 року. Композитор добирав тексти (№№ 23, 25, 55, 61, 63, 96, 97, 98, 119, 121, 137, 144, 145) таким чином, щоб уникнути образної одноманітності, почергово занурювати слухача в різні емоційно-психологічні стани й відчуття – молитовного благання, тривоги, довіри та розради, благочестивого захоплення, святкового піднесення та ін. Він обирав як окремі вірші, так і їхні частини, або об'єднував строфи з різних псалмів в одну пісню. Ці втручання свідчать про глибоке знання Дворжаком текстів «Псалмів Давида», а також про дуже особистісне їх прочитання. «Біблійні пісні» цікаві ще й тим, що вони містять автобіографічний аспект, рефлексії автора: їхній зміст указує на тривоги, від яких він страждав в Америці, на крайню тугу за рідною домівкою. Хоча цикл закінчується радісним виразом віри, це досягається лише шляхом проходження через покаяння і роздуми, про які йдеться у попередніх піснях.

Вокальна партія пісень є оригінальною, точно відповідає змісту тексту, зі зразковою *декламацією* слів та речень; супровід фортепіано підтримує вокальну партію інструментальними лініями-фразами, пісенна чистота яких доповнює поетичний текст циклу, органічна цілісність якого завдячує єдиній музичній ідеї – мелосу, що має коріння у чеському фольклорі.

Ще одним дуже відомим твором на тексти Біблії є вокальний цикл *Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»* для баса та фортепіано. Написаний через два роки після «Біблійних пісень», він став останнім сольним вокальним твором композитора. Як і цикл Дворжака, «Чотири серйозні пісні» були складені у передчутті горя та смерті – буквально за кілька днів після першого виконання циклу померла Клара Шуман, видатна піаністка і друг Брамса. Митець не використовував обрані біблійні тексти в якості молитовних канонів. Швидше, тексти¹ було відібрано і скомпоновано так, щоб висловити його власні

¹ Книга Екклезіястова, 3: 19–22 для першої пісні; Книга Екклезіястова, 4: 1–3 для другої; Книга Екклезіястова, 41: 1–2 для третьої та текст Першого послання апостола Павла до коринфян, 13: 1–3, 12–13, що належать вже до Нового Заповіту.

погляди: можна уявити автора в ролі оповідача «Чотирьох серйозних пісень».

Центральною темою першої пісні є життя після смерті. Й. Брамс розмірковує над фундаментальними питаннями людського буття. Якщо людина вмирає, то як бути з її духом? Одна зі строф пісні звучить так: «*Хто знає духа людського, що йде вгору? ...Хто його приведе, щоб побачити, що буде після нього?*».

У другій пісні піднято тему несправедливості, яка спіткає людину через її власну надто велику силу: «*Тож я повернувся і розглянув усі утиски, які чиняться під сонцем: і ось сльози тих, хто був пригноблений, і не було їм утішителя; і на боці їхніх гнобителів була сила; але вони не мали розрадника. Тому я більше хвалив мертвих, які вже мертві, ніж живих, які ще живі*».

Наскрізною темою третьої пісні є неминучість смерті: «*О, смерте, якою гіркою є пам'ять про тебе для людини, яка спокійно живе у своїх маєтках, для людини, якій нема чого докучати, і яка має процвітання в усьому...*».

Відрізняється від попередніх духовне послання пісні № 4, яка єдина містить текст Нового Заповіту. Його текст є продовженням головної заповіді Христа: «Любіть один одного». Апостол Павел пише: «*Коли я говорю мовами людськими і янгольськими, та любові не маю, то став я мов та мідь дзвінка чи бубон гудучий! А тепер залишаються віра, надія, любов, оці три. А найбільша між ними любов!*». Отже, цикл закінчується на мажорному тоні, надаючи надію на спасіння та вічне життя.

Й. Брамс використав у композиції циклу метод модальних трансформацій, що наближає музичну стилістику твору до давніх церковних наспівів, у яких ще не існувало чіткого розмежування мажору і мінору. Одним з прикладів є заключна фраза першої з «Серйозних пісень»: «*Denn wer will ihn dahin bringen, daß er sehe, was nach ihm geschehen wird, was nach ihm geschehen wird?*» («Бо хто його приведе подивитися, що буде після нього, що буде після нього?») – поступовий перехід (через зміни акордів на тлі органного пункту і остинатного трелеподібного руху восьмими в середньому голосі фортепіанного супроводу) у дорійський *d-moll*, де тон «*h*» надає звучанню архаїчного

відтінку, з наступним плагальним поверненням до тоніки *d-moll*, представленої спочатку «порожньою» (без терцового тону) «відкритою» квінтою «*d-a*», що тремолоє й затихає в тому ж середньому голосі, аж поки після паузи не «падає» на похмурому безрадісному форте двічі повторюваний повний тонічний ре-мінорний тризвук.

