

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“  
Теоретико-композиторски и диригентски факултет  
Катедра „История на музиката и етномузикология“

ПЕТЯ ЦВЕТАНОВА ЦВЕТАНОВА

**РЕКВИЕМЪТ:**

**ЖАНРОВ ОБРАЗЕЦ И ИСТОРИЧЕСКИ ОБРАЗИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на

дисертационен труд за присъждане  
на образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител: проф. д-р Наташа Япова

Наименование на научната специалност: „Музикознание и музикално изкуство“

София

2018

*Научно жури:*

Проф. д.ф.н. Владимир Градев

Проф. д-р Наташа Япова

Проф. д-р Иля Йончев

Доц. д-р Стефка Венкова

Доц. д-р Георги Арnaudов

*Резерви:*

доц. д-р Ценка Йорданова

доц. д-р Йордан Банев

#### ПУБЛИКАЦИИ НА ДИСЕРТАНТКАТА ПО ТЕМАТА НА ТРУДА:

1. Реквиемът от Емил Табаков – идея за жанра. – В: *Докторантски четения* 2013. София, Март 09, 2014, 163 – 192.

2. Реквиеми паметници в ХХ век. *Военен реквием* от Бритън и *Полски реквием* от Пендерецки. – В: *Музикалната философия*. София, Рива, 2015, 133 – 144.

3. Жанрът на реквиема в българската музика – отвъд източноправославната традиция и нормативния атеизъм. – В: *Музика и диктат*. Шести академични пролетни четения. София, Март 09, 2016, 74 – 84.

4. **Tsvetanova, Petya.** Das Requiem – Erinnerungsort. Das *War Requiem* von Benjamin Britten und *Polskie Requiem* von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts. – In: **Nieper, Lena; Schmitz, Julian** (Hrsg.). Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart. Bielefeld, 2016, S. 103 – 113.

5. *Полски реквием* на Пендерецки – *work in progress* в отговор на историята. – В: *Алманах на НМА 2017* (под печат).

# С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е    Н А    Д И С Е Р Т А Ц И Я Т А

I. ВЪВЕДЕНИЕ: ОБОСНОВАВАНЕ НА ПОДХОДА.....	6
I.1. <i>Историческо зараждане на жанра на реквиема.....</i>	8
I.2. <i>Жанров образец и исторически образи: полагане на нужния   понятиен апарат.....</i>	13
I.3. <i>Методът – екзегетическото разпластяване на жанра.....</i>	23
II. ИСТОРИЧЕСКИЯТ ПЛАСТ – РЕКВИЕМИТЕ НА БРАМС И ВЕРДИ КАТО ИЗЯВИТЕЛИ НА ИСТОРИЧНОСТТА.....	31
II.1.1. <i>Романтичeskата религиозност.....</i>	31
II.1.2. <i>Реквиемът в епохата на романтизма.....</i>	40
II.2.1.1. <i>Брамс и проблемът за легитимността на жанра .....</i>	44
II.2.1.2. <i>„Немски“ и реквием – Брамсовата трактовка на католическата   заупокойна литургия.....</i>	58
II.2.1.3. <i>Немският реквием от Брамс – протестантската религиозна   традиция.....</i>	62
II.2.1.4. <i>Текстовото разпределение и музикалните барокови форми.....</i>	69
II.2.2.1. <i>Messa da Requiem per l’anniversario della morte di Manzoni – история на   създаването на звучащ паметник.....</i>	80
II.2.2.2. <i>Музикалното единство.....</i>	91
II.2.2.3. <i>Messa da Requiem per l’anniversario della morte di Manzoni като част от   жанровата мрежа.....</i>	101
II.2.2.4. <i>Оперното влияние и жанрът на реквиема .....</i>	111
II.2.3. <i>Естетизиране на литургичния жанров образец.....</i>	117
III. АЛЕГОРИЯ И ТРОПОЛОГИЯ В РЕКВИЕМА НА XX ВЕК.....	119
III.1. <i>XX век и реквиемът.....</i>	119
III.2. <i>Военният реквием от Бенджамин Бритън – алегория на жанра.....</i>	129
III.2.1. <i>Историята около написването на творбата.....</i>	129
III.2.2. <i>Алегорията във Военния реквием от Бритън.....</i>	133
III.2.3. <i>Военният реквием като част от антология на английската   култура.....</i>	136
III.2.4. <i>Текстовете във Военния реквием: алегорията в съчетанието между   литургията и военните стихове на Уилфред Оуен.....</i>	142
III.2.5. <i>Музикално-алегоричният изказ.....</i>	148
III.2.6. <i>Музикални цитати.....</i>	156
III.2.7. <i>Екзегетическото разпластяване – пребиваване в алегорията .....</i>	167
III.3. <i>Пребиваване в тропологията – Полски реквием от Пендерецки.....</i>	168
III.3.1. <i>Историческият контекст около написването на Полския реквием.....</i>	168
III.3.2. <i>Връзките в творчеството на Пендерецки с полската традиция.....</i>	172
III.3.3. <i>Възникването на Полския реквием в контекста на полските   политически събития.....</i>	177
III.3.4. <i>Разширяващата се форма на Полския реквием, или творбата като work   in progress.....</i>	181
III.3.5. <i>Полският реквием като част от музикалната традиция.....</i>	185
III.3.6. <i>Полският реквием като паметник.....</i>	212
III.3.7. <i>Въздигане към тропологията.....</i>	215

III.3.8. <i>Иманентната литургичност – службеността в Полския реквием</i> .....	216
III.4. <i>Обобщение</i> .....	220
IV. <b>ОТКРОВЯВАНЕ КЪМ АНАГОГИЯТА: РЕКВИЕМЪТ НА МОЦАРТ КАТО ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ЖАНРОВ ОБРАЗЕЦ</b> .....	222
IV.1. <i>История на създаването – митове и исторически факти</i> .....	224
IV.2. <i>Проблемът за авторството</i> .....	226
IV.3. <i>Открояване към аналогията</i> .....	245
V. <b>РЕКВИЕМЪТ В БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА</b> .....	252
V.1. <i>Национална идентификация чрез православието</i> .....	253
V.2. <i>В търсене на българския „национален“ стил</i> .....	254
V.3. <i>Музика за чекмедже</i> .....	260
V.4. <i>Българският прочит на жанра</i> .....	260
V.5. <i>Идеята за културен превод и културен трансфер върху примера на жанра на реквиема</i> .....	264
V.6. <i>Реквиемът на Велислав Заимов – български реквием като музика за чекмедже</i> .....	270
V.7. <i>Реквиемът на Емил Табаков като музикален факт в българското композиторско творчество</i> .....	278
V.7.1. <i>Текстово разпределение и семантични препратки</i> .....	279
V.7.2. <i>Интонационно-ритмичната клетка в нейната структурна и темброва активност</i> .....	283
V.7.3. <i>Екзегетическото разпластяване на интонационно-ритмическата клетка</i> .....	284
V.8. <i>Реквиемът на Нева Кръстева – паметник на един български композитор</i> .....	287
V.8.1. <i>Начинът на работа – техниката „контрафактура“</i> .....	290
V.8.2. <i>Техниката „контрафактура“ като културен превод</i> .....	295
V.8.3. <i>Реквиемът на Нева Кръстева, видян през екзегетическия метод</i> .....	296
VI. <b>ОБОБЩЕНИЕ</b> .....	300
VII. <b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	
VII.1. <i>Приложение 1. Текстът на Немски реквием от Брамс според българския библейски превод</i> .....	303
VII.2. <i>Приложение 2. Превод на текста на Военния реквием от Бритън</i> .....	305
VII.3. <i>Приложение 3. Текстът на Реквиема от Велислав Заимов</i> .....	317
VIII. <b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	319

## I. ВЪВЕДЕНИЕ: ОБОСНОВАВАНЕ НА ПОДХОДА

Настоящото изследване центрира своя интерес върху разглеждането на един религиозен жанр и неговото проявление в изкуството. Неспоменането на исторически граници в заглавието е с цел да не се ограничава изборът на изследвания материал откъм времеви отрязък и за да може да се разгледа жанрът на реквиема в цялостен план. Наличните изследвания за него в музикологичната литература предлагат или хронологическото му разгръщане и проследяването му в композиторското творчество<sup>1</sup>, или задълбочени разглеждания на отделни творби и полагането им в по-широк социално-културен контекст<sup>2</sup>, или статистически списъци, които отбелязват огромния брой произведения, роили се през вековете на съществуване на жанра<sup>3</sup>. Тълкуването е в посока на това, какво е новото и различното в жанровата изява: отбелязва се промяната в исторически линейната перспектива, разгръщаща тази изява в хронологическа последователност в сравнителен план, което неминуемо води до отграничаването им един от друг по определени специфични белези. В такъв тип жанрово извеждане типологизацията се търси в поставянето на различни акценти, определяни или от функционалната насоченост – според мястото и обстоятелствата на изпълнение, или от формалната предопределеност, която става водеща в момента на автономизиране и дефункционализиране на жанра и поставянето му предимно в концертната зала: търсенето на общото според това какъв е съставът, каква е формата, има ли текст и т.н.<sup>4</sup> Следвайки тази общоприета схема за извеждане на родствена свързаност между отделни композиции, основното обединяващо звено между реквиемните проявления се оказва техният литургичен текст. С оглед на разделянето на историческия път на реквиема и възможността му да съществува като самостоятелно художествено произведение след суспендирането на функционалната му зависимост, текстът се

---

<sup>1</sup>Например:

**Wagner**, Peter. *Geschichte der Messe*. Leipzig, 1913.

**Chase**, Robert. *Dies irae: A Guide to Requiem Music*. Lanham/Maryland/ Oxford, 2003.

**Chase**, Robert. *Memento mori: a guide to contemporary memorial music*. Toronto, 2007.

**Karp**, Theodore, Fabrice Fitch, Basil Smallman. *Requiem. (Missa pro defunctis, Missa defunctorum)*. – In: *Grove Music Online*. (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221>). (Посетен на 10.05.2018.).

**Reichert**, Ursula, Tibor Kneif. *Art. Requiem*. – In: *Musik Geschichte und Gegenwart Online*, **Lütteken**, Laurenz (Hrsg.) Kassel/ Stuttgart/ New York, 2016. (<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15959&v=1.0>). (Посетен на 10.05.2018.).

**Adamski-Störmer**, Ursula. *Requiem aeternam: Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer Gattung*. . (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 66). Frankfurt am Main/ New York/ Paris, 1991.

**Hochstein**, Wolfgang, Christoph Krummacher (Hrsg.). *Geschichte der Kirchenmusik*, Band 3. Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Laaber, 2013.

**Сотирова**, Нина. *Развитие на жанра реквием и проблемите на музикалната форма в него*. Дипломна работа (Ръкопис). София, 1985.

<sup>2</sup> Например:

**Brosche**, Günter, Josef Gmeiner, Thomas Leibnitz (Bearb.). *Requiem: Wolfgang Amadeus Mozart; 1791 – 1991; Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, 17. Mai bis 5. Dezember. Katalog. Graz, 1991.

**Wolf**, Christoph. *Mozart's Requiem: historical and analytical studies, documents, score*. California, 1988.

**Beller-Mackenna**, Daniel. *Brahms and the German Spirit*. Harvard, 2004.

**Rosen**, David. *Verdi: Requiem*. Cambridge, 1995.

<sup>3</sup> През 1941 година американският музиколог Чарлз Уорън Фокс (Charles Warren Fox) създава списък с повече от 1000 реквиема, като този каталог е много непълен. Предполага се, че броят им е между 2 000 и 2 500. (Вж.: **Chase**, Robert. *Dies irae: A Guide to Requiem Music*. Lanham/Maryland/ Oxford, 2003, p. XIII.).

