

УДК 78.03+78.087 (784.5)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-8>

Юрій КУЧУРІВСЬКИЙ,
 orcid.org/0000-0003-0007-8636
 кандидат мистецтвознавства,
 старший викладач кафедри хорового диригування
 Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
 (Одеса, Україна) ykuchurivskyy@ukr.net

УНІВЕРСАЛІЗАЦІЯ ЖАНРОВОЇ ФУНКЦІЇ ЗАУПОКІЙНОЇ МЕСИ В РЕКВІЄМІ К. ДЖЕНКІНСА

У статті розглядається індивідуально-композиторська трактовка жанру заупокійної меси в Реквіємі Е. Дженкінса в аспекті універсалізації її жанрової функції. Зазначено, що в інтерпретації валлійського композитора незалежно від варіативності умов його виконання (храмовий простір або концертний зал), лінгвістичної різноманітності його текстових джерел (сакральних або авторських) і стилістики музичної мови – змістовний «заряд» заупокійної меси залишається тим смисловим полем, яке надзвичайно актуально для духовних пошуків і рефлексій сучасної людини.

Мета статті – визначення комплексу композиційних прийомів Реквієму К. Дженкінса, що сприяють універсалізації жанрової функції заупокійної меси.

Доведено, що у своєму творі К. Дженкінс зберігає жанрову ідею реквієму, але в значній мірі розширює її стилістичні горизонти в дусі постмодерністських художніх пошуків музичного універсалізму. Це виражається в поєднанні традиційних канонічних латинських текстів заупокійної меси і поетичними японськими джерелами XVII-XVIII ст. Таке поєднання породжує контрастне зіставлення двох типів музичної виразності – динамічної «європейської» і статичної, споглядальної «східної». Так реалізується головна ідея твору – втілення західного і східного погляду на життя і смерть.

Виявлено, що композитор використовує характерну для азіатського Сходу жанрову і тембрально атрибутику (поетичний жанр хайку, флейта сякухаті і різновиди перкусії), а також музичну стилістику західноєвропейської літургійної хорової музики. Поєднуючи в такий спосіб далекі культурні традиції під знаком актуальною для будь-якої культури теми смерті, валлійський композитор йде по шляху універсалізації жанрової ідеї реквієму в умовах сучасних світоглядних установок щодо сприйняття смерті і безсмертя.

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

Ключові слова: реквієм, заупокійна меса, жанр, жанрова традиція, жанрова функція, синтез, універсалізація.

Yriy KUCHURIVSKY,
 orcid.org/0000-0003-0007-8636
 Ph.D. in History of Arts,
 Teacher at the Department of the Choral Conducting
 Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
 (Odessa, Ukraine) ykuchurivskyy@ukr.net

UNIVERSALIZATION OF GENRE FUNCTION FUNERAL MASS IN THE REQUIEM OF K. JENKINS

The article considers the individual-composer's interpretation of the genre of the funeral mass in E. Jenkins' Requiem in the aspect of universalization of its genre function. It is noted that in the interpretation of the Welsh composer, regardless of the variability of the conditions of its performance (temple space or concert hall), linguistic diversity of its textual sources (sacred or authorial) and style of musical language – meaningful "charge" of the funeral mass remains the semantic field for the spiritual quests and reflections of modern man.

The purpose of the article is to determine the set of compositional techniques of K. Jenkins' Requiem, which contribute to the universalization of the genre function of the funeral mass.

It is proved that in his work K. Jenkins retains the genre idea of the requiem, but largely expands its stylistic horizons in the spirit of postmodern artistic pursuits of musical universalism. This is expressed in a combination of traditional canonical Latin texts of the funeral mass and poetic Japanese sources of the XVII-XVIII centuries. This

combination creates a contrasting comparison of two types of musical expression – dynamic "European" and static, contemplative "Eastern". This is how the main idea of the work is realized – the embodiment of the western and eastern view of life and death.

It was found that the composer uses the genre and timbre attributes characteristic of the Asian East (the poetic genre of haiku, the shakuhachi flute and varieties of percussion), as well as the musical style of Western European liturgical choral music. Combining in this way distant cultural traditions under the sign of the theme of death relevant to any culture, the Welsh composer follows the path of universalization of the genre idea of requiem in the modern worldview of the perception of death and immortality.

It is noted that in terms of style, both Latin and Japanese sections of K. Jenkins' Requiem are closer to the traditions of Anglican hymns than to the traditional style of Catholic liturgical choral music (monorhythmic choral texture predominates, imitation polyphony is almost completely absent). This, in turn, is due to the composer's minimalist thinking, which synthesizes both his American stylistic origins and the main elements of such contemporary music trends as "World music" and "new simplicity".

Key words: *requiem, funeral mass, genre, genre tradition, genre function, synthesis, universalization.*

Постановка проблеми. Ім'я К. Дженкінса – музиканта і композитора валлійського походження – сьогодні широко відомо як в академічному музичному середовищі, так і в популярній сфері музичного мистецтва сучасності, його творча постать викликає досить суперечливі оцінки, іноді жорстку критику, а іноді захоплені відгуки. Пов'язано це, на наш погляд, з принциповою синтетичністю творчого мислення композитора, в якому в нерозривній єдності присутні елементи серйозної музичної класики і неакадемічного стилю музичного мислення, а також фольклорної традиції. Ця особливість органічно вписується в художню парадигму сучасного музичного мистецтва, для якого характерно «стирання» усіляких кордонів між виробленими класичною традицією стилістичними і жанровими нормативами і канонами і іншими сферами музичного мистецтва, що сприяє універсалізації жанрової функції реквієму у творі Е. Дженкінса та потребує її музикознавчого осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Узагальнені відомості про окремі твори англійських композиторів ХХ століття містяться у монографії і окремих статтях Л. Ковнацької (Ковнацька, 1986). Англомовні джерела, у котрих містяться розрізнені відомості з історії жанру реквієму у професійній музиці Великої Британії та індивідуально-композиторським трактуванням даного жанру, представлені дослідженнями М. Х'юса і Р. Стредлінга (Hughes, Stradling, 2001), М. Тренда (Trend, 1985) та ін. В цих музикознавчих працях Реквієм К. Дженкінса не присутній у якості спеціального предмету дослідження і такий аспект його стильової концепції як універсалізація жанрової функції заупокійної меси не обговорюється в них.

Мета статті – визначення комплексу композиційних прийомів Реквієму К. Дженкінса, що сприяють універсалізації жанрової функції заупокійної меси.

Виклад основного матеріалу. Творчий досвід К. Дженкінса органічно вписується в подібну концепцію. Він виріс в сім'ї органіста і хормейстера, він починав як академічний музикант (гобоїст в Національному молодіжному оркестрі Уельсу) і отримав цілком спеціальну освіту в Кардіфському університеті та аспірантурі Лондонської Королівської музичної академії. Однак завоював популярність спочатку як джазовий інструменталіст (в його виконавському арсеналі – саксофон, клавішні і гобой), а пізніше і як рок-музикант (в 1972 році він увійшов до складу групи «Soft Machine», яка залишила вельми помітний слід в британському році минулого століття). Заслужують на увагу також його досліди в галузі музики для реклами, які пізніше були використані ним в інших своїх творах, і які були відзначені спеціальними нагородами та призами.

Як композитор К. Дженкінс став відомий після появи в європейських чартах альбомів його проекту «The Adiemus» в 1990-х роках, стилістика яких витримана в дусі World music (етнічна музика, музика народів світу), що складає окремий напрямок композиторської практики і яке з 1980-х років вивело фольклорні музичні традиції народів світу в музичну індустрію «масового споживання». Примітно, що саме в цій області своєї творчості композитор вперше був визнаний в якості представника класичної музики, і тільки потім він почав освоювати форми європейської професійної традиції. Він є автором масштабних творів, які успадковують традиції кантатно-ораторіальних жанрів («Меса миру», «Реквієм», «Stabat Mater», «Барди Уельсу», «Миротворці» і ін.), інструментального концерту (Концерти для марімби і скрипки, для двох арф, для флейти, фортепіано і ударних з оркестром). У цих та інших зразках його творчості представлений оригінальний творчий метод композитора, в основу якого покладено постмодерністський принцип «універсального синтезу» (World music, 1989: 173) – жанрового, стильового, мовного взагалі.

Один з провідних теоретиків музичного мистецтва ХХ століття і найвідоміших представників музичного мінімалізму М. Найман стверджує, що одним із проявів постмодернізму у К. Дженкінса стає установка «... проти інтелектуальної складності в звуковому мистецтві» (World music, 1989: 169), на його думку, відмова від модерністських раціоналізованих концепцій музичної творчості «... повертає всілякі зв'язки між класичною, традиційною і розважальною музикою з європейського і позаєвропейського простору» [там само]. Органіка старого і нового, професійного і популярного, академічного і етнічного утворює самотність музики К. Дженкінса, яка в повній мірі відображає магістральні процеси сучасного музичного мистецтва з його явно вираженими тенденціями з'єднання різних культурних традицій. Тому його часто називають «універсалістським музикантом» (Iağışen, 2017), а стиль його мінімалізму пов'язують більше з постмінімалістськими технологіями в дусі new simplicity («нової простоти»), вельми відмінної від американського витоку даного напрямку в музиці ХХ століття і багато в чому пов'язаного зі стилістикою поп-музики. До цієї стилістики відносяться «нав'язливі» ритмічні структури, повернення до тональності, використання природних резонансних ефектів, мажоро-мінорних акордів і досить простих мелодійних формул.

Реквієм, написаний композитором у 2005 році як данина пам'яті свого батька, є яскравим зразком композиторського стилю К. Дженкінса, який вибудовується в опорі на вельми вільне трактування заупокійної меси і помітне «спрощення» тієї жанрової традиції, яка склалася в європейській професійній музиці Нового часу. Ця спрощеність стосується музичної мови в першу чергу, що пов'язано з мінімалістським принципом організації музичного матеріалу і природним зниженням фактурної щільності твори і його тематичної наповненості. У порівнянні з класичними зразками хорових реквіємів XVIII-XX століть звуковий образ «останньої з постмодерністських мес» К. Дженкінса (Iağışen, 2017: 5) досить примітивний: у ньому відсутні музично-тематичне розмаїття, інтенсивність інтонаційного розвитку, реєстровий контраст, і як наслідок – фактурна об'ємність і просторова глибина.

Однак подібний варіант звучання заупокійної меси, яка в композиторській практиці попередніх епох була тим жанром, в якому втілювалися весь драматизм і гострота усвідомлення Смерті і багата палітра емоційних станів людини, – є закономірним щодо релігійного і етичного досвіду

людини Новітнього часу. Про це часто говорять в контексті пост-постмодерністської філософії як про «посткатарсичний стан»: «коли сльози вже виплакані, а трагедії зіграні» (World music, 1989: 178) або ж про цілковите прийнятті смерті як невід'ємну частину людського буття в умовах сучасних наукових підходів до проблем функціонування людської свідомості і безсмертя. Як зазначає В. Петров, багато дослідників сучасної культури говорять про те, що сьогодні «смерть померла», про те, «що мова йде навіть не про відчуття кінцівки, а про принципово кінцеве мислення, що виявляє сенс як життя, так і смерті» (Петров, 2005: 146). Відповідно, в даному світоглядному контексті «знімається» гострота переживання смерті як найважливішої події в житті людини і продукується принципово відсторонена позиція в сприйнятті найбільшої з таємниць людського буття.

Музична виразність Реквієму К. Дженкінса в цьому плані є дуже показовою: вона емоційно «згладжена», в ній відсутня та інтонаційна експресія, яка відрізняє великі класичні твори В. Моцарта, Дж. Верді, Г. Форте, Б. Бріттена та інших авторів попереднього часу. У музиці валлійського композитора панує спокійне прийняття вже доконаного факту і впевненість в благополуччі подальшого існування Душі (що зумовлює введення заключної частина композиції «In Paradisum»), яка не є канонічною для структури заупокійної меси). І навіть динамічний і дуже яскравий в своїй виразності механістичності жорсткої ритміки «Dies irae» (що дуже схожа зі знаменитою остинатною «O, Fortuna» К. Орфа) не сприймається як страхітливий образ Страшного суду: тут в більшій мірі можна говорити про умовність втілення образного наповнення музики, прийнятого в традиції жанру реквієму, це як би зліпок з драматичних і експресивних класичних хорових Dies irae.

Зазначена вище спрощеність музики твору К. Дженкінса пов'язана також з мінімалістською технікою, яка переважає в ньому, поряд з традиційною поліфонічною технікою європейської хорової музики. Зокрема – ізоритмією, технологічна ідея якої багато в чому збігається з репетитивною технікою, характерною для мінімалістських музичних композицій.

Хорова фактура Реквієму відрізняється ясністю і прозорістю, в ній практично відсутня поліфонія, розвиток інтонаційного і ритмічного малюнків кожного з голосів підпорядковані принципу багаторазового повторення, що утворює тематичну статику і легкість сприйняття. Єдиним винятком у плані складності є середні розділи другої час-

тини «Dies irae», де хорова фактура вибудовується в поліритмії дрібних тривалостей, характерною для джазової ритміки.

Загальна композиція Реквієму утворює досить масштабну структуру з 13 коротких частин, що включає традиційні розділи латинської заупокійної меси (Introit, Dies irae, Rex tremendae, Confutatis, Lacrimosa, Benedictus, Lux aeterna, Agnus Dei), та додані композитором частини Pie Jesu і In Paradisum, а також номери, що озвучують ліричні японські тексти, пов'язані з темою смерті в формі хайку – традиційним для японської культури поетичним жанром, мінімалістським за своєю суттю. Хайку, які композитор включає в свій твір, належать видатним представникам японської культури XVII-XVIII століть: Гозан Кошігайя (поет), Ісса Косуги (найбільший представник поетичної школи Басьо), Хокусай Кацушіка (знаменитий художник), Каган-Тійо (відома поетеса, яка прийняла чернецтво) і Банзан (політичний філософ, перший проповідник ідей неоконфуціанства в Японії). Всі ці автори є найвідомішими представниками золотого століття японської поезії періоду Едо. У деяких частинах Реквієму японські і латинські тексти об'єднані в єдиному звучанні, їх контрапункт утворює оригінальний звуковий простір (X і XII частини), змістовний сенс якого – в об'єднанні західного і східного погляду на смерть, змішання їх в єдиному для людської культури переживанні, в прагненні універсалізації музичного вираження вічних питань людського буття.

Однак, К. Дженкіс протиставляє тембрально японський і латинський тексти: перший з них озвучений жіночими голосами, які «підзвучені» колоритним тембром флейти сякохуті, другий – чоловічими (виключно чоловічі голоси використані в X і XII частинах, в інших же бере участь змішаний склад хору). Для кожної з цих образних сфер характерні і темпово-динамічні особливості, які контрастні один до одного, що утворює смислову опозицію «Схід-Захід» в сприйнятті теми смерті: для інтонування хайку обрано естетика тиші і статички, що створює образ споглядання і занурення в поетичні образи тексту, для латинського тексту – широка динамічна амплітуда темпів і гучності, яка співвідноситься з уявленнями про «дієвість» західної людини, її особистісно-активному ставленні до свого буття.

Звернення до авторських текстових джерел в рамках літургійного жанру (для якого вербальний текст є основним сакральним компонентом) стало поширеною практикою серед композиторів XX століття і особливо сучасності. К. Дженкінс в даному випадку йде по шляху своїх великих євро-

пейських попередників, які включали до своїх творів поетичні чи прозові тексти відомих авторів. Сучасні дослідники відзначають, що реквієм в XX столітті «... може також стати плавильним котлом колективної пам'яті, який також включає в себе художні розширення (огляд стилів, колажі цитат із значущих етапів в історії музики або в еволюції культурних епох)» (Петров, 2005).

К. Дженкіс значно розширює діапазон використуваних елементів синтезу за рахунок виходу за межі європейської культури, звертаючись до «чужої» культурної традиції і опиняючись співзвучним ідеям мультикультуралізму, що є актуальним в умовах глобалізації сучасного світу. Валлійський композитор у своєму творі пропонує оригінальне музичне втілення одного з найважливіших аспектів будь-якої з культурних традицій – сприйняття і переживання смерті.

Східний колорит в Реквіємі створюється композитором не тільки за рахунок введення японських поетичних текстів, але і за допомогою використання автентичного тембрального атрибуту азійського Сходу. Він вводить в оркестр флейту сякохуті, яка виконує основну роль в створенні відчуття споглядальної статички, характерної для «японських» частин твору. Також композитор використовує інші екзотичні інструменти, в тому числі традиційні і для азійської східної музики: китайський бамбук (куайбань), а також деякі етнічні барабани (наприклад, арабська драббука, японський дайко, рамкові барабани).

Особливий інтерес представляють «східні» частини Реквієму, що протиставлені традиційним частинам латинського реквієму.

Так, у «Вчорашньому снігу» (III ч.), натхненний делікатним текстом японського хайку, композитор створює тонку музику граничної простоти. Він використовує мінімалістську техніку, азійські інструменти (сякохуті, ударні з китайського бамбука), а також антифонний принцип організації вокально-хорової фактури (діалог сопрано/хору та інструментального ансамблю). В основі музичного тематизму лежить пентатоніка, споглядальна образність створюється і за рахунок статичної динаміки, інструментального акомпанементу з характерними фрагментами арпеджіо, які підсилюють враження легкості. Прозорість хорової фактури і гранична простота інструментального супроводу, мінімалістська за своєю суттю, дозволяє інтерпретувати «Вчорашній сніг» як музичний вираз вічного прагнення людини до трансцендентного сенсу природи, святість якої зберігається недоторканою незалежно від перепетій людського життя.

«З глибини мого серця» (VI ч.) також витримана в манері східного колориту: пентатоніка як основа ладогаромонічної організації, медитативність, притаманна тембру флейти сякухаті, який доповнюється жіночими голосами (сопрано, меццо-сопрано, альт), співаючими в унісон та дубльованими звучанням струнних інструментів. Особливого колориту музиці надають вокальні ефекти, які композитор створює за рахунок поділу партії сопрано на контрастні лінії. Вся частина підпорядкована принципу загасаючої динаміки (*p-pp*) і відсутності тематичного розвитку. Так композитор зобразив своє переконання в культурних цінностях східного світу, для яких характерна естетика споглядання.

«Тепер як дух» (VIII ч.). Сопрано, чергуючись з альтами, співають прості пентатонічні, диатонічні або хроматичні мелодичні формули в рухомому темпі в супроводі арфи, перкусії та сякухаті. Такий звуковий ефект робить чітке посилення на азійський культурний простір, а також метафоричний образ «ширяючого духу», що символізує духовні підстави людського життя.

«Побачивши місяць» (X ч.). У цій частині композитор поєднує в одночасному звучанні Схід і Захід. Західний світ персоніфікований канонічним текстом «Sanctus Benedictus», який звучить у чоловічого хору в стилізації григоріанського співу. Композитор накладає не тільки тексти різних культур, а й музичні структури, що символізують різні культури, які, як не дивно, чудово поєднуються один з одним. У цьому сенсі присутність в творі Дженкінса естетики «світової музики» не випадково: поєднання інтонаційних і тембрових показників різних культур є, з одного боку способом досягнення стилістичної індивідуальності в світі постмодерну, з іншого – прийомом, що забезпечує звукове вираження етичної концепції Реквієму.

«Прощання» (XII ч.). Відповідність між рядками з хайку Базана досягається за допомогою статичного характеру звучання різних хорових груп, які озвучують тексти різних хайку і латинського реквієму: рядки з григоріанського співу (Agnus dei qui tollis peccata mundi) в унісон співає чоловічий хор, над яким відтворюється пентатонічна мелодійна формула, транспонована на різні звуковисотні рівні у сопрано. Між ними звучить мелодійне сякухаті.

Латинські частини Реквієму К. Дженкінса протиставлені звуковій статиці і тембральному колориту музичної виразності, яку композитор обирає для хайку.

У «Introit» композитор синтезує оригінальний літургійний текст з розділів «Requiem aeternam»,

«Kyrie eleison» і «Graduale», які складають традиційну структуру латинського реквієму.

«Dies Irae» втілює образи Страшного Суду, повні замішання і страху. В інтерпретації композитора ця образна змістовність представлена в екстремальному динамізмі, який забезпечує ритм хіп-хопу, що утворює остинато низьких струнних. Гучна динаміка і рухливий темп визначають напруженість хорової фактури, яка дуже проста в своїй вертикальній визначеності.

У «Rex tremendae» композитор застосовує ізоритмічну техніку хорового письма в поєднанні зі строгим пунктирним супроводом перкусії. Таким чином досягається створення музичної образності, яка гранично контрастна другій частині Реквієму (позбавлення від страху і тривоги). Проста і ясна фактура григоріанського хоралу зі зменшеними інтервалами і трьохдольним метром, характерним для середньовічних світських пісень. Повторення симетричних ритмічних і мелодійних структур нагадує нам про подібну музичну стилістику, що присутня в поліфонічній пісні XIII-XIV ст. В контексті жанрової еволюції реквієму, ми виявляємо, що бачення постмодерністського композитора етичної та жанрової ідеї заупокійної меси полягає в тому, щоб запропонувати нам нове розуміння і переживання сакрального через концентрацію і спрощення, через повторення як символ вічності.

«Confutatis». Строфа латинського тексту Confutatis maledectis, Flammis acrisbis addictis; Voca me cum benedictis (Коли нечестивці збентежені, приречені на безмежне полум'я, поклич мене в оточенні своїх святих) виступають образним джерелом спокійного і врівноваженого хорового звучання, яке неквапливо розвивається на тлі орнаментального звучання флейти та арфи, а також перкусії.

«Lacrimosa» є найбільш відомою частиною Реквієму валлійського композитора, яка дуже часто звучить в якості самостійного концертного номера. Це лірична кульмінація всього твору і вона відрізняється відносною складністю в порівнянні з іншими. Це позначається в загальному характері музики, мелодійному контурі основного тематизму, інструментальному колориті. Після короткого вступу, яке призначене для створення колоритної тембральної атмосфери, в якій використовуються західні і азійські інструменти (арфи, дарбука і струнні), створюється образ старовиної музики, а компактна милозвучність асоціюється з тембром лютні. Ця частина Реквієму співається в унісон усім хором з емоційним наростанням динаміки.

«Pie Jesu Domine» в чистому неоромантичному стилі надзвичайно натхненно звучить. Компо-

зитор поєднує літургійний текст «Agnus Dei» з тембром двох валторн, арфи і соло скрипки, які вступають в діалог з усім складом, в якому спеціально виділяється соло тенора і сопрано, які виспівують латинський текст по черзі і підтримуються мелодійним тематизмом скрипки.

«Lux aeterna». Оригінальне поєднання різних інструментальних тембрів (дві валторни, дарбука, бубон, трикутник і струнні) створює дуже виразний ефект, який спрямований на екзотичне звучання. Крім того, цьому ефекту сприяє пентахордова мелодійна формула, яка транспонується в різні модальні центри і яка виконує функцію лейтмотиву протягом усієї частини, викликаючи асоціації зі східною музикою і зміцнюючи зв'язок з основною ідеєю твору композитора про єдність різних культур перед обличчям сакральної сутності Життя і Смерті.

Висновки. Таким чином, у своєму творі К. Дженкінс зберігає жанрову ідею реквієму, але в значній мірі розширює її стилістичні горизонти в дусі постмодерністських художніх пошуків музичного універсализму. Це виражається в поєднанні традиційних канонічних латинських текстів заупокійної меси і поетичними японськими джерелами XVII-XVIII ст. Таке поєднання поро-

джує контрастне зіставлення двох типів музичної виразності – динамічної «європейської» і статичної, споглядальної «східної». Так реалізується головна ідея твору – втілення західного і східного погляду на життя і смерть.

При цьому композитор використовує характерну для азіатського Сходу жанрову і тембрально атрибутику (поетичний жанр хайку, флейта сякухаті і різновиди перкусії), а також музичну стилістику західноєвропейської літургійної хорової музики. Поєднуючи в такий спосіб далекі культурні традиції під знаком актуальною для будь-якої культури теми смерті, валлійський композитор йде по шляху універсализації жанрової ідеї реквієму в умовах сучасних світоглядних установок щодо сприйняття смерті і безсмертя.

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

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (исток и этапы развития): Очерки. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
2. Петров В. Реквием и современность. *Израиль XXI: музыкальный журнал*. 2005. URL: http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm (дата звернення: 17. 07. 2021).
3. Hughes M., Stradling R. *The English Musical Renaissance, 1840-1940*. 2nd edition. Manchester; New York: Manchester University Press, 2001. 336 p.
4. Iașeșen V. Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*. No. 13, 2017. George Enescu National University of Arts Iasi pp. 43-59.
5. Trend M. *The Music Makers: Heirs and Rebels of the English Musical Renaissance*, Edward Elgar to Benjamin Britten. London: Weidenfeld & Nicolson, 1985. 288 p.
6. *World music. Politics and Social Change*. Papers from the International Association for the Study of Popular Music / ed. S. Frith. Manchester: Manchester University Press, 1989. 216 p.

REFERENCES

1. Kovnatskaya, L. (1986). *Anglijskaya muzyka XX veka (istoki i etapy razvitiya): Oчерki* [English music of the twentieth century (sources and stages of development): Essays]. Moscow: Sovetskij kompozitor. 216 s. [in Russian].
2. Petrov, V. (2005). *Rekviem i sovremennost'* [Requiem and modernity]. *Izrail' XXI: muzykal'nyj zhurnal*. [Israel XXI: music magazine]. 2005. URL: http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm [in Russian].
3. Hughes, M., Stradling, R. (2001). *The English Musical Renaissance, 1840-1940*. 2nd edition. Manchester; New York: Manchester University Press. 336 p.
4. Iașeșen, V. (2017). Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*. No. 13. George Enescu National University of Arts Iasi pp. 43-59.
5. Trend, M. (1985). *The Music Makers: Heirs and Rebels of the English Musical Renaissance*, Edward Elgar to Benjamin Britten. London: Weidenfeld & Nicolson. 288 p.
6. *World music (1989). Politics and Social Change*. Papers from the International Association for the Study of Popular Music / ed. S. Frith. Manchester: Manchester University Press. 216 p.