Видатним твором, що представляє англійську сакральну музику, є вокальний цикл «*П'ять містичних пісень*» *Ральфа Воана-Вільямса* для баритона і фортепіано (існують інші версії: фортепіано і струнний квінтет; ансамбль духових; оркестр із хором). Композитор народився у сім'ї священика, що, безумовно, вплинуло на його подальшу творчість: у його доробку багато церковних композицій (меси, ораторії, хвалебні гімни).

«П'ять містичних пісень» написані на поетичні тексти англійського священика Джорджа Герберта. Про поезію Д. Герберта Р. Воан-Вільямс дізнався ще в дитинстві, від батька, який захоплювався нею. Ймовірно, що це спонукало композитора використати вірші Герберта у своїй музиці – чотири з них стали основою його вокального циклу.

Перші дві пісні – «*Easter*» і «*I Got Me Flowers*» – мають в основі дві половини одного вірша. Перша – приклад гімнічного славослов'я. Поет оспівує воскреслого Христа, виражає радість Великодня і вважає, що музика є божественним проявом: «*Христос навчив усе дерево звучати в Його ім'я*». Пісня закінчується заклицем «об'єднати і серце, і лютий» в надії, що «*благословенний Дух візьме участь у співі хвали Господу*».

Друга пісня, хоч і є часткою того ж вірша, має більш інтимний, рефлексивний характер: ліричний герой розмірковує над таємницею Воскресіння. Він порівнює воскресіння Христа з Його тріумфальним входом до Єрусалиму, згадує про пахощі, які жінки принесли до гробниці, щоб забальзамувати його тіло, але Христу вони не потрібні. Пісня починається з тихого звучання, але досягає яркої кульмінації у фінальній заяві: «*Є лише один, і той завжди*».

Якщо третя пісня, «*Love Bade Me Welcome*», є найбільш особистою та підкреслює людську природу Ісуса Христа (Ісус безпосередньо спілкується з людиною і посміхається їй), то наступна, передос-

тання пісня «*The call*» – це гімн, що містить глибокі думки в оманливо простих словах. Три строфи вірша починаються, кожен своїм вихідним рядком, зверненням до трьох атрибутів Бога, а наступні три рядки оповідають, як кожний з них допомагає нам у житті та веде нас до спілкування з Богом. П'ята пісня («*Antiphone*») – кульмінаційна – вибухає тріумфальною хвалою Богові та музиці, інструментальний супровід навіть може викликати асоціації зі святковими церковними дзвонами. Ліричний герой виголошує: «Нехай весь світ у кожному кутку співає: Мій Бог і Цар».

Р. Воан-Вільямс запозичив низку григоріанських мелодій. Як і Брамс, він активно залучає модальність, поєднуючи її з класико-романтичним гармонічним письмом, що є суттєвим доказом впливу стилістики церковних розспівів на композицію твору, – наприклад, у третій пісні «*Love Bade Me Welcome*». У хоровій версії «Містичних пісень» наприкінці цієї частини твору хор співає в унісон мелодію «*O sacrum Convivium*», що походить із григоріанського хоралу, яку використовували в якості антифону у церемонії причастя ще з часів Середньовіччя. Четверта пісня «*The call*» спирається на міксолідійський лад. Протягом всього циклу відбуваються зміни метру, що також наближує музику Р. Воан-Вільямса до церковної псалмодії.

Висновки.

На основі представленого огляду творів з християнською тематикою композиторів XIX–XX століть можна запропонувати їх *типологію*, яка залежить переважно від використаного у піснях тексту. Її необхідність для практичної діяльності вокалістів-інтерпретаторів вважаємо апріорною, оскільки вона обумовлена сучасним рівнем вимог до загальної культури музичного виконання.

Перший тип – пісні на біблійні тексти (псалми або прями цитування частин Старого та Нового Заповіту), які наслідують стилістику церковних наспівів («*Evangelium Johannis*» Ф. Шуберта, цикли «10 біблійних пісень» А. Дворжака та «Чотири серйозні пісні» Й. Брамса).

Другий тип – лірика гімнічного славослов'я на вірші, що величають Бога. Пісні цього типу доволі часто містять цитування церковних наспівів («*Bitten*», «*Die Liebe des Nächsten*», «*Vom Tode*», «*Die Ehre aus der Natur*» та «*Gottes Macht und Vorsehung*» Л. Бетховена, «*Das*

grosse Halleluja) Ф. Шуберта, «Easter», «The call» та «Antiphone» Р. Воана-Вільямса). Через це подібні зразки можна використовувати як молитви та піснеспіви на богослужіннях.

Третій тип охоплює камерно-вокальні твори лірико-рефлексивного спрямування, де присутні сповідь, спілкування людини з Богом, філософські питання («*Vußlied*» Л. Бетховена, «*Im Abendrot*» Ф. Шуберта, «*I Got Me Flowers*» та «*Love Bade Me Welcome*» Р. Воана-Вільямса).

Поширення пропонованої типології серед вокалістів-практиків, вокальних педагогів і науковців сприяє розширенню культурних об'єктів *історично орієнтованого співака*.

Перспективи подальшого дослідження теми. Твори християнської спрямованості, що містять релігійні образи і поетичні мотиви, так само як і церковні піснеспіви, що нерідко звучать поруч з ними в концертах, потребують окремого розгляду в інтерпретаційно-стильовому аспекті. Також занурення в історичний простір християнської тематики у вокальній музиці передбачає вивчення впливів давніх традицій церковного музикування на оперний та камерно-вокальний жанри класико-романтичної доби. Особливу увагу слід приділити літургійним драмам, дійствам та містеріям – прототипам сучасної опери.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. (English translation by J. Bradford Robinson). Berkeley: University of California Press [in English].
- Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D. C.: University Press of America [in English].
- Fischer-Dieskau, D. (1977). *Schubert's Songs: A Biographical Study*. (English translation by Kenneth S. Whitton). New York: Alfred A. Knopf [in English].
- Horowitz, J. (1993). Dvorak and the New World: A Concentrated Moment. In Beckerman, M. (ed.). *Dvorak and his World*, pp. 92–103. Princeton: Princeton University Press [in English].

Mykyta Burtsev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis,
e-mail: padalica01@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

**Christian images in chamber vocal music
of Western Europe of the 19–20th centuries**

Statement of the problem.

The development and popularization of vocal genres in performance practice of the 19th century was accompanied by a tendency to move liturgical singing to concert halls. Its consequence was the appearance of a new genre variety – “sacred song”. This is a chamber composition for the voice and piano with a brightly pronounced sacred meaning of the poetic base (sometimes borrowing texts from the Bible). Despite the fact, that vocal music was dominated by secular themes at that time (sometimes even demonic, as evidenced by the popularity of the image of Mephistopheles), religious spirituality remained in a place of honour and had an important mission. Carl Dalhaus explained the departure of the Church from the “mainstream” of musical history in the 19th century as follows: “...the socio-psychological roots of the ideal of church music as an escape from the world can be seen in the bourgeois tendency to separate these two spheres and drive religion into the ghetto, thus protecting it from ‘reality’ and, at the same time, not allowing it to interfere with this reality” (Dalhaus, 1989: 179). Thus, the tendency to hide religion from life into a “reserve” had a significant impact on the sacred music of the 19th century.

However, composers who appealed to divine meanings in their compositions acted contrary to this tendency. The essence of romanticism required a personal experience of religious feelings passed through the “crucibles” of one’s own experience, and this is what endowed spiritual genres with a missionary role in the art of the society of that time.

Objectives, methods, and novelty of the research.

*Elucidation of Christian meanings in the chamber vocal genre is a new and understudied musicological problem. Although the works of L. Beethoven, F. Schubert, A. Dvořák, J. Brahms, and R. Vaughan-Williams considered in the article are well-known and in the repertoire, scientific works very rarely focus specifically on the Christian content of these songs and vocal cycles. **The purpose** of the research is to trace Christian meanings in the chamber vocal work of prominent Western European composers of the 19th–20th centuries. The application of the historiographical method highlights the retrospective of development of the chamber-vocal music of Western Europe of the 19th–20th centuries; the genre-stylistic method allows to reveal the characteristic features of the composer's interpretation of religious images; the textological one reveals the linguistic features of the selected samples; the performance analysis defines the specific creative tasks facing the singer.*

Research results and conclusion.

The practical result of the research should be an increase in the level of awareness of the performers regarding the substantive and stylistic components of the composer's idea in order to create an interpretation adequate to it.

Based on the analysis of selected chamber and vocal works with Christian themes, their typology is proposed, which depends mainly on the text used.

The first type is songs based on Biblical texts (psalms or direct quotations of fragments of the Old and New Testaments), which imitate the style of church chants (F. Schubert's "Evangelium Johannis", A. Dvořák's 10 "Biblical Songs", J. Brahms's "Four Serious Songs").

The second type is the lyrics of the hymn on verses glorifying God, which can be used at divine services. Songs of this type quite often contain quotations from church music (L. Beethoven's "Bitten", "Die Liebe des Nächsten", "Vom Tode", "Die Ehre aus der Natur" and "Gottes Macht und Vorsehung", F. Schubert's "Das grosse Halleluja", R. Vaughan-Williams's "Easter", "The call" and "Antiphone").

The third type includes chamber-vocal works on lyrical texts of an intimate, reflective nature, where confession, human communication with God, and philosophical questions are present (L. Beethoven's "Bußlied", F. Schubert's "Im Abendrot", R. Vaughan-Williams's "I Got Me Flowers" and "Love Bade Me Welcome").

The development of a typology of chamber-vocal works of Christian themes seems necessary to facilitate the creative work of vocalists-interpreters, which should meet the modern level of requirements for the general culture of musical performance.

Keywords: *chamber vocal music; sacred music; song cycle; Christian images; Biblical texts, Christian worldview; spiritual meaning; musical interpretation of religious images.*

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2023 року