<sup>4</sup> Виж: **Dahlhaus**, Carl. *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*. – In: **Dahlhaus**, Carl. *Schönberg und andere*. London: Schott, 1978, S. 72–82. Отношението „жанр – форма” в контекста на Новата музика е проблематизирано и в българските изследвания по темата – виж: **Япова**, Наташа. *Музиката от началото на XX в.: опит върху историческия смисъл (III. Промяна в понятията: 1. Отношението жанр – форма)*. София, 2003, с. 71–74.

утвърждава като единствения обективен жанров белег, задавайки смисловото поле и на произведението. В историческото му полагане името реквием, идващо от инципита на *Introitus*, попада под инфлационни процеси и това смислово положено поле в каноничния текст, говорещо за смъртта, разширява своите граници, обхващайки все по-разнородни по формални и структурни устои произведения, които понасят върху себе си заглавието *реквием*. В този случай обаче тези творби се дефинират единствено *метафорично* откъм реквиема: те само отбелязват чрез това заглавие артикулираното в тях съдържание. В този контекст се отказвам от привличането на произведения, нестъпващи върху каноничния текст не само поради тематичната, текстовата и структурната предзададеност, която той носи, но и поради липсата на дефиниращата го, удръжача се в него връзка с генезисния литургичен корен на жанра – важна за припознаването на изначалната му изява, която постепенно изгубва своята автентичност в историческото претопяване на неговите рамки, в което се размива изначално присъщото му предназначение.

### ***1. Историческо зараждане на жанра на реквиема***

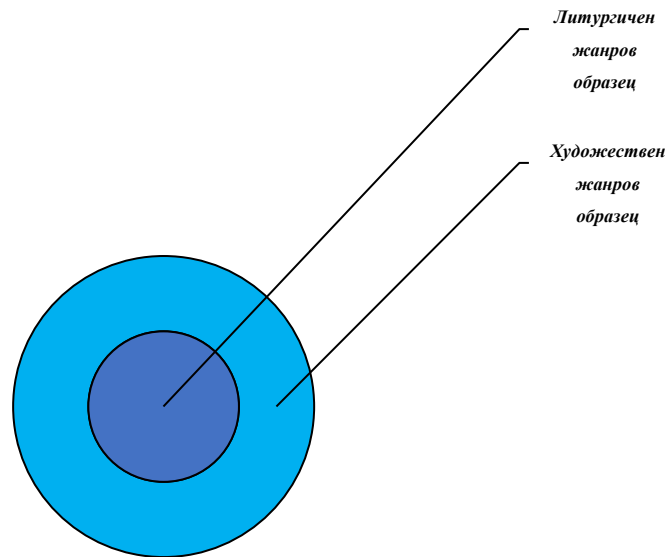
Разглеждането на историческата точка, в която реквиемната меса е култивирала своята структура, е с цел да се извлече завихрящото смислово ядро, удържачо семантичната предзададеност на жанра при най-различни в музикално-технологичен план негови решения. Нуждата от обговаряне на раждането на заупокойната литургия като служба, установяването на нейната текстова структура и църковна целесъобразност ще послужи за нивелир, който ще спомогне за извеждането на по-ясни очертания какво е в същността си реквиемът и до каква степен тази негова същност се извява в неговите разнолики интерпретации.

### ***2. Жанров образец и исторически образи: полагане на нужния понятиен апарат***

В заглавието е поставена задачата на работата да дефинира образец на жанра на реквиема и да се разгледат неговите исторически проявления – образи. С извеждането пред скоба на този тип отношение между реквиемите се поставя акцентът върху перспективата, в която те ще се разглеждат. Връзките между отделните реквиемни композиции ще бъдат положени в една концентричност, която предполага обръщането на всеки *образ* назад, в сравнителен план, в произхождащо отношение спрямо неговия *образец*. Излагането на тази центрирана в него система отрича представянето на жанра в самостоятелно, исторически положено „еволуиране“, което, линейно погледнато, се основава върху неумолимото отдалечаване на образа от първоизточника му. Заложено в изначалната му църковна традиция, удържането на жанровостта се осъществява именно благодарение на обвързването на всеки *исторически образ* с църковната традиция. Нуждата от жанров ориентир задава изискването да се изгради концепция, която да успее да въплъти – абстрахирано из историческата конкретност, в идеален план – жанровост. За да се извади пред скоба *жанров образец*, трябва да се има предвид трудността при дефинирането му откъм твърди формални белези, които, за разлика от жанрове като например сонатата или симфонията, не биха могли да кристализират като характерна структура, която да бъде ориентир в силата на замаха на махалото на промяната. Липсата на тази ясна конструкция поражда нуждата извеждането на *жанровия образец* да бъде не върху принципа на композиционно изграждане, а в търсене на идеалния образ –

„абсолютното черно тяло“, което „поглъща“ заложения в жанровия литургичен корен смисъл и извежда неговата „абсолютна стойност“, превръщайки се в „модул“ на жанра. Спрямо „абсцисата“ на *историческите образи жанровият образец* се проявява като „ордината“, чиято стойност ще извади метамузикално и метаисторически наличното, съществуващо единствено в идеален план. Произтичащата от изложените характеристики трудност налага дефинирането на този идеал чрез литургийността, предзададена в смисъла, в христологичното обговаряне на смъртта и в откровяването към отвъдността. Освен това, вземайки предвид раждането на жанра в предавтономната ситуация на музиката и превръщането му впоследствие в *opus musicum*, ограничаването в разглеждането и дефинирането му единствено откъм неговите формални белези и звуково изражение, отрязвайки положения в по-широк религиозен хоризонт пласт, би осакатило цялостното извеждане на жанра. Затова нужното абстрахиране на *жанровия образец* се осъществява през неговата проява като литургия. Посредством наличната изначално в литургията функция за стремление към единение с Бога и поставения с това универсален и непреходен хоризонт водещо за жанра е въздействието на *жанровия образец* едновременно върху литургийното му проявление и върху художествената му изява отсам историческата граница, преобърнала възприемането му и навлизането му в концертната зала. Тази промяна е особено важна откъм зададения въпрос в настоящото изследване, а именно отношението между *жанровия образец* и *историческите му образи*.

В ситуацията преди отбелязаната времева граница, преобръщаща пътя на жанра на реквиема, понятието *исторически образи* не би могло да бъде релевантно, защото в циклично повтарящия се ритуал липсва историчност, за чиято основна идентификация се изисква феноменът на промяната, на внасянето на нещо качествено ново, на събитийната уникалност. Църковните реквиемни композиции като част от богослужебната структура не подлежат на историческите центробежни сили, а се капират в извънвремето на ритуала. Поради тази особеност поставеното в заглавието тематично поле – *исторически образи*, полага тази граница, отвъд която реквиемът излиза извън църковната конкретика и се загнездва в реалитета на концертната зала, повличаща безмилостно жанра в предпоставената в нея историчност – осамостоявяването му като автономно художествено произведение е предпоставката за навлизането ѝ в неговото съществуване. Двойствеността в характера на жанра – едновременното изявяване на литургично присъщия му жанров корен и проявяването му като художествено произведение, задава един вторично изградил се *жанров образец*, който се превръща в еталона, до който се домогват композиторите в създадените от тях *исторически образи* – Моцартовия реквием. За по-ясно понятийно разграничение в настоящия труд той ще бъде наричан *художествен жанров образец*, а понятието *жанров образец* ще бъде обозначено като *литургичен жанров образец*. Взаимовръзката между двете понятия е следната: *литургичният жанров образец* се реализира в *художествения жанров образец*, като в него той намира завършеното си проявление:



Освен основната задача да се открие винаги имплицитно съдържащото се припознаване на *литургичния жанров образец* като жанрово легитимиращо условие, в настоящото изследване също така се провежда линия, която обвързва художествените реквиемни произведения с *художествения жанров образец*, чрез доказване на връзките на иманентно ниво.

Освен понятието за *художествен жанров образец*, за да се конструира работеща теория на жанра, се налага въвеждането и на понятието за *жанров модел*. Двете понятия се поставят на различно съдържателно равнище. Под *художествен жанров образец* имам предвид концептуалното привличане на изявяващото го (което е *Реквиемът* на Моцарт) като основополагащ и вдъхновяващ *историческите образи*. Посредством него те биват интенционално обвързани с концепцията за *литургичен жанров образец*, докато ролята на *жанровия модел* се изчерпва на иманентно ниво. За обговарянето на процесите, преминаващи и обвързващи иманентно реквиемните композиции, въвеждам и понятието *интерсубективна символика*, което се отнася до използването на общи музикални символи при омузикаляването на конкретни думи от литургичния текст.

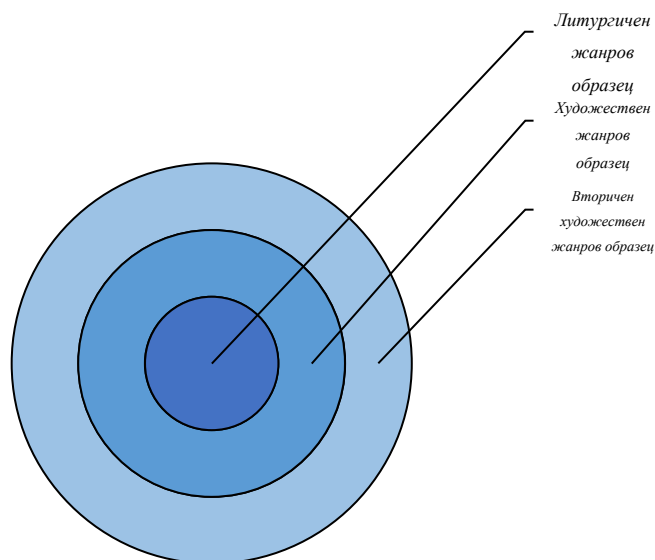
Иманентно-музикалните връзки и общите концептуални подходи към жанра на реквиема в различните епохи оплитат една обвързваща ги в постоянен обмен *жанрова мрежа*:





Отношението на българските реквиими спрямо жанровата мрежа е преминало през културни процеси като *културен трансфер* и *културен превод*, които отбелязват вторичното възприемане на жанра единствено през неговия *художествен жанров образец*, доколкото в българската култура не е налична непосредствената открояваща се връзка с *литургичния жанров образец*.

Идеята за преобразяването на литургичната реквиимна функция в културна и понасянето на плещите на утвърдили се като музикално произведение реквиим на мемориална служба намира своето начало в XIX век, когато жанрът, изявяващ *романтичката религиозност*, все по-отчетливо отвърща погледа си от църковността. В тази епоха се заражда и тенденцията за създаването на *реквием-паметници*, намерила своето ярко превъплъщение в *Messa da requiem per l'anniversario della morte di Manzoni* от Верди. Изграден интенционално като *реквием-паметник*, защитен от непреходността на литургията, Вердиевият реквиим се превръща в произведението-еталон за композиторите, вклинили тази нова функция в изградените от тях *исторически образи* на жанра. Концептуалното влияние, което този реквиим осъществява върху последващите го произведения, го извежда от общото множество на жанровите проявления и го превръща във вид законодател, в отправна точка, в *образец*. По този начин този исторически *образ* пост фактум става *вторичен художествен жанров образец*, който изявява художествената концепция за реквиима, удържайки концентрично обаче своя литургичен корен:



### 3. Методът – екзегетическото разпластяване на жанра

С оглед на поставената задача да се разгледа жанрът на реквиема концентрично и да се коментира съотнасянето на неговите *исторически образи* спрямо *жанровия образец* е целесъобразно привличането на метод, който принадлежи към библейското тълкуване и посредством който се разкрива възможността за преодоляване на историчността като парадигма, проявена във всеки подстъп към жанрово обглеждане и типологизиране. Бидейки в сърцевината си богослужерна музика, реквиемният жанр не изчерпва себе си в сетивно заключеното и звуково проявеното, а удържа връзка, която „*обхваща нещо повече*“<sup>5</sup>, неизчерпващо се с естетически положената художествена творба. Съответно, за да се осигури пълнокръвен подстъп към жанра, е нужно да се вземе предвид тази негова природа и да се привлече метод, който ще открие това, че „*богослужерната музика – като пълнота на модуса – не води човека от себе си към нещо друго („изкуство и цел“), обратно, тя го обръща в себе си, превръща го във възнев, в човек на служението*“<sup>6</sup>.

Езгетическият подстъп към музиката, който привличам като метод на работа в настоящия текст, е върху модела на Кристина Япова, който Илия Граматиков успешно прилага върху примера на пасионите от Пендерецки и Пярт<sup>7</sup>. Стъпвайки върху положената система и начин на работа, в настоящата дисертация провеждам метода на екзегезиса в посока на разкриване на пълноценния смисъл на жанра на реквиема, в извеждането на неговия *sensus plenior*. За целта разглеждам множеството от *исторически образи* не с намерението да „разпластя“ в четирикратност всеки един *образ* по отделно и да търся пълнотата на смисъла в единицата, а го привличам като изявител на отделен пласт. Така приведените примери в текста ще служат за възвръщането към целостта на жанровия смисъл. Поради следването на тази

<sup>5</sup> Япова, Кристина. Музика на горните сърца. София, 2007, с. 67.

<sup>6</sup> Пак там.

<sup>7</sup> Граматиков, Илия. Пасионът през втората половина на ХХ век: композиторски решения на литургиянич жанр. (Ръкопис). София, 2015.

пластова поместеност на отделните реквиеми в настоящия текст редът им е екзегетически, а не хронологически обоснован. Открояването във всеки реквием на отделен пласт посредством онагледяващите тезата ми *исторически образи* следва изявяването на конкретното произведение спрямо корелата – *жанровия образец*. Всяко интенционално отдалечаване на художествените творби от тази предзададеност отвежда конкретните примери към по-отдалечени пластове от *анагогическия*, защото техният смисъл е в посока на „придърпването“ на духовните към *историческия* и „овеществяването“ му, извеждащо универсума на религията на нивото на частното, обосновано в социума или в културата проявление. Един от важните ключове за разшифроване на смисъла, използвани в този текст, е композиторската интенция, която задава търсенето и изявяването на конкретния екзегетически пласт. Този ключ работи до достигането на тропологическия пласт, но става безсилен пред *анагогическия*. Използайки тази отправна точка за търсене на конкретния духовен смисъл, разглеждам в текста приведените реквиеми в следната последователност:

- **в историческия пласт** – *Немски реквием* от Брамс и *Messa da requiem per l'anniversario della morte di Manzoni* от Верди
- **в алегорическия** – *Военен реквием* от Бритън
- **в тропологическия** – *Полски реквием* от Пендерецки
- **в анагогическия** – *Реквием* от Моцарт

За да онагледа взаимосвързаността между отделните пластове и използвания израз „*възходяща посока*“ в обговарянето на преминаването от един в друг, привеждам следната графика, която илюстрира поместеността на екзегетическите пластове концентрично един в друг, въздигащи се нагоре – на мястото на екзегетическите наименования на пластове са написани имената на *историческите образи*, които ги изявяват.



В проследяването на възходящия смисъл посредством отделната изява на тези произведения винаги се преминава през *историчността* на всяко едно от тях. Посредством социално-културното обговаряне на произведението, положено в контекста на конкретната епоха, се осъществява извеждането на буквалния пласт, отключващ смисъла в по-горните пластове. Използвам получената информация от него като отправна точка, от която да отгласна екзегетическия смисъл и чрез която да настроя нужния за осветляване на духовния смисъл лъч.

В кодата на настоящата дисертация разглеждам българските *исторически образи*, които не се привличат в конструирането на търсения *sensus plenior* на жанра поради специфичната културна ситуация, в която те възникват. Присъствието на

реквиемите от Велислав Заимов, Емил Табаков и Нева Кръстева в българската култура е въз основа на състоялите се *културен превод* и *културен трансфер* и като такива се съотнасят към *литургичния жанров образец* вторично – те усвояват *художествените жанрови образци*. Поради изваждането им от непосредственото отношение спрямо „модула“ на жанра към тези три произведения е подхотено посредством *екзегетическия метод* индивидуално, като към всяко едно тях е приложен този метод в различна светлина. *Реквиемът* на Велислав Заимов е разгледан на равнището на първия пласт, тъй като произведението никога не е звучало и не е осъществило реално своята „телесност“. При произведението на Емил Табаков екзегетическият метод е заключен вътре в музикално-иманентното изграждане: коментира се музикалната тъкан на произведението, в частност интонационният инципит. В *Реквиема* на Нева Кръстева се провежда цялостно възхождане по екзегетическите пластове поради наличието на авторова интенция за фундирането на творбата в литургичната традиция.

## **II. ИСТОРИЧЕСКИЯТ ПЛАСТ – РЕКВИЕМИТЕ НА БРАМС И ВЕРДИ КАТО ИЗЯВИТЕЛИ НА ИСТОРИЧНОСТТА**

Разгледан в историческа перспектива, XIX век е време, в което романтическият *Zeitgeist* определя специфично отношение и изживяване на религиозността. *Романтическата религиозност* очертава новите посоки, по които жанра на реквиема ще поеме, и полага началото на процеси, които предопределят битието му и в последващото историческо време. Влязла в границите на *opus musicum*, заупокойната литургия попада под естетическия закон на художествената творба.

### ***1.1. Романтическата религиозност***

Ситуирането на композитора романтик в религиозността е непряко, опосредствано. Водещото в християнския му мироглед е бъденето му на християнин като личен, индивидуален избор. Проблемът при дефинирането на романтическата религиозна музика възниква от факта, че тя се „откача“ от богослужебната цел на религиозната музика, като изгражда и помества основанието вътре в себе си. В контекста на романтическата епоха религиозното произведение сменя в себе си целта и основанието си. Така системата затваря смисъла вътре в самото произведение, то се превръща в автономно. Сблъсък се получава, когато основанието и смисълът, които носи автономната творба, са извънмузикални и външнополагащи се, когато в по-малкото се опитва да се помести по-голямото: творба – християнство. Това поражда последствия в типа битие на произведението, но именно тази трактовка на религиозната творба през романтизма дава възможност за музикологична рефлексия.

### ***1.2. Реквиемът в епохата на романтизма***

Превърналият се в автономно произведение през XIX век реквием изскача в орбитата на метафоричното си приложение: появяват се произведения, озаглавени „реквием“, които са композирани по литературни текстове, които не носят в словото си литургичния корен, а метафорично отпращат към темата за смъртта. От тогава понятието „реквием“ не обозначава единствено заупокойната литургия, а и независими, суверенни художествени форми. Изваден от църковната си служебност,

реквиемът попада в ситуация на въпросност по отношение на своето битие и приложимост. През този век отношението към смъртта е забулено от поетизираното чувство към нея, породено от романтичeskата нагласа към света и човека. Това е епохата на „красивата смърт“<sup>8</sup>, която преосмисля теологичната надежда в апотеоз на човешко достойнство.

По различен начин белязани от жанровата принадлежност, *Немският реквием* от Брамс и *Реквиемът* от Верди кодират две от основните линии, проявяващи се в концепцията за жанра през ХХ век: излизането извън рамките на литургичния латински текст и превръщането на реквиема в културен паметник. Тези два реквиема, освен че се оказват устойчиви тенденции, белязали жанровата история и задали облика на последващи *исторически образи*, извеждат посока на жанрова еманципация, която стои с негативен знак спрямо църковната институция. Поради тяхната интенционална обусловеност, поради придобитата посредством присъствието им в концертната зала и получаването на очертанятия на завършено художествено произведение историчност ги избирам да изявят *историческия пласт* в жанровото разпластяване.

### 2.1.1. Брамс и проблемът за легитимността на жанра

Привличането в настоящото изследване на *Немския реквием* от Брамс е обвързано с проблематичното категоризиране на произведението в жанра на реквиема и индивидуалната композиторска трактовка на художествената творба, кореняща се в католическия обред. Бидейки протестант по вероизповедание, интересът на композитора към този католически религиозен жанр е обусловен от християнския възглед в романтичeskия *Zeitgeist*. Брамс се стреми към въплъщаване на неканоничното религиозно лично отношение в *Немския реквием*. Тази композиторска настройка определя търсенията му в няколко посоки: **специфичен избор на връзка с определена традиция**, която приобщава произведението към конкретен контекст, полагащ творбата извън католическата литургия и изобщо в извънконфесионалното ѝ трактуване, като същевременно я обвързва с протестантския възглед; **разбиване на жанровата норма и неканонично третиране на жанра** – обръщайки се не към латински текст, а привличайки текстове от Лутеровия превод на Библията, Брамс суспендира основния жанров белег и поставя с голяма актуалност въпроса за легитимността на жанра в *Немския реквием*; **промяна в реквиемната функция** – дори и в епохата на романтизма реквиемът, изхождайки от закодирания смисъл в латинския текст, е насочен към мъртвите и техните души. Изменяйки именно текста, Брамс насочва своята творба не към починалите, а към живите – тяхното лично изправяне пред смъртта – реквиемът се превръща в религиозно-философски размисъл за живота и смъртта.

Вдъхновение за написване на религиозна творба върху текстовете от Лутеровия превод на Библията Брамс получава от своя близък приятел Роберт Шуман. Чрез *Немския реквием* Брамс осъществява вид синтез и надграждане на Шумановата концепция: **пресича идеята за католическата заупокойна литургия с идеята тя „да говори“ на немски – и то не във вариант да преведе латинския текст, а да използва думи от „най-големия образец на немската литература“<sup>9</sup>.**

<sup>8</sup> Ariés, Phillipe. Die Geschichte des Todes. München, 1982, S. 521 – 603.

<sup>9</sup>Вж.: Beller-Mackenna, Daniel. Op. cit., p. 38.

### **2.1.2. „Немски“ и реквием – Брамсовата трактовка на католическата заупокойна литургия**

Поясняващото прилагателно *немски* носи многопластовост, която е обвързана с историческия контекст, в който възниква *Немският реквием*, и с композиторските решения, чрез които Брамс възплъщава на иманентно ниво търсения смисъл. Дискутираната националистична обогрненост от съвременници и изследователи на Брамс като заложена интенционално от него посредством заглавието е отричана от страна на композитора нееднократно. Композиторът извежда „човешки“ като възможен заместител на националистически звучащото „немски“ и насочва тълкуването на заглавието в хуманитарен смисъл. Брамсовият оп. 45 е замислен като „човешки“ реквием, който е насочен към хората – извънконфесионално, обединяващ ги на християнски принцип, а не разделящ ги според църковната служебност. Поставеният въпрос за тълкуването на заглавието *Немски реквием* извежда няколко особености в творбата: **използването на текстове на немски език от Лутеровия превод на Библията, обвързването на жанра на реквиема с протестантската религиозна традиция и изявяването на романтичното понятие за националното в идеален смисъл, без да е обвързана с конкретни исторически и политически импликации.**

### **2.1.3. Немският реквием от Брамс – протестантската религиозна традиция**

Идеята за отслужване на литургия на немски и навлизането на немския език в църковното общение не е новаторско хрумване на Брамс. Тя е част от дълго утаяваща се в протестантската немска църква традиция, стъпваща върху Лутеровия превод на Библията.

В музикално-иманетен план Йоханес Брамс стъпва върху образци от един от основните композитори, творили в протестантската традиция, при когото литургията имплицитно съдържа художественото произведение – т.е. функционална и автономна музика не са противоборстващо разделени: Йохан Себастиан Бах. Брамс за разлика от останалите композитори, които интерпретират жанра на реквиема, не се опира на установилия се като *художествен жанров образец Реквием* от Моцарт, а привлича като свой *образец* Баховите композиционни решения на религиозната протестантска музика. При подробно разглеждане на тематични материал в *Немския реквием* се откриват още много референции освен с произведения от Бах – и с Шюц, Шуман, както и с някои собствени композиции<sup>10</sup>. Въвличането на тези мотивни връзки носят скрита програмност, закодирана в произведението и го обвързват освен с културна и религиозна традиция и с конкретни личности и събития, част от живота на Брамс.

### **2.1.4. Текстовото разпределение и музикалните барокови форми**

Йоханес Брамс подбира текстовете от Стария и Новия завет от Лутеровия превод на Библията, както той казва, като музикант, а не като теолог. Композиторът изгражда творба, в която говори за личното изправяне пред смъртта, за тлеността, за скръбта, за утехата и надеждата. Структурата на *Немския реквием* не следва тази на

<sup>10</sup> Bolin, Norbert. Op. cit., p. 37 – 40.;

Подробно разглеждане на мотивните връзки в Брамсовото творчество вж.: Reynolds, Christopher. Op. cit.

католическата заупокойна меса, като подбраните текстове от Брамс не отговарят на каноничния текст, с изключение на VI част, в която се откриват аналогии с *Tuba mirum* от реквиемната секвенция. Повлиян от протестантския възглед и Шлайермаховата философия, той съставя творба, в която се обръща към живите, като посредством темите в отделните части представя етапите, през които всеки човек в своята тленност преминава. Стъпвайки върху библейски текстове, пишейки реквием за живите, Брамс изгражда лично философско-религиозно тълкувание на смъртта. Той не се стреми към докосване на тайнството при преминаването на душата отвъд, а се обръща към земното проявление на смъртта.

*Немският реквием* започва с думите *Блажени плачещите, защото те ще се утешат* (I част) и заършва с *Блажени мъртвите, които умират в Господа* (VII част), образувайки рамка, с която заздравява целостта и затвърждава завършеността на седемчастната структура. Освен текстово чрез повтарянето на думата *блажени/selig* и оформянето на творбата като „*евангелско блаженство за оплакващите*”<sup>11</sup> Брамс потвърждава смислово зададената рамка посредством общи интонационни модели – мотив, обвързан с изпяването на думата *блаженство*.

В *Немския реквием* е налично Брамсовото разглеждане на отношението тон-дума през очилата на ренесансовите и бароковите композитори. Той не обвързва творбата с литургичната традиция на католическия реквием, но в музикален план черпи вдъхновение и композиционни техники от утаилата се полифонична традиция, с която художественото произведение реквием остава неизменно свързано по един ли друг начин през цялата си жанрова история.

### **2.2.1. *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni*<sup>12</sup> – история на създаването на звучащ паметник**

В писмото от 1871 г. Верди заявява своето виждане за жанровата концепция на реквиема и съществуването му в художественото авторско творчество: композиторът смята за безсмислено творенето в този жанр поради единствено художествени подбуди и създаването на подобно произведение без цел, стояща извън чисто естетическите му качества. Той същевременно се отказва от наличието на църковна функционалност в завършената художествена творба, като ревностно защитава тезата, че изпълнението на негов реквиемен опус, дори и в рамките на църквата, не е култово действие, а че „*подобна творба по същество е патриотичен ритуал*”<sup>13</sup>. Композиторската инспирация за обръщането към жанра на реквиема е обвързана със смъртта на две личности – Росини и Манцони, които според Верди са стълбовете на италианската култура. Верди няма намерение да участва в написването на *породния безполезен реквием*, а да създаде за нея *реквием-паметник*. За разлика от Вердиевия подход в *Реквием за Росини* и превръщането му в национално значима творба Брамс полага своята лична загуба и възглед за смъртта в своя *Немски реквием*, като по този начин излиза извън концептуалните рамки на идеята за *реквием-паметник*, интенционално положени в националната идея. Въвеждам това сравнение с цел по-

<sup>11</sup> Писмо на Брамс от 28 февруари 1867, адресирано вероятно до Карл Райнталер. – Цит. по: **Bolin**, Norbert. Op. cit., p. 35.

<sup>12</sup> Самият Верди нарича произведението си по няколко различни начина: *Messa*, *Requiem*, *Messa da Requiem*, *Messa-Manzoni* и '*Messa da morto*', но официалното име, под което произведението е публикувано е *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni*.

<sup>13</sup> Вж.: **Rosen**, David. Op. cit., p. 3.

ясното дефиниране и открояване на границите на звучащия паметник, приютен в жанра на реквиема. Стремезът на Верди да озвучи национално значимо събитие и да изгради творба, съхраняваща спомена за важна за италианската култура личност, успява да намери своята пълна реализация в неговата *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni*, завършена през 1874 г. След неуспешния си опит в *Реквиема за Росини* (който включва участието на тринадесет известни италиански композитори) за изграждане на мемориална церемония, изразяваща своята функция на паметник извън самото музикално произведение, композиторът изгражда единно и завършено художествено произведение, но този път полагайки го в контекста на литургията, религията и трансцендентността.

### 2.2.2. Музикалното единство

Една от причините Верди да откаже изпълнението на *Реквием в памет на Росини* извън предвидената патриотична церемония е липсата на единство в изграждането на произведението, което е една от основните задачи, които композиторът си поставя да преодолее в своя самостоятелен опус. За да „прекрои“ подобаващо подходящата „музикална дреха“ на идеята за *реквием-паметник*, композиторът се нуждае от цялостно завършена и единно провеждаща неговата интенция творба.

Верди се опира върху *Реквием в памет на Росини* и се стреми да реализира заложената в него концепция за *реквием-паметник*. Използването на написаната вече за предходния опит в жанра през 1869 г. *Libera me* се превръща в завихрящото ядро, около което композиторът изгражда новата композиция. Тя става част от *Реквиема* в памет на Манцони след някои несъществени редакции и се превръща и в интонационния инкубатор за цялото произведение. На микроново произведението е обединено от тези тематични връзки, които го пронизват, осигуряващи му единна звукова среда и оплитачи мрежа от мелодически нишки. Композиторът достига структурно обединяване на творбата освен посредством общата интонационна среда<sup>14</sup> на микро-, но също и на макрониво чрез четворното повторение на музиката, използвана при текста *Dies irae*: 3 пъти в секвенцията и веднъж в *Libera me*<sup>15</sup>. *Dies irae* обединява творбата не само на музикалнотематично ниво, а и се превръща в смислов център на *реквиема-паметник*. За разлика от Йоханес Брамс и неговия *selig*-мотив, чрез който немският композитор изгражда произведение, говорещо за утехата и надеждата като „*евангелско блаженство*“ за опечалените, Верди, акцентирайки върху *Деня на гнева*, интерпретира непримиримо загубата на важна личност, в чийто образ той припознава лицето на италианската култура.

---

<sup>14</sup> Детайлно представяне на хармоническите, тоналните и мелодическите структури, изграждащи реквием вж.: Rosen, David. Op. cit., p. 80.

<sup>15</sup> Повтарянето на текст и музика от предишните части на реквиемния цикъл в последната не е изолирано композиторско решение. Подобни похвати се срещат и при други композитори като Михаел Хайдн, Моцарт, Джовани Паизиело и Берлиоз. Тези връзки привеждам в разглеждането на Реквиема от Верди като част от жанровата традиция.



### 2.2.3. *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni* като част от жанровата мрежа

В своята *Messa da Requiem* Верди привлича художествения жанров образец посредством структурни, ритмически и интонационни връзки. Начинът, по който Верди трактува Моцартовия реквием, въздейства на скелета на творбата и влияе на цялостната ѝ конструкция, а не като външно на произведението привнесена цитатност. Припознаването на конкретни произведения от страна на Верди като модели, върху които да стъпи в творбата си, я правят част от жанровата мрежа. От друга страна, попадайки в нея, композитора използва стари композиционни практики в творбата, установили се откъм литургичния жанров образец. В сравнителен план с Брамсовия *Немски реквием*, който в стилово отношение е с ретроспективен поглед, в *Messa da Requiem* Верди не реконструира барокова звучност; въпреки това той не подминава някои характерни композиционни практики, затвърдили се като *conditio sine qua non* за реквиема. Използваните от композитора форми, техники, реторични фигури, оркестрация са част от *интерсубективната символика*, която композитора, обръщайки се към реквиемния жанр, е свободен да привлече или отрече в своето произведение. Посредством използването им Верди свързва своя *Реквием* с литургичния жанров образец, позовавайки се по този начин на иманентно ниво върху литургичния корен, нужен за осъществяване на авторската идея за вграждане на непреодолимост в *реквиема-памятник*.

### 2.2.4. Оперното влияние и жанрът на реквиема

Полагането на *Messa da Requiem* в традицията на реквиема Верди пречупва през призмата на своя индивидуален стил, създавайки творба (макар и изпълнявана в църква), която е коментирана в негативен аспект по отношение на нейната църковна съобразност. Квалификацията на *Messa da Requiem* като *Опера с църковни дрехи*<sup>16</sup> е често споменаван цитат от Ханс фон Бюлов, според когото Вердиевата творба е силно повлияна от оперния стил на композитора. Музикологът Дейвид Хюз констатира, че в творбата е налична „оперност във формата и стила, но тя е дълбоко искрена, разкриваща по този начин по-голяма обемност“<sup>17</sup>. Възникналата дискусия коментира уместността на оперното влияние върху *Реквиема*, но не и в каква степен тя оставя следа в структурно и композиционно отношение. Дейвид Роузън отрича хибридизирането на оперния и реквиемния жанр, като отбелязва огромната пропаст, която разделя *Реквиема* на Верди от оперите му. Той твърди, че основните компоненти, нужни за създаването на опера, тук изначално липсват. Не може да се отрече обаче характерното за Вердиевия стил музикално-драматургично изграждане, което Роузън окачествява в *Messa da Requiem* като драматизация на жанра, подчертавайки, че използването на тази дума може да бъде единствено в метафоричен смисъл<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Цитат от двучастната статия *Музикално от Италия* на Бюлов, публикувани в *Algemeine Zeitung*, Мюнхен на 28 май и 1 юни 1874 година. – Цит. по: **Kreuzer**, Gundula. “Oper im Kirchengewande?“ Verdi’s *Requiem* and Anxieties of the Young Empire. – In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 58, No. 2 (Summer 2005), p. 399.

<sup>17</sup> **Hughes**, David G. *A History of European Music: The Art Music Tradition of Western Culture*. New York, 1974, p. 429. – Цит. по: *Ibidem*, p. 90.

<sup>18</sup> **Rosen**, David. *Op. cit.*, p. 92 – 95.

За да изгради звучащ паметник, Верди се нуждае от реквиемния жанр и неговите характерни белези. Композиторият няма намерение да създаде произведение в оперния жанр, което би компрометирало извънвремето, нужна на мемориала, за да съхрани спомена, а и от друга страна, преодоляването на времевите оперни структури в жанра на реквиема е нужно за реализирането на звучащ паметник. Джузепе Верди не се стреми да създаде хибридна форма между двата жанра, но несъмнено дава повод за повдигнатата дискусия по отношение на жанровата легитимност, която е породена не само заради оперните елементи, налични в стила на Верди, а поради цялостна промяна в тълкуването на функцията на жанра през XIX век.

### 2.2.5. Естетизиране на литургичния жанров образец

В епохата на двойственост на жанра композиторите, избрали да го привлекат в творчеството си, извяват своя свободен избор в прекрояването на рамката му и излизането извън конвенционално приетото в творческата работа със заупокойната литургия, суспендирайки ритуалната ѝ зависимост, чрез което изразяват или своята лична религиозна нагласа, или заключват литургичния корен в произведение, попадащо в концепцията на *Kunstreligion*. Разгледаните *исторически образи* от Брамс и Верди извеждат няколко основни линии в исторически положената модификация на жанра: **отпадането на каноничния реквиemen текст, извънконфесионалната му трактовка и превръщането го в реквием-паметник сливане на литургичната функция с културна**. Композиторите полагат жанра в противоположна на литургичното приобщаване посока, интенционално стремейки се към проявяване на духовността в посока, обратна на използваното екзегетическо разпластяване. Авторите индивидуализират реквиемния жанр, привличайки универсалността на литургията като вътрешнополагаща се в творбите – тя става частното, приютено в произведението, нужно за изразяване на художествената идея. В екзегетическото разпластяване на жанра приведените два *исторически образа*, изразяващи художественото обективизиране и естетизиране на *литургичния жанров образец*, служат за обговаряне на историческия пласт, като достигнат от композиторската интенционална посока за музикално овеществяване – причината да бъде привлечен в полагането им в него при разглеждането на жанра.

## III. АЛЕГОРИЯ И ТРОПОЛОГИЯ В РЕКВИЕМА НА XX ВЕК

### 1. XX век и реквиемът

През XX век, особено след Втората световна война, реквиемът претърпява радикална функционална промяна, с която религиозните рамки на жанровия образец напълно се разчупват. Темата вече не е *Страшният съд* в отвъдното, а адът на земята, който се проявява особено силно в масовото убийство на атомната бомба и геноцида над шест милиона европейски евреи – Холокоста. Синтезът между религия, философия, история, поезия, естетика, композиционен стил и музикални системи, отразяващи *Zeitgeist* на XX век, ражда художествени произведения, които поставят говоренето за смъртта посредством реквиема в различна перспектива и обуславят калейдоскоп от *исторически образи*. В този контекст творбите от Стравински и Лигети извеждат две специфични характеристики: Игор Стравински подхожда към жанра в двойна отрицателна перспектива, опитвайки се да избегне литургичността

му, той изгражда **анти-анти реквием**, който въпреки първоначалния опит за избягване на връзката с *литургичния жанров образец*, в биографичното си проявление отпраща към неговата литургична функция – изпълнява се на погребението му; при Лигети музикалният език се разпада посредством използването на изработената от него *микрополифония*<sup>19</sup> и чрез избраното композиционно изграждане търси мъртвостта на иманентно ниво – композиторът не пее за смъртта, а я изобразява в музиката си като музикално разрушение, отвъд границата на музикалното съществуване и музикалното съществуващо.

## 2. Военният реквием от Бенджамин Бритън – алегория на жанра

### 2.1. Историята около написването на творбата

Интересът на Бритън към мемориалните произведения, обвързани с ужаса на войната, датира много по-рано от раждането на идеята за написване на *Военния реквием* (конкретният повод за написване на *Военен реквием*, 1962, е откриването на възстановената катедрала „Свети Михаил“ в Ковънтри, разрушена през Втората световна война).

Във *Военния реквием* Бритън съчетава каноничния латински текст със стихове от английския поет Уилфред Оуен (войник, загинал на 25-годишна възраст на фронта по време на Първата световна война) и посредством тях, чрез подбраните изпълнителски състави и тяхното разположение в катедралата изгражда творбата в три музикални плана: **първия план** е на тенора и баритона, съпроводени от камерния оркестър; във **втория план** е сопрановата партия, смесеният хор и големият симфоничен оркестър, които носят литургичния корен на реквиема. Някак дистанцирано от предишните два, на **трети план** е момчешкият хор, акомпаниран от малък орган.

### 2.2. Алегорията във *Военния реквием* от Бритън

Иносказанието е основно художествено средство в Бритъновия реквием. Стъпвайки върху жанровия образец на реквиема и върху конотациите, носени в него, композиторът превръща в алегория *историческия образ* на жанра, привличайки го към историческата конкретика. Създадено е художествено произведение, което самото се превръща в алегория на католическата заупокойна литургия. Оттук нататък на иманентно-технологично равнище изразните средства, използвани от композитора, са също алегорично натоварени. Алегоричният музикален изказ, използван от Бритън, спомага за това, *Военният реквием* да поеме още една функция: функцията на *реквием-паметник*. Тази нова функция е двойно защитена: един път с алегоричността в представянето на жанра и втори път с алегоричното представяне на войната като конкретно историческо събитие.

---

<sup>19</sup> Известно е, че микрополифонията е композиционен метод на работа при Лигети, в който той е повлиян от електроакустичните модели. В тази техника на писане най-малкият детайл придобива стойност по отношението на множеството звукови събития като Лигети си служи с трансформации на един *continuum* от насложени линии, свързващи серии и статични групи. Лигети описва този начин на работа със следните думи: „Мисля си за водна повърхност, върху която се отразява една картина. Тази повърхност се нагъва постепенно и картината изчезва; водата става отново гладка и ние виждаме друга картина.“ (Вж.: **Белтрандо-Патие**, Мари-Клер. Цит. съч., с. 332.).

### 2.3. *Военният реквием като част от антология на английската култура*

Интересът на Бритън към събирането и използването на текстове от английски писатели и поети в своите произведения датира още от 30-те години на XX век и е в синхрон с тогавашните практики в Англия. Бритън пише няколко произведения-антологии с текстове от утвърдени английски автори като например *Момчето е родено/ A Boy Was Born*<sup>20</sup> (1932 – 33), *Серенада* (1943), *Пролетна симфония* (1949) и всичките му песенни цикли, писани за тенора Питър Пиърс. В тях композиторът използва текстове от Уинстън Хю Одън, Ричард Барнфилд, Уилям Блейк, Робърт Бърнс, Уилям Корниш, Чарлз Котън и много други<sup>21</sup>. Разгледано в цялост, част от творчеството на Бенджамин Бритън, в което са омузикалени текстове от английски автори, се превръща в антология на английската литература. Място в нея намира и *Военният реквием* с инкрустираните стихове от Оуен. Въвеждането тук на идеята за *Военния реквием* като част от творчеството-антология на композитора е в подкрепа на разглеждането му като *реквием-паметник*. Ролята на един монумент да напомня, да запази спомена за някого и нещо, се изпълнява и в още един план – в памет за Уилфред Оуен. Самата фигура на поета изпъква в *Реквиема* като алегория на всички жертви, паднали във войната, от една страна. От друга, английският поет е алегорически образ, концентрично обобщаващ английската поезия – Оуен се превръща в нейна алегория.

### 2.4. *Текстовете във Военния реквием: алегорията в съчетанието между литургията и военните стихове на Уилфред Оуен*

Бенджамин Бритън използва текста от частите на заупокойната литургия: *Introitus, Kyrie eleison, Dies irae, Offertorium, Sanctus* и *Agnus Dei*, като *Kyrie* се явява кода на *Introitus*. В последната част композиторът добавя антифона *In Paradisum*. Към каноничния текст Бритън вътква деветте стиха на Оуен, които са разпределени смислово и драматургически обвързани с латинския текст. Всяка част започва с латинския текст, единствено петата част *Agnus Dei* се открива със стихотворението *На Голгота в близост до Анкре*, а единствените думи от каноничния текст, изпети от тенора, са *Dona nobis pacem / Дай ни мир* – текст, който е част от *Agnus Dei* в месата, но не и от *Agnus Dei* в реквиема. Тенорът изпява тези думи като отговор на думите на хора *Dona eis requiem / Дай им покой* и същевременно на отреденото място в реквиема на *Dona eis requiem sempiternam / Дай им покой всевечен*. Намесвайки тембъра на тенора – алегория на войника на фронта, в текста на *Agnus Dei*, Бритън отправя молитва от името на следвоенния свят – *Дай ни мир*. Самата дума *мир* е алегорично използвана: в латинския текст се има предвид мир на душата, а Бритън го обръща в смисъла, актуален за неговата действителност, и го натоварва с конкретно значение – мир между враждуващите страни, мир на света. Това действие обуславя композиторската интенция за музикално произведение, което едновременно стъпвайки върху корена на жанра в литургията и носейки нейните извънмузикални конотации, е обърнато към земния живот и човека, понасящ страданията на войната. Комбинирайки стиховете на Оуен с каноничния текст, композиторът ги използва като негово алегорическо тълкуване. Свободните стихове

<sup>20</sup> 5 текста са от анонимни автори на английски от XVI век, 2 от XV век, 1 от английската поетеса от XIX век Кристина Росети, от английските поети Томъс Тъсър от XV век и Франсис Куарлес от XVI/ XVII век.

<sup>21</sup> Вж. Таблицата, цитирана по: **Salven**, Kevin. Op. cit., p. 85 – 89.

се свързват освен смислово, и чрез конкретни думи, които се срещат в литургичния текст. Съществува изключително силна логическата връзка между последното изречение на всяка латинска част с първото от поетическите текстове, което осигурява цялостно драматургически изградено музикално произведение. Включването на Оуеновата поезия от страна на Бритън посредством думите-връзки и алегорическите поетически препратки към литургията осигурява създаването на реквием-алегория.

### 2.5. Музикално-алегоричният изказ

В музикално-технологичен план композиторът залага на интонационно-ритмични модели и фигури, които освен обединяваща и структурираща функция, носят алегорическа натовареност, която спомага за изграждането на произведението като алегоричен образ и превръщането му в паметник и на ниво музикален материал. В музикален план той успява да обедини формата чрез характерни интонации или мелодически фигури, превръщайки ги във вариационна мрежа<sup>22</sup>. На макрониво той обединява творбата посредством трикратното появяване на построението, което се появява за първи път в края на първата част, когато хорът акапелно пее текста на *Kyrie eleison*, изпълняващо ролята на coda към *Introitus*.

Основен структуриращ интервал в цялата творба е тритонусът, който се изявява както в мелодически, така и в хармонически план – този интервал е привлечен от композитора с цел да създаде усещането за непримиримост и напрежение, превръщайки го едновременно в алегория на смъртта и – в иманентно-конструктивен план – в ядро с градивен потенциал. Неслучайно редица изследователи на Бритън извеждат смисловата употреба на тритонуса от средновековното тълкувание на интервала като „*diabolus in musica*“. Абел Нобелс го окачествява „като антиномия на войната и мира“<sup>23</sup>.

### 2.6. Музикални цитати

Бритън инкрустира в музикалната тъкан на *Военния реквием* тематичен материал от други произведения, които обогатяват творбата в музикален план, от една страна, а от друга, го допълват в семантичен. По отношение на обговаряната тема за смъртта и войната в това произведение Бенджамин Бритън стъпва върху предишни свои творби, обвързани семантично с тази тема и осъществява вид синтез на достигнатото до този момент от него, черпейки от тях идеи за драматургичното изграждане на *Военния реквием*. Особено важна роля в това произведение Бритън отрежда на *Canticle II: Abraham and Isaak* – освен заимстваните драматургически похвати цитат от него се превръща в основата на фуговите разработки в *Реквиема*. Трансферирането на материал от *Canticle II: Abraham and Isaak* е преплетено с фигурата на *бойното поле* от частта *Dies irae* и така осъществява тълкуването в нов смисъл и вклиняването в новия контекст на този цитат, на тази препратка към сюжета на *Canticle II: Abraham and Isaak* още на иманентно ниво. Друг източник за Бритън във *Военния реквием* е *Sinfonia da Requiem*, като сходните художествени решения биха могли да се открият още в първите тактове на двете произведения.

<sup>22</sup> Цит. по: Strader, Nikola Dale. Op. cit.

<sup>23</sup> Ables, Norbert. Der Diabolus weicht dem Dur. Anmerkungen zu Britten's „War Requiem“. – In: Musik & Kirche. Zeitschrift für Kirchenmusik. November/Dezember 2013, № 6, p. 453.

Английският композитор привлича някои оркестрационни похвати, общи мелодически линии: една от основните фигури във *Военния реквием – на бойното поле*, се разпознава във втора част на *Sinfonia da Requiem* и т.н. Аналогии между *Военния реквием* и други творби на Бритън откривам между трактуването на момчешкия хор в неговата *Missa brevis* (1959). Като част от *жанровата мрежа* *Военният реквием* усвоява *вторичния жанров образец – Реквиема* от Джузепе Верди – тези следи могат да се проследят в цялостното композиционно изграждане на *Военния реквием*. Сходните тематични връзки, които биха могли да се открият между *Военния реквием* и *Реквиема* на Моцарт, са пречупени през усвоеният от Бритън *вторичен жанров образец* – Бритън не прави интенционално връзка с *художествения жанров образец* дотолкова, доколкото, изграждайки *реквием-паметник*, той припознава своя *образец* в художествен смисъл във Верди. Стъпвайки обаче дълбоко в религиозната традиция на жанра, английският композитор кодира имплицитно връзка на произведението с *литургичния жанров образец*.

Обговаряйки *жанровата мрежа* и мястото на *Военния реквием* в нея, е важно да спомена и още една линия, чрез която произведението се обвързва с художествената традиция на *реквиема*: използването на художествени текстове на роден език в *Немския реквием* от Брамс. Макар и не в същата посока, Бритън използва стиховете на Оуен като изграждане на заупокойната меса в подходяща форма, обвързана с английската култура. Връзката между избора на двамата композитори не е директна – т.е. Бритън не използва за свой модел Брамсовия реквием, но възможността да се допусне в заупокойна литургия използването на чужди на нея текстове и да се вклинят думи на родния език е достигната посредством *историческите образи* на романтизма, които установяват устойчиви тенденции.

## **2.7. Екзегетическото разпластяване – пребиваване в алегорията**

Въведеният метод за тълкуване на пластовете смисли в дисертацията дава заявка за разглеждане на *историческите образи* като изявители на различен пласт от четирикратната система на метода. При създаването на *Военния реквием* композиторът избира нова функция за творба – функция за припомняне, но не откъм църковността, а откъм културния смисъл на паметника. Тропологията и аналогията тук не са насочени към царството небесно в интенцията на композитора, есхатологията тук е изключена. Говореща за безсмислието на войната, убийствата и смъртта, в тази творба липсва смирението, характерно за литургията, а с горчивина и непримиримост се критикува *Безсмислието на Следващата война*<sup>24</sup>. Посредством коментарите, заложили в подбраните стихове на Уилфред Оуен, Бритън вгражда неговия реквием в историческата линейност и го натоварва с нова функция. *Военният реквием* се превръща не в литургия за душите на починалите, а в тяхна надгробна плоча, служеща за припомняне тук, сред живите, и за продължаване на живота им в паметта на обществото.

---

<sup>24</sup> Това са две от заглавията на използваните стихове от Уилфред Оуен.

### 3. Пребиваване в тропологията – *Полски реквием* от Пендерецки

#### 3.1. *Историческият контекст около написването на Полския реквием*

За полския народ католицизмът е лоното на националното съзнание и националната идентификация. По време на комунистическия режим в Полша общественото значение на църквата нараства – тя се превръща във влиятелен фактор в противопоставянето срещу политическото статукво. Религията противостои все по-силно срещу режима, като, индикирайки промяната в политическия живот, става катализатор на масовите протести през 1980 г. и последвалите след това политически промени.

С оглед на приведената историческа ситуация и композиторските възгледи, на самоопределящия се като религиозен католик Пендерецки, разглеждането на *Полския реквием* е положено в политико-исторически контекст, от една страна, а от друга, силната връзка с литургичния корен отваря творбата към надисторически и извънмузикални пластове, които предопределят нейната непреходност и значимост.

#### 3.2. *Връзките в творчеството на Пендерецки с полската традиция*

Измерението на националното и връзката с полската традиция е като червена нишка в творчеството на Пендерецки. Изследователят Мечислав Томашевски извежда моменти, изразяващи националното в полската музика<sup>25</sup>, сред които се припознават похвати, характерни за произведения на Пендерецки:

- втъкаването и употребата на полския език;
- препратките към полската история, посредством посвещенията на значими личности и събития;
- връзка с полската религиозна традиция чрез използването на религиозни полски химни и песнопения.

Важно произведение от тази линия в творчеството на Пендерецки е *Полският реквием*, който, обвързан с конкретни политически ситуации и посвещения, е одухотворен от дълбоката религиозност на композитора и привличайки към себе си семантиката на жанра, се превръща в реквием за Полша.

#### 3.3. *Възникването на Полския реквием в контекста на полските политически събития*

В сложната историческа ситуация и постоянни борби за независимост на Полша Пендерецки заема твърда позиция с особено силна чувствителност. Названието „полски“, стоящо в заглавието, насочва вниманието към националната обогрeнoст, с която е натоварена творбата, и е ясен знак за връзката между религия и национално самосъзнание в Полша. Импулсът за възникването ѝ е зададен от конкретна историческа ситуация и свързва биографично този *исторически образ* с политически важни събития в държавата.

---

<sup>25</sup> Tomaszewski, Mieczyslaw. Interpretacja integralna dzieła muzycznego [The integral interpretation of the musical work"]. Krakow, 2000, p. 103-105. – Цит. по: Chłopicka, Regina. Links between Penderecki's Music and the Polish National Tradition, 2004. ([https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user\\_upload/musikwissenschaft/pdf\\_allgemein/arbeitsgemeinschaft/nationale\\_musik/24P284\\_298.pdf](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/nationale_musik/24P284_298.pdf)). (Посетен на 23.12.2017).

### ***3.4. Разширяващата се форма на Полския реквием, или творбата като work in progress***

Изразът *work in progress* регистрира възможността за допълнителното разширяване на една творба – несвършеността на *opus musicum*. Разглеждано като *творба в процес*, едно произведение разхлабва своите рамки и се отваря към един неспиран процес на допълване, разширяване и редактиране. За разглеждането на *Полския реквием* като *творба в процес* аргументи откривам в постоянно разрастващата форма и обрасването на едночастното произведение *Lacrimosa*, набъбването му до цялостен музикален цикъл и континуитета в дописването му. В музикално-естетическо отношение тази творба не се сродява с експерименталните произведения, които се характеризират като *отворено художествено произведение*, но в концептуално отношение при *Полския реквием* е налична идеята за продължаващ процес на създаване дори и след първоначалното формално поставяне на „точката“ в писането ѝ: официалното ѝ обявяване като завършено музикално произведение и публичното ѝ представяне. Начинът на работа на Пендерецки оставя отворен край, през годините поставя творбата в процес на разширяване и я превръща концептуално и интенционално в *творба в процес*.

### ***3.5. Полският реквием като част от музикалната традиция***

Като част от *жанровата мрежа*, която *историческите образи* на реквиема плетат през епохите, в *Полския реквием* се появяват реминисценции от други творби в този жанр, както и връзки с традицията в музикалното и литургичното му проявление. В изграждането на *Полския реквием* Пендерецки привлича *интерсубективната символика*, от една страна, а от друга, усвоява *художествения жанров образец*, пресичайки го на иманентно ниво с мелодическия инципит на полския химн *Святий Боже*. Разглеждайки *Полския реквием*, според думите на композитора, като „синтез“, откривам връзки реминисценции с *вторичния художествен образец* – *Реквиема* от Верди, и *историческия образ* от Бритън. За разлика от използването на Моцартовия реквием като строителен камък, на базата на който израства собственият тематичен материал на Пендерецки, полският композитор въвлича Бритъновия *исторически образ* и *вторичния художествен жанров образец*, интерпретирайки текста на заупокойната литургия театрално-драматургично, като *образци* в изграждането на реквием като *ораториален музикален театър*<sup>26</sup>. Моцартовата творба служи за формирането на интонационната тъкан, а опусите на Верди и Бритън – като модел в музикално-драматургичното изграждане.

По отношение на текстовото разпределение на реквиема Пендерецки, придържайки се към каноничния текст, си позволява свобода в подредбата на частите, като поставя частта *Offertorium* на предпоследно място, извеждайки пред нея текстовете на *Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna* и *Libera Domine*. В духа на времето, овъзможностило разпадането на жанровия конотат и появата на инструментални творби, носещи залгавието *Реквием*, полският композитор въвежда напълно инструментална част между *Sanctus* и *Agnus Dei* – *Шакона* за струнен оркестър. Освен това Пендерецки въвежда чужди за заупокойната литургия части

---

<sup>26</sup> **Chlopicka**, Regina. Polskie Requiem in Muzyka Krzystofa Pendereckiego. Poetyka I recepcja. – In: **Tomaszewski**, Mieczyslaw (ed.). Studia, eseje I materialy, Cracow, 1996, p. 31.



като допълнение – споменатия химн *Святий Боже* и използването в предпоследната част, *Offertorium*, на четвъртия стих от шестия покаятелен псалм. В последната част *Finale: Libera animas* композиторът комбинира текстовете от *Offertorium* и ги подрежда по собствено усмотрение, като добавя израза *Agnus Dei* на мястото на *Domine Jesu Christe, Rex gloriae*, и подобно на пъзел, сглобените думи образуват нова картина, различна от каноничната подредба на текста.

### 3.6. Полският реквием като паметник

Кшищоф Пендереcki заявява посвещаването на своя реквием на полската история и народ още с поставянето на заглавието *Полски реквием*. Обвързан исторически и иманентно с полската култура, *Реквиемът* възниква интенционално като мемориална инсталация. Посвещението се превръща в червена нишка, обединяваща по замисъл отделните омузикалени текстове в крупната композиция – приведените връзки с полската история свидетелстват за ясното намерение и конкретната композиторска идея за съставянето на мемориално произведение – на *реквием-паметник*, който, прозвучавайки, да напомня. Поставените конкретни посвещения, коментирани и изказвани при всяко следващо представяне на произведението, са един вид програмни бележки към творбата, които възбуждат всеки път при изпълнението ѝ възраждане на спомена в обществото, дори у поколения, отдалечени времево от тези събития.

Връзката на творбата с музикалната традиция, която изгражда скелета на *Полския реквием*, инкрустирането на Моцартовия реквием посредством работата с тематичен материал от него превръща творческия акт на Пендереcki в съхранител този път на музикалната памет. В иманентен план Пендереcki, чрез интонационното и текстовото вграждане на цитат от първата строфа на полския религиозен химн *Святий Боже* в латинския текст на *Recordare (Помнете)* и *Offertorium (Жертвоприношение)*, подчертава семантично смисъла и ролята за поляците на цитирания химн и добавя нов смислов пласт към *Полския реквием*.

Вградена и на иманентно ниво, идеята за създаване на музикален паметник Пендереcki успява да осъществи убедително в едно от най-монументалните си произведения. Чрез използването на жанра на реквиема, удържането на връзката му с литургичното начало и добавяйки религиозен химн, обвързан с полската история, композиторът поставя музикалния паметник в хоризонта на християнството, придавайки му универсалност и непреходност и отправяйки поглед към „*сакралното*“ измерение, единствения възможен начин, според автора, да се спаси човекът.

### 3.7. Въздигане към тропологията

Превърнатият в музикален културен паметник на алегорическото равнище *Полски реквием* израства в християнската традиция, белязала личността и твореца Кшищоф Пендереcki. За него единственият път към избавлението е „*възобновяването на сакралното измерение на действителността*“<sup>27</sup>. Композиторът се стреми в своите религиозни творби към Бога и използва своето музикално слово за „*нравствен пътеводител за добродетелния живот на християнина*“<sup>28</sup>. Пронизаната от религиозност културна ситуация в Полша се оказва

<sup>27</sup> Penderecki, Krzysztof. *Labirynt czasu...*, s. 66. – Цит. по: Chlopicka, Regina. *Krzysztof Penderecki: musica sacra...*, p. 259.

<sup>28</sup> Ibidem.

плодородна почва за израстването на *религиозна художествена* творба. Култура и религия се сливат в едно – един вид *културна религиозност*, която осигурява хоризонта, овъзможняващ моралния в християнски смисъл пласт. Наличието на възходане на смисъла в *Полския реквием* към и пребиваването му в тропологическия пласт разкрива специфичното битие на произведението, едновременно стоящо в естетическата и религиозната концепция и открояващо особен вид служебност, дефинирана в следваща точка като *иманентна литургичност*.

### **3.8. Иманентната литургичност – служебността в Полския реквием**

Привличайки смисловите конотации на *жанровия литургичен образец*, уповаващ се на искрената вяра, Пендерецки създава реквием, който имплицитно съдържа в себе си литургична функция. В специфичните отношения между националност и религия, характерни за полската култура, *Полският реквием* е пресечна точка между култура и религия и съвместява полската *културна религиозност*, бележеща творчеството на композитора и предполагаща особено битие на неговите религиозни произведения. Илия Граматиков разглежда тази специфика на музикалното битие в творчеството на Пендерецки върху примера на *Пасион по Лука*, въвеждайки понятието *иманентна литургичност*. Друго ключово понятие за разбирането на причастността на религиозните художествени произведения към литургията е *църковност* на Кристина Япова, което е предмет на изследване в нейното музикологично и философско изследване на богослужебната музика „Музика на горните сърца“<sup>29</sup>. *Полският реквием* се превръща в служение, но извън границите на църквата. Той изразява своята църковност извън църковния ритуал и приютява литургичността в границите на музикалния опус – придобива *иманентна литургичност*. Овъзможностеното от полската *културна религиозност* отношение към този литургичен жанр в творчеството на Пендерецки превръща реквиема в музика, приобщаваща към църковността.

*Полският реквием* е художествено произведение, което, от една страна, бидейки културен паметник, пренася спомена, а от друга, удържайки връзката с литургичния си корен, се превръща имплицитно, в рамките на *opus musicum*'а в *служение*. Той изпълнява функцията на омузикалената, предрешената в одеждите на авторската творба заупокойна литургия, изпращаща душите на олицетворяващите високите идеали.

## **IV. ОТКРОВЯВАНЕ КЪМ АНАГОГИЯТА: РЕКВИЕМЪТ НА МОЦАРТ КАТО ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ЖАНРОВ ОБРАЗЕЦ**

### **1. История на създаване – митове и исторически факти**

Историческите обстоятелства и митове около създаването на Реквиема го покриват с тайнствен воал и го превръщат в привлекателен образ, вдъхновил много от композиторите в следващите епохи – той става не само еталон на жанра, оставил следа в *историческите образи*, а и се е превърнал в знак, верифициращ ги като легитимни спрямо музикалния смисъл, докоснати от искрата Моцарт. *Реквиемът* от Моцарт е пресечната точка на литургия и завършено художествено произведение,

<sup>29</sup> Япова, Кристина. Музика на горните сърца. София, 2007.

което понася върху себе си музикалната цялост и завършеност, нужна за *opus musicum*. С излизането му извън църковния контекст и изпълнението му в концертната зала през 1793 г. то провокира нов тип историческа рецепция. Фактът, че връзки с Моцартовия реквием бяха открити във всички разгледани в този труд *исторически образи*, е доказателство за мястото му на *художествен жанров образец* в жанровата история, който понася върху себе си целостта на литургията и изкуството. Като допълнително онагледяване на това твърдение служи неизменното място на произведението в концертната зала и в църковната служба<sup>30</sup>, съвместяващо двойствената природа на жанра.

## 2. Проблемът за авторството

Една от големите дискусии в историята на музиката е докъде точно се простира авторството на *Реквиема* на Моцарт и дали намесата на друг композитор не е накърнила художествената цялост и не е осакатила Моцартовата интенция. Както е известно, Констанце Моцарт се обръща към няколко композитори, които биха могли да се справят със задачата да завършат тайно посмъртната творба на съпруга ѝ, преди да помоли Зюсмайер, чиято версия е известна днес. Каквито и корекции да са нанесени върху първоначалния манускрипт на възприемания като гениален композитор и колкото и допълнения да са направени, е ясно, че идеята, същността на творбата е зададена от Волфганг Амадеус Моцарт в последните месеци от неговия живот.

Но авторството на *Реквиема* – освен биографичния аспект – поставя по-дълбок, стоящ под повърхността проблем: при изследване на музикално тематичния материал възниква въпросът какво значи авторство на реквием (като част от авторството изобщо на литургичната музика). Моцарт използва материал от свои произведения и се позовава на други автори в изграждането на *Реквиема*. Той привлича бароковия пародиен принцип в работата си, стъпвайки върху Хендел, Бах, Михаел Хайдн, Флориан Леополд Гасман, Франц Тума, Франсоа-Жозеф Госек и др.<sup>31</sup> Възможността за разглеждане на тематичния материал в църковните композиции на Моцарт в перспектива на взаимосвързаност е налична поради неговия начин на работа, характерен и за църковната музика в тази епоха – използването на универсален – интерсубективен език, говорещ откъм вярата, а не откъм аз-а и свързващ религиозните творби в здрава система, защитена от църковната практика. В своя *Реквием* Моцарт, пишейки музика за църковен помен, осъществява художествен синтез на *литургичния жанров образец*.

## 3. Открояване към анагогията

С прелома, с преобръщането в жанровата рецепция, осъществен неинтенционално от Моцарт, неговият *Реквием* попада в парадокс: да съвмести изкуство и цел, без да накърни нито богослужебността, нито художествената цялост. Моцартовият реквием разкрива анагогическата си същност, преминавайки границите на служебността и оттласквайки се от художествеността. Той достига смислово

---

<sup>30</sup> Реквиемът на Моцарт звучи на погребенията на много музиканти, поети, благородници и др. Някои от тях са: Йозеф Хайдн, Карл Мария фон Вебер, Лудвиг ван Бетовен, Франц Шуберт, Фредерик Шопен, Джоакино Росини, Ектор Берлиоз, Фридрих Шилер, Йохан Волфганг фон Гьоте, Наполеон и др.

<sup>31</sup> Brosche, Günter. Op. cit. – In: Brosche, Günter (Hrsg.). Op. cit., S. 209.

единство, говорейки откъм *истината* и посредством евристичното откновение на гения успява да преодолее музикалната плът като сетивно ограничаваща и да я превърне във вестителя на битието.

## **V. РЕКВИЕМЪТ В БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА**

В тази глава е засегнат проблемът за присъствието на жанра на реквиема в българското музикално творчество днес, след времето, когато не е бил съвместим с православната ни музикална традиция, а и след неговата неприложимост в близо половинвековния комунистически режим с неговия нормативен атеизъм.

### **1. Национална идентификация чрез православието**

Парадоксът на българската музика е, че идеята за националност и национална общност у нас става вътре в православния обществен светоглед, чрез диференциране на собствена, *Българска* православна църква като институция. Тъкмо затова националната идентификация на ранните ни композитори (от т. нар. първо поколение) им задава задачата да направят „пробив“ в православната литургия, съвместявайки православно богослужение с диференцираната в него по западен образец многогласно композирана музикална творба.

Този порив за създаване на българска едновременно православноцърковна и художествена музика бързо угасва при следващото („второ“) композиторско поколение, което за много години напред няма да посегне към църковния жанр. И тук датата 9 септември 1944 г. не очертава вододел: не политическата забрана е причината за липсата на интерес към църковните произведения от представителите на второто композиторско поколение: образовани в модерния Запад, те ще зложат на фолклора като единствена национално-идентификационна опора<sup>32</sup>. В контекста на обговорената ситуация се появяват епизодично произведения или части от инструментални творби, в чиито заглавия присъства думата реквием. Именно поради възприемането на реквиемния жанр като секуларизирано художествено произведение и припознаването на наличната вече в него културна функция, българските композитори, търсещи удобната „ръкавица“ за извяване на националното, привличат метафорично името *реквием* и се обръщат към този жанр откъм неговото чисто художествено проявление.

### **2. Музика за чекмедже**

Наложената идеологическа парадигма след 1944 г. е причината за появяването на феномена *музика за чекмедже*. Литургичните съчинения от български композитори се самоизключват от системата на българската музикална продукция. През този период произведения, вкоренени в литургичните начала на европейската музика, не се вметват в жанровия канон. Под табу е поставено също композирането на художествени творби в православната традиция. В ситуацията след 1989 г. този феномен се проявява, продиктуван не от идеологически режим, а от финансови причини. В днешно време, когато „пазарът“ определя композиторското творчество, едно произведение в жанра на реквиема, което изисква голям финансов ресурс поради големината на състава и не е в обсега на масовия интерес, се оказва

---

<sup>32</sup> Вж.: Япова, Наташа. Трифон Силяновски и категорията композитор в българската музика. – В: *Български музикални хроники*, 1998, № 4 (5), с. 21 – 27.

нерентабилно. Посягането към жанра и нуждата да се твори в него от композитора е с предварителното знание, че такова произведение трудно „би видяло бял свят“, че е „музика за чекмедже“, както споделя Велислав Заимов<sup>33</sup> по повод своя реквием, написан през 1990 г.

### **3. Българският прочит на жанра на реквиема**

Описаната специфика на процесите в българското музикално авторско творчество обяснява в първи план липсата или наличието на религиозни авторски творби от български композитори. На равнището на индивидуалния избор обаче присъствието на жанра реквием в българската култура е обусловено не само от културно-политически тенденции и процеси, а и от собствената липса на връзка на творците с литургичния корен на жанра. За българските композитори, творили в този жанр, той говори откъм музикалното произведение, а не откъм службата. Връзката, която имат композиторите в католическия свят, липсва в българската култура. Реквиемът, мислен като заупокойна литургия, с която се изпращат починалите, с която се помага на душите да преминат в отвъдното, в българската ситуация е с изначално прекъсната връзка със *sacrum*: никой православен християнин не може да си представи, че в църквата ще изпрати най-близките си с реквием. Усвояването на жанра на реквиема от българските композитори е всъщност усвояване не на *литургичния жанров образец*, а на различни *исторически образи* и *художествените жанрови образци* – Моцарт и Верди. Парадоксът в съществуването му в българската култура е в това, че той, въпреки че е религиозна творба, се реализира само като музика-култура. „Пригаждането“ на жанра в българската музикалнокултурна ситуация изявява „превеждането“ на една културна традиция в друга.

### **4. Идеята за културен превод и културен трансфер върху примера на жанра на реквиема**

*Културен превод* и *културен трансфер* са теми, разработени в изследванията на лингвистичния превод. *Културният трансфер* отбелязва всички процеси, които са причината за взаимодействие между различните култури и е тясно обвързан с глобализацията<sup>34</sup>. Ако приемем, че *културният трансфер* предполага едно механично преминаване на различни елементи от една културна ситуация в друга, а *културният превод* съдържа в себе си интерпретационен момент и съавторство, бихме могли да диференцираме два процеса от две различни плоскости.

*Трансферирането* на зададените западноевропейски образци на жанра предполага неговия нов прочит от българските композитори, които търсят своята уникалност и личен стил. Първите произведения на български композитори в този жанр се появяват след 1990 г. Тези образци са плод на осъществения вече *културен трансфер*, сега вече обхващащ и жанра на реквиема, и представляват своеобразен *културен превод*, осъществен по различен начин от всеки един от авторите.

В дисертацията се разглеждат подробно три български *исторически образа* на този жанр от Велислав Заимов, Нева Кръстева и Емил Табаков. *Реквиемът* от Заимов е първият български реквием, който обаче никога не е изпълняван или

<sup>33</sup> Интервю на Петя Цветанова с Велислав Заимов през ноември 2015 година.

<sup>34</sup> Schmale, Wolfgang. Cultural Transfer. ([http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/cultural-transfer/wolfgang-schmale-cultural-transfer#InsertNoteID\\_4\\_marker5](http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/cultural-transfer/wolfgang-schmale-cultural-transfer#InsertNoteID_4_marker5)). (Посетен на 10.05.2018.).

записван, което обуславя разглеждането му в дисертацията като *като музика за чекмедже*. В неговото изследване се коментират мястото на творбата в българската култура, изборът на текстове от църковнославянския превод на Библията в сравнителен план с Брамсовия *Немски реквием* и личният композиторски стил. Той е обговорен само в *историческия екзегетически пласт* поради неосъществената му музикална телесност. Разгледаният втори български реквием е на Емил Табаков, назован в този текст като *музикален факт в българското композиторско творчество*. Коментирани са и поводите за неговите изпълнения и културната функция, която получава. Към това произведение е приложен метафорично методът на екзегезиса към интонационния инципит, с който композиторият изгражда цялата творба. Като *паметник на един български композитор* е разгледан третият пример – *Реквиемът* от Нева Кръстева. *Начинът на работа* в творбата – *техниката „контрафактура“* – е видян в перспективата на *културен превод*, а използването на тематичен материал от Светослав Обретенов като основа на *Реквиема* е коментиран като *вграждането на паметта на иманентно ниво* – начинът, който Нева Кръстева е избрала да изгради *реквием-паметник*. Поради наличието на авторовата интенция тук за възходане към смисъла извън художественото произведение *Реквиемът* от Кръстева е видян през екзегетически метод в търсене на отключените от нея духовни пластове.

## VI. ОБОБЩЕНИЕ

Приложеният в настоящия дисертационен труд подход към жанра на реквиема преодолжава ограниченията на разглеждането му в историческото време, което би изявило само външната проява на музикалния опус – неговата звукова „телесност“ и времева поместеност. При съсредоточаването на изследователския поглед единствено в събитийността и в музикалната тъкан духовните импликации, които обаче са налични в същността на жанра, биха се пренебрегнали. Извеждането на начина, по който произведенията удържат връзката с литургичния корен като жанрово легитимиращо условие, е в основата на изграждането на собствена жанрова теория. Тази теория изисква изработването на понятиен апарат, чрез който да се назоват спецификите, утвърждаващи основната ѝ идея – концентричното полагане на смислите на жанра, което се държи далеч от виждането за „еволюцията“ му – за неговото „развитие“. Фокусът на изследователското търсене посредством метода на екзегезиса е в задълбочаване навътре в същностното изявяване на жанра, закодирано още в самото му зараждане. Посредством назоваването на *литургичния жанров образец* се провежда червената нишка, свързваща реквиемните произведения в жанрова система, дефинираща музикалните опуси като към нея принадлежащи или метафорично спрямо нея отстоящи. С оглед на трудността за изваждане пред скоба на формални признаци за жанрово определение избраният път е целесъобразен за извеждането на тази единна система, дефинираща родствеността между отделните музикални опуси. Трудността при категоризирането на дадено произведение в жанра на реквиема, която е коментирана в първата глава, предизвиква нуждата за открояването на друго основание, на базата на което би могло из палитрата от творби с името „реквием“ да се изведе принцип, чрез който да се разграничи причисляването им към или отпадането им от този жанр. Инфлацията на думата „реквием“ и свободната ѝ художествена употреба налагат търсенето на удържания корен, чрез който да се обговорят *историческите образи*, претендиращи за жанрова

принадлежност към реквиема – тяхното съотнасяне към *литургичния жанров образец*. Именно поради тези изведени условности се наложи изграждането на такъв тип система, която се нуждае от привличането на метод, провеждащ концентрично полагането на смисъла, фундиран в християнството – библейския екзегезис. Използваният метод, заимстван от научните разработки на Кристина Япова и провеждането му от Илия Граматиков върху примера на пасиона, се утвърждава посредством тази приемственост като целесъобразен в подстъпа към религиозната музика. Извеждането на разгледаните реквиеми като изявители на отделен екзегетически пласт в търсене на *sensus plenior* на жанра обаче е нов тип трактовка на екзегезиса, изведен от тези двама автори, чрез което се разширява полето му на прилагане, от една страна, а от друга, този начин на използване е нужен за проявяването на основната идея на дисертацията – концентричността в жанровата изява на реквиема. Чрез извеждането на произведенията на Велислав Заимов, Емил Табаков и Нева Кръстева от конструирането на този цялостен смисъл, чрез обговарянето им като част от неприсъщ за българската музикална култура жанр, навлязъл в нея посредством процесите на *културен превод* и *културен трансфер*, се отбелязват особеностите в изявата на реквиема в българското композиторско творчество, които още по-ясно открояват нуждата му от връзката с литургичния корен. Чрез разглеждането му в контекста на българската ситуация и обговарянето на националистическите окраски в произведения, носещи метафорично в заглавието си името реквием, като например *Оратория-реквием за Васил Левски*, се илюстрира с още по-голяма сила важната роля на фундирането на този жанр в католическата литургия.

От друга страна, от романтизма насам в творчеството на европейските композитори реквиемът е получил нова културна функция, която каптира литургичния анамнетичен смисъл в концепцията за *реквием-паметник*. Самата възможност за *реквием-паметник* се основава следователно върху алегорическия екзегетически смисъл. Това, че *историческите образи* при Верди, Бритън, Пендерецки са определени като *реквиеми-паметници*, извеждам чрез коментирането на различни, специфични за всяка творба аспекти: например нуждата от посвещение на национален герой при Верди; *Военният реквием* като част от Бритъновата антология на английската култура; посвещенията на всяка една част в *Полския реквием* на важни за полската история личности. Определянето на *Реквиема* на Нева Кръстева като *реквием-паметник* в българската културна ситуация се аргументира от обстоятелството, че композиторката вгражда тематичен материал от Светослав Обретенов, на когото е посветена творбата, придавайки ѝ алегорическия смисъл да бъде мемориал на иманентно ниво.

Независимо от начина, по който авторите са решили да създадат своите мемориални творби, те са обединени от едно – от търсенето на защита от непреходността посредством литургичната същност на жанра. Изпълнението в памет на някого или създаването на творба *in memoriam* не е достатъчно условие, за да се превърне едно произведение в паметник – теза, която е изведена в дисертацията при разглеждането на първия несполучлив опит на Верди в създаването на звучащ паметник на Росини и също така при коментара на български кантатно-ораториални творби в памет на исторически важни събития и личности за България. Загубата на актуалността на тези произведения и тяхната невъзможност да изпълнят пълнокръвно интенционално заложената мемориална функция след изтъпяването на

тяхната историческа конкретика е привлечено като доказателство за изложеното твърдение, че за осъществяването на концепцията *реквием-паметник* е нужно наличието на *литургичния жанров образец*.

Извеждането на идеята за концентрично тълкуване на жанра е положено и на иманентно ниво чрез проследяването на връзките: основаването на *историческите образи* върху *художественния жанров образец* и/или *вторичния художествен жанров образец*. Изградената *жанрова мрежа*, която е една от основните провеждани линии в разглеждането на реквиемите, привлечени в настоящия труд, онагледява идеята за приемственост между композициите. Композиторът, избрал да пише в жанра на реквиема, винаги стои с обърнат поглед към *литургичния жанров образец*, било то в позицията на приемане или отричане, защото ако тази връзка не присъства в същностната изява на творбата, то тази творба не би била реквием, а би се съотнасяла в метафорично отношение спрямо него.



## ПРИНОСИ

1. Трудът изгражда оригинална **теория** на жанра реквием, която не накърнява неговия цялостен смисъл, удържайки едновременно позицията му на *литургичен образец* и на авторски опус – *историческите образи*.
2. В съответствие с нея е избран адекватният библейски екзегетически **метод**, който се провежда за първи път спрямо жанра на реквиема, давайки възможност да се осветлят възходящите смислови пластове.
3. Изработен е собствен **понятиен апарат**, в който се съотнасят съдържателно понятията: *литургичен жанров образец*, *историческите образи*, *жанрова мрежа*, *художествен жанров образец*, *вторичен художествен жанров образец*, *интерсубективна символика*.
4. По такъв начин религиозният жанр реквием е изтръгнат от все още прилагания към него историцистичен подход.
5. Свързването на идеята за мемориалност, за *реквием-паметник* с религиозния анамнезис, тълкуван в историческия, алегорическия и тропологическия екзегетическия пласт.
6. Прилагането на концепцията *реквием-паметник* върху *Messa da requiem per l'anniversario della morte di Manzoni* от Верди, *Военен реквием* от Бритън, *Полски реквием* от Пендрецки, *Реквием* от Нева Кръстева и обговарянето на различната ѝ проява в съответна културна ситуация.
7. Обвързването на *Полски реквием* от Пендрецки с идеята за *work in progress*.
8. Разглеждането на Моцартовия реквием откъм традиционно прилагана композиционна техника – пародията, тъкмо в чиято среда се извисява анагогическия смисъл.
9. Проблематизирането на възможността за реквием в българската музикална култура чрез идеята за *културен трансфер* и *културен превод*.
10. За първи път изследване на реквиемите на Велислав Заимов, Емил Табаков и Нева Кръстева.
11. Извеждане на иманентно равнище на връзки – интонационни, тематични, реторически, оркестрационни, темброви и пр. – като *интерсубективна символика*, свързваща произведенията в жанра и извън него.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. **Баларева**, Агапия. Българското хорово акапелно творчество. София, 1968.
2. **Белтрандо-Патие**, Мари-Клер. История на музиката. Том 2. София, 1999, с. 186.
3. **Беновска-Събкова**, Милена. Мъченици и герои: политика на паметта и преоткриване на прославието в постсъветска Русия. – В: Лулева, Ана (съставител). Българският XX век. Колективна памет и национална идентичност. София, 2013.
4. **Бенямин**, Валтер. Художествена мисъл и културно самосъзнание. София, 1989.
5. **Божикова**, Милена. Реквием на преходността. – В: в-к „Култура“, брой 22 (1878), година XXXIX, 2 юни 1995 г., с. 4.
6. **Бокова**, Ирена. Културната идентичност и колективна памет. Българите католици. – В: *Социологически проблеми*, 1995, 3 – 4, с. 186 – 196.
7. **Бояджиева-Луизова**, Мария. За българския музикален стил и/или за българския национален музикален стил. (В контекста на 30-те години на XX век). – В: Академични пролетни четения. София, 2013, 54 – 69.
8. **Вагнер**, Манфред. Музиката – музикалноисторическата аномалия? – В: *Музикални хоризонти*, № 3, 1991, с. 44 – 51.
9. **Велева**, Диана. Отношенията между управляващия елит в Полша и профсъюза „Солидарност“ (1980 – 1989). (<http://www.history.swu.bg/PDF/24.pdf>). (Посетен на 14.12.2017).
10. **Гадамер**, Ханс-Георг. Истина и метод. (Превод Д. Денков.) Плевен, 1997.
11. **Герхард**, Анселм. Не отрова, а контрапункт. Реквиемