

**Цитування:**

Шпак Г. С. Реквієм Моцарта і його виконання К. Пігровим. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 333–338.

Shpak H. (2024). Mozart's Requiem and its performance by K. Pigrov. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 333–338 [in Ukrainian].

**Шпак Галина Сергіївна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
професор Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0001-8866-3236>  
[galina.shpak425597@gmail.com](mailto:galina.shpak425597@gmail.com)

## РЕКВІЄМ МОЦАРТА І ЙОГО ВИКОНАННЯ К. ПІГРОВИМ

**Метою** дослідження є прослідкування у виконавському тлумаченні К. Пігрова двох номерів з Реквієма В. Моцарта за наявністю в них ознак світоглядної установки виконавця, яка збагатила слухачський досвід співвіднесенням церковно-православного світобачення із деїстично-католицьким образом світу, сформованого текстом безсмертного твору Моцарта. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, компаративно-герменевтичні пролонгації інтонаційності в працях Д. Андросової, Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Соколової, Г. Шпак, ін., із застосуванням науково-дослідницьких методів: мистецтвознавчо-аналітичного, описово-історичного, культурно-регіоністичного, релігієзнавчого, ін. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві аналіз знаменитого твору В. Моцарта, на прикладі № 6, 7 з Реквієму В. Моцарта здійснюється з огляду на тлумачення різними виконавцями тих фрагментів, виділивши зразок їх виконання К. Пігровим з опорою на складені ним основи одеської хорової школи як церковно-православної за генезою, не чужої театральнo-світським зрізам тлумачення. Крім того, вперше виділена конкретика засобів, якими досягається ефект пігровської інтерпретації за тембрально-темповими та іншими показниками звучання. **Висновки.** Багатоступнева робота В. Моцарта, а після його уходу тих, хто розшифрували і дописували текст Реквієму, наклала ніби відбиток на історію виконання, у тому числі у ХХ-ХХІ століттях, які дають вельми різні версії озвучування, вважаючи на церковний початок і одночасно секуляризованість латинського реквієму. У виконанні під орудою К. Пігрова сталася версія, яка допустила дещо типу «стислого» викладення цілого за № 6-7, де «згорнуті» образи, виражені у № 1-7 (грізна Сила Бога) і № 8-12 (висота Милості Божої). У виконанні хору під управлінням К. Пігрова суттєво уповільнюються темпи (особливо – у № 7), надаючи наочної плинності змінам тих музичних Ликів Бога, спираючись на темпово-артикуляційне «розсунення» тем і укрупнення низькими басами звучань і «масштабювання» уповільненням темпу у №7. Так народився самостійний поемного типу твір з названих розділів Реквієму В. Моцарта.

**Ключові слова:** жанр в музиці, реквієм, музична форма, музичний стиль, виконання, хор, вокал, тембр голосу

*Shpak Halyna, Candidate of art studies, professor of Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova*

### **Mozart's Requiem and its performance by K. Pigrov**

**The purpose of this study** is to trace in K. Pigrov's performance interpretation of two pieces from W. Mozart's Requiem the signs of the performer's worldview, which enriched the listening experience by correlating the Church-Orthodox worldview with the deistic-Catholic image of the world formed by the text of Mozart's immortal work. **The methodological basis** is the intonational approach of B. Asafiev's school in Ukraine, comparative and hermeneutic prolongations of intonation in the works of D. Androsova, T. Verkina, O. Kozarenko, I. Kotliarevskiy, I. Liashenko, Liu Binjsan, O. Markova, O. Muravska, O. Sokolova, H. Shpak, among others, with the use of scientific research methods: art historical and analytical, descriptive-historical, cultural-regionalist, religious studies, and others. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the analysis of the famous work of W. Mozart, using the example of No. 6 and 7 from Mozart's Requiem, is carried out in view of the interpretation of these fragments by different performers, highlighting the sample of their performance by K. Pigrov, based on the foundations of the Odesa choral school as a church-Orthodox school by genesis, not alien to theatrical and secular sections of interpretation. In addition, for the first time, the specifics of the means by which the effect of Pigrov's interpretation is achieved by timbral-tempo and other sound indicators are highlighted. **Conclusions.** The multi-stage work of W. Mozart, and after his retirement those who deciphered and completed the text of Requiem, seems to have left an impression on the history of performance, including in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, which give very different versions of the sound, considering the

church origin and at the same time the secularisation of the Latin Requiem In the performance under the baton of K. Pigrov, there was a version that allowed a somewhat "compressed" presentation of the whole for Nos. 6-7, where the images expressed in Nos. 1-7 (the formidable Power of God) and Nos. 8-12 (the height of God's Mercy) were "collapsed". In the performance of the choir under the direction of K. Pigrov, the tempos are significantly slowed down (especially in No. 7), giving a visual fluidity to the changes in those musical Faces of God, relying on the tempo-articulation "displacement" of the themes and the amplification of sounds by low basses and "scaling" by slowing down the tempo at № 7. This is how an independent poem-type work was born from the named sections of W. Mozart's Requiem.

**Keywords:** genre in music, requiem, musical form, musical style, performance, choir, vocals, voice timbre.

Актуальність теми дослідження зумовлена незламною затребуваністю надбання генію В. Моцарта, Реквієм якого складає один з часто виконуваних творів у планетарному вимірі. І ясно, що кожний наступний пласт виконань пропонує слухачам певне оновлення звучання згідно із запитами історичного моменту і стану музикантської розробки цього унікального твору автора. Відомо, що на сьогодні докладаються зусилля щодо «очищення» тексту моцартової композиції від правок-вставок тих, хто «дописував» незакінчений текст Реквієму. Крім того, прийнятий підхід до цього твору базується на художньому трактуванні жанру, церковне походження якого безумовне, але, за спостереженням дослідників історії того жанру Н. Мохової, А. Робертсона [8], здійняте у романтичну добу художньо-біографічне тлумачення смислу даної композиції не може ігнорувати атрибуції саме латинського, тобто католицького реквієму, який відрізняється принципово від заупокійної служби в інших християнських церквах і конфесіях тлумаченням канонічних текстів, хоча буквальний переклад показує ідентичності.

Особливо останнє стосується співвідношення музичних традицій так званої Західної церкви, за якою стоїть особливого роду угода, від часів введення «німецької культурної ідеї» у середині XVII століття, з Католицькою і Лютеранською церквами в межах німецького культурного ареалу. Йдеться про смислові зрізи, які продиктовані в Реквіємі не стільки індивідуальним волінням В. Моцарта, скільки нормативами церковного мислення, які автор не міг не витримувати. А також усвідомлення виконавців щодо свого відношення до твору, пограничного і щодо церковного вжитку, і художньо-концертного виходу, що став також органічно притаманним композиції, написаній на гребні *деїстичних* захоплень сучасників створення Реквієму в добу світського Просвіщення, ще й у роки діянь революційних сил у Франції 1789–1793 років.

Знамениті виконання Реквієму повністю чи у варіанті озвучування окремих номерів з нього досить різко розрізняються за територіально-часовим критерієм, який

диктував свої вимоги діяльності такої могутньої для України і Одеси фігури як К. К. Пігров. Література щодо Моцарта і його Реквієму надчисленна і надзвичайно багата характеристиками знаменитих виконань. Від класики Г. Аберта, Д. Вейса, Ф. Стендаля, А. Ейнштейна, І. Белзи, К. Паустовського до парадоксальних розробок Ф. Гьотца [6], К. Кузнецова та ін. опис біографії композитора не минає характеристик Реквієма і достойних тої композиції виконань. Однак далеко не всі рахуються з даними щодо специфіки жанру в його віросповідальному нахилі, який відмітили дослідники жанру, вищеназвані Н. Мохова, А. Робертсон [8], також О. Муравська у своїй кандидатській дисертації, присвяченій жанровій специфіці реквієму і німецькому реквієму в ньому [4], в роботах О. Маркової [2, 122–130; 3] і вихованців її класу. Але спеціальний вихід на аналіз типології Реквієму і його виконання видатним представником одеської хорової школи - не піднімалися у вітчизняній музичній науці.

Спеціально творчості К. Пігрова присвячені числені праці представників кафедри хорового диригування ОНМА («Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги», «Стильові основи Одеської хорової школи»). Але то все описові, методично-узагальнюючі, дуже важливі в історично-біографічному розрізі, характеристики, які, все ж, не стосуються *інтелектуальної біографії* і композитора Моцарта, і диригента Пігрова.

Метою даного дослідження виступає прослідковування у виконавському тлумаченні К. Пігрова двох номерів 6-7 з Реквієма В. Моцарта за наявністю в них ознак світоглядної установки виконавця, яка збагатила слухацький досвід співвіднесенням церковно-православного світобачення із деїстично-католицьким образом світу, сформованого текстом безсмертного твору Віденського класика. Методологічна основа – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, компаративно-герменевтичні пролонгації інтонаційності в працях Д. Андросової, Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, Лю Бінцяна, О. Маркової,

О. Муравської, О. Соколової, Г. Шпак, ін., із застосуванням науково-дослідницьких методів: мистецтвознавчо-аналітичного, описово-історичного, культурно-регіоністичного, релігієзнавчого, ін. Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві аналіз знаменитого твору В. Моцарта, на прикладі № 6, 7 з Реквієму В. Моцарта здійснюється з огляду на тлумачення різними виконавцями тих фрагментів, виділивши зразок їх виконання К. Пігровим з опорою на складені ним основи одеської хорової школи як церковно-православної за генезою, в цілому не чужої театральнo-світським зрізам тлумачення. Крім того, вперше виділена конкретика засобів, якими досягається ефект пігровської інтерпретації за тембрально-темповими та іншими показниками звучання.

Виходимо з того, що Реквієм В. Моцарта залишається одною із загадковіших і вражаючих композицій цього блискучого майстра, оскільки сама незакінченість твору і вимушені вторгнення у текст зовсім не конгеніальних співавторів (Ф. Зюсмайер, Й. Ейблер, згодом Р. Мондер) не завадила усвідомленню вищості творчого досягнення композитора (див. про це [6; 7]). А, по-друге, вибудова того твору у останні роки життя Моцарта продемонструвала значне оновлення його виражальних засобів, які склали у цьому жанровому виявленні певну виключну сторінку, що відповідає не тільки психології підсумковуючої творчості композитора, але також охоплює певний світоглядний інтелектуальний поворот, що здійснювався в катастрофічному плині 1790-х років на тлі полум'яних подій революції у Франції. Остання політично й соціально-організаційно здійснила, під керівництвом франк-масонів, те соціальне оновлення, на яке у своєму роді сподівався В. Моцарт, вступаючи у спільноту «вільних каменярів» на хвилі *йозефінізму* (останнє докладно в роботі Лінь Цзюньда [1]), що налаштував «реформатор на троні» у застереження революційного пожежу в Австрії.

В. Моцарт, після значної перерви, звернувся до названого жанру, у зв'язку із замовленням, яке для нього було важливим і до якого композитор поставився серйозно цілеспрямовано. Він звернувся до католицького варіанту заупокійної служби, яка, за висновками теоретиків того жанру А. Робертсона [8] і Н. Мохової, секуляризована була подіями середини XVIII століття, що дозволило Л. Керубіні, згодом композитору революційного Конвенту, також використати

цю типологічно-жанрову основу. Йдеться про вираженість у католицькому реквіємі, тобто спеціалізованій месі щодо обряду поховання, розділу, що заміщає Credo і виводить на театральнo звучачий контраст щодо вихідних, Kyrie eleison та передуючого йому у missa proprium Introitus – Requiem aeternam: Dies irae і споріднених з ним Tuba mirum, Rex tremendae, Recordares, Confutatis, Lacrimosa.

К. Пігров вибрав для запису саме ті два номери, що завершують духовну пісню Секвенції як найбільш, за його відчуттям, вдалі втілення моцартового тексту. А останнє – органічно впливає із православного світобачення Майстра: ідея Страшного суду показова і для православного віросповідання, але минається почуттєва пристрасність подання тої есхатологічної ситуації. Тому, судячи з усього, для Пігрова прийнятною особливо була музика Страшного суду у тому «віддзеркаленому» і «стислому» поданні, яке маємо в Confutatis («Засудивши»). І звідси ж, в руслі цієї православної відстороненості від почуттєвості – вирішується Lacrimosa у Пігрова: не «слізний день» як «здіймання до Висі», як це зазначене у католицькому прочитанні в цій частині Реквієму і в тексті Моцарта (у центрі мелодичної побудови на півтори октави розкладений anabasis у сопрано у тактах 5-8, від d<sup>1</sup> до a<sup>2</sup>; причому відрізок лінії від d<sup>2</sup> до a<sup>2</sup> показаний хроматичним рядом, тобто з відтінком passus duriscuelus, напруження і скорботності того Сходження).

У виконанні Пігрова темп Lacrimosa підкреслено уповільнений, «зняті» роблені скрипками у інструментальному вступі suspiratio (буквально «зітхання», у «вогнутому» поданні, тобто у фемінінному переломленні того символу) – на користь dolce marcato вираження кожної восьмої у верхньому голосі. Наближеним до пігровського тлумачення виступає виконання Віденським симфонічним концертним об'єднанням і Віденським міським оперним хором (Wiener Symphoniker konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor (chorus master Norbert Balatsch), під диригуванням Карла Бома (Karl Bohm) – див. запис від 15.09.2011 за концертним звучанням у 1971 р. І якщо у К. Пігрова звучання № 7 зафіксоване у звучанні на 4'55", то у К. Бома маємо 4'42". І це майже вдвічі повільніше, ніж показують інші виконавці, у тому числі блискучий К. Аббадо.

Вказані 6 номерів (Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordares, Confutatis, Lacrimosa) складають секвенції, тобто підтекстовки візантійського гімноспіву, які усталилися у

популярному пласті духовних мелодій, що зазначають образи земного-матеріального втілення покарання за гріхи людей. Як знаємо, уявлення про Страшний суд, тобто про посмертне розсудження прижиттєвих людських діянь, показове для Вселенських церков, православної і католицької. Відповідно, виділені заупокійні молитовні акції живущих у підтримку померлих і заступництво за них перед Богом. Прийняті тлумачення щодо усвідомлення композитором писання того Реквієму для себе – це особливо підкреслювала дружина композитора, хоча його переписка не видавала фатальних настановлень. Паралельно з Реквіємом Моцарт працював над фантазмагорійно-оптимістичною «Чарівною флейтою», над благісною композицією «Милосердя Тіта» [5]. Гіперартистична натура Моцарта демонструвала свідоме «переключення» з комедійно-сміхового, повчально-сентиментального на містично-Задане.

В партитурі Реквієму фігурує інструментарій, непоказовий для більшості передуючих йому творів: в оркестрі відсутні «світлі» духові флейти, гобої, улюблені ним кларнети, без яких «оголено» подаються тембри мідних, включаючи «затемнено» звучачі бассетгорни. Відразу відмічаємо, що К. Пігров у своїй концепції подання Реквієму тембрально-регістрово і темпово-артикуляційно ніби підкреслював ті «різкі» штрихи вираження: у № 7 *Lacrimosa* («Сльозний день») вихід імітаційних показчиків співу тенорів і басів представлений дублями партії останніх низькими басами, що подають висотності контроктави на грані із субконтроктавою. А останнє накладається на послідовність у басів  $e^1 - d^1 - c^1 - h - a - g - f - d$  *catabasis*, що символізує Спокуту. А якщо співвіднести це із вихідним мотивом басів (з дублями)  $a - e - c^1 - a$  (суміщення контуру Хреста і Кільця-Богопоминання), подаваного в унісон з тромбонами, то ясною стає образ величі і мудрості Божого суду, що строго карає, даючи тут же право Каяття.

Вибір К. Пігровим для окремого виконання номерів 6 і 7 продиктований високомузичним усвідомленням в цій послідовності певної підсумковості образу III розділу («Секвенції»). Остання, на відміну компактно-хорового подання номерів розділів I (*Introitus*) і II (*Kyrie eleison*), представлена чергуванням хорових і ансамблевих звучань (4 соло – сопрано, альт, тенора і баса). А *Confutatis* «стисло» містить могутню подвійну експозицію вищеописаного грізного

видіння Засудження – і ніжності Спасіння (такти 7-8 і далі, текст «*voca, voca me cum benedictis*»). Пігров, явно усвідомлюючи досвід тих слухачів, які чують у № 6 узагальнення номерів 3–5, допускає певну «вольність»: *accelerando* у такті 6 – і аналогічно у такті 16, перед аналогічним вступом жіночих голосів («ангелоподібно» предстаючих). І знову спливає застерігаюче грізне видіння – чоловічі голоси, такт 25–27, з підтримкою вже не тільки тромбонів, але і валторн, фаготів і тромбонів – однак на дрібній пульсації останніх – хорове звучання стримане й загрозливе.

Тональне вирішення того заключного розділу – від основного *a-moll* до *As-dur* у такті 29, із закінченням в *F-dur*, але *attacca* виставляючи в останньому такті домінантову гармонію щодо *d-moll* наступного № 7 «*Lacrimosa*». Так, у № 6 вимальовується композиційна бар-форма: фаза А (такти 1-10), фаза А<sup>1</sup>, такти 11-24, а потім фаза В, такти 25-40, схематично АА<sup>1</sup>В (німецьке тлумачення: *Stollen-Stollen-Abgesang*, строфа-строфа-приспів). Названа форма відповідає позиціям «схоластичної» (тобто «шкільної-вченої») філософії про два шляхи до Бога: від простоти-щирості Віри і від Богом дарованої Вченості, що сходяться у пізнанні Символу Віри («Пізнаю, щоб Вірити, Вірую, щоб Знати»). Цей схоластичний підхід живив і картезіанську філософію, на яку спирався Моцарт (від свого батька Л. Моцарта, який мав вчений ступінь доктора філософії), яка загострювала у дуалістичному плані «два шляхи» схоластів.

В кожній із двох фаз показане стремління до ідеальності, втілений у «небесному» звучанні жіночих голосів, тоді як підсумовуюча і дещо нова фаза від такта 25 подає похмурість «двоєсвіту» буттєвих жорсткостей (інструменталізм мідних) і примиряючої віросповідальної витриманості псалмодійних співів (хорова фразована псалмодія). Необхідною стає «розрядка» тих «антиномій» у церковному значенні неспівпадаючих, але «співіснуючих» якостей – *attacca* вступає № 7 «*Lacrimosa*».

Вище вже була звернена увага на могутнє подання в № 7 *anabasis* у тактах 5-8 поступневою лінією від  $d^1$  до  $a^2$ , що демонстративно відсторонює містке проведення *catabasis* у № 6. А це і є той «розряджуючий» хід, який заслanya «похмурість» № 6. Уповільнюючи рух, Пігров у своїй інтерпретації «*Lacrimosa*» надає звучанню врочистості і вагомості (інструментальний супровід здійснюється тромбонами!) – це як Видіння Неба, що

«промайнуло» у жіночих голосах в № 6. Це йдеться не про траурність – але про нездолану Маестозність, яка розгорнулася у блиску у тактах 5-8. Бо наступне речення, від такту 9, у такті 15 представляє «спробу anabasis» - не здійснену в обсязі і врочистості, що досягнуті були у тактах 5-8. Поступневе сходження від такту 15 охоплює тільки *терцієвий* обсяг ( $h^1 - c^2 - d^2$ ), що ніби «компенсується» «стрибком»  $c^2 - f^2$ , однак тут же «скочується» на  $f^1$ : anabasis-Сходження – не відбулося.

І тоді подається третє речення із зворушливою початковою темою – тільки вже на forte (від такту 22). Однак замість лінії anabasis з'являється хід басів, канонічно підхоплюваний сопрано – на catabasis, із розмахом такого звучання у Confutatis: знов спливає ідея страждальної Спокути – такти 24–26, «закріпленої» темою Кільця, тобто Богопоминання (хід  $d^1 - e^1 - f^1 - e^1 - e^1 - d^1$  у сопрано, такти 26-28). І раптом – як Милість Божа: два акорди плагального кадансу із пікардійською терцією (такти 29-30) на слові «Amen» (просто «осліплює» сіяння тоніки одноіменного D-dur – у випередження славної радості Спасених у Sanctus № 10). Честь вкладення в партитуру Реквієма того завершального звороту (який ніби був втрачений Ф. Зюсмайером та Й. Ейблером) належить Р. Мондеру. І саме цей «вкладень», передбачуваний Моцартом і вставлений Мондером з посиланням на рукопис, - надає образу Lastimoso того високого Піднесення, який дозволяє перенести події «мандрів душ» у предстанні Страшного суду до краси Єднання з Богом Достойних і Прощених № 10-14.

У цілому будова № 7 (період з 3-х речень) змістовно надзвичайно «розширюється» - з огляду на щільне розташування символів-мотивів протилежних змістовних спрямованостей, визиваючи до життя, по-перше, рондально-строфічні показники (тричі – рефреноподібно) з'являється початкова тема з її сумірністю і «легкістю» здіймань, за якою йдуть «епізоди» образів-символів – величне Сходження тактів 5-8, «нездійснене» Сходження тактів 15-17, нарешті, Божественно освячене Каяття (catabasis) тактів 26-28. А в такому розкладі знов проступають контури бар-форми, хоча і не з різкістю посилань на неї у № 6: 1 фаза тактів 1-8, А, 2 фаза тактів 9-21, А', 3 фаза тактів 22-29, А<sup>B</sup> (+ «Amen» тактів 29-30, С), сукупно А А', А<sup>B+C</sup>.

Сльози Каяття, що чудесно очищують душу, ті ж щирі сльози (А), що Очищенням не обертаються (А'), і жорстока Спокута, що освітляє душу Милістю Божою (А<sup>B+C</sup>). Це

схоластикою скероване картезіанство Моцарта у виконанні хором під керівництвом К. Пігрова постає *укрупнено*, із видінням Надії, зосередженої у виразному смислі двома акордами, що йдуть на одне слово: «Amen». Вищевказане темпове рішення відтворила у своєму виступі зі студентським хором ОНМА під час сольного концерту на V Всеукраїнському фестивалі-конкурсі хорових колективів Пам'яті К.К.Пігрова (9.11.2023, велика зала ОНМА) – авторка даного нарису Г.С.Шпак, де №7 звучав 5'05, і це вже була певна гіпербола виражального смислу, знайденого К.Пігровим. Наближеними до такого трактування виступають, по-перше, вищевідмічений К. Бьом, а також Г. Каррено (Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela, 22.11.2012) - №7 – 4'22.

Інтерпретація К. Пігрова зумовлена його православним культурним принципом, за яким стоїть глибоке шанування Божественного установа як порядку світу і, одночасно, неприйняття картинно-почуттєвого подання Страшного суду, як це установилося у театралізованому латинському Реквіємі. Звідси – органік лаконізму у поданні того Діяння у вигляді образу Confutatis, № 6 з 12 номерів Реквієму Моцарта. І тільки у Пігрова введені низькі басы в поданні початкової і провідної теми у №7. І ніби в компенсацію «скороченого» представлення ідеї Реквієму, у вигляді запису № 6–7, Пігров порушив темпово-ритмічну єдність № 6 (про це йшлося вище) заради зіставлення ідей Божого Суду і Божої Милості.

Висновки. Багатоступнева робота В. Моцарта, а після його уходу тих, хто розшифровували і дописували текст Реквієму, наклала ніби відбиток на історію виконання, у тому числі у ХХ-ХХІ століттях, які дають вельми різні версії озвучування, вважаючи на церковний початок і одночасно секуляризованість латинського реквієму. У виконанні під орудою К. Пігрова сталася версія, яка допустила дещо типу «стислого» викладення цілого за № 6–7, де «згорнуті» образи, виражені у № 1–7 (грізна Сила Божа) і № 8–12 (висота Милості Божої). У виконанні хору під орудою К. Пігрова суттєво уповільнюються темпи (особливо – у № 7), надаючи наочної плинності змінам тих музичних Ликів Бога, спираючись на темпово-артикуляційне «розсунення» тем, укрупнення низькими басами звучань і «омасштабнювання» уповільненням темпу у №7. Так народився самостійний поемного типу твір з названих розділів Реквієму В. Моцарта.

## Література

## References

1 Лінь Цзюньда. Сонати Л. Бетховена в контексті мистецтва XVIII–XIX століть : дис. 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 173 с.

2 Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.

3 Маркова О. М. Феномен спокутуваної жертвності в музиці і в музичній культурології. Науково-дослідн. інститут «Проблеми людини». Міністерство культури та мистецтв України. Людина і духовність. Уряду України, Президенту, законодавчій, виконавчій владі «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і худож.-естетич.культура. Аналіт. розробки, пропозиції наукових та практичних працівників». Том 14. Київ, 1999. С. 529–534.

4 Муравська О. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX ст. : автореферат дис. Одеса, 2004. 16 с.

5 Реквієм (Моцарт). URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм\\_\(Моцарт\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм_(Моцарт)) (дата звернення: грудень 2023).

6 Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komischen Oper Berlin 1954. Berlin:Henschelverlag, 1958. 212 S.

7 Korten M. Zur Aufführungs- und Ergänzungsgeschichte des Requiems. Hochradner / Massenkeil, 2006. S. 445-481.

8 Robertson A. Requiem. Music of mourning and consdation. – N.-York-Washington: F/A/ Praeqes, 1968. 300 p.

1. Ling, Ciung Da (2021) Sonatas of Ludvig van Beethoven in context of art to XVIII-XIX centurys [in Ukrainian].

2. Markova, E. Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajinа [in Ukrainian].

3. Markova, O. M. The phenomenon of atoning sacrifice in music and musical cultural studies // Research Institute "Human Problems" Ministry of Culture and Arts of Ukraine. Man and spirituality. To the Government of Ukraine, the President, legislative and executive authorities "Ukraine on the threshold of the third millennium: spirituality and artistic and aesthe. culture. Analyt.developments, proposals of scientific and practic. workers. Vol.14. Kyiv, 1999. P. 529-534 [in Ukrainian].

4. Muravska, O. German mournful funerary music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th-20th centuries. Candidate's dissertation. Odesa, 2004. 16 p. [in Ukrainian].

5. Requiem (Mozart). URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Requiem\\_\(Mozart\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Requiem_(Mozart)) (add.10.03.24)

6. Götz, F. (1958) The Magic Flute in Walter Felsenstein's production at the Komiscen Oper Berlin in 1954. . Berlin:Henschelverlag,. 212 S. [in Germany]

7. Korten, M.\_(2006) On the performance and supplementary history of the Requiem //Hochradner/Massenkeil,. P. 445-481 [in Germany]

8. Robertson, A. (1968). Requiem. Music of mourning and consdation. N.-York-Washington: F/A/ Praeqes,. [in USA].

*Стаття надійшла до редакції 09.01.2024  
Отримано після доопрацювання 13.02.2024  
Прийнято до друку 20.02.2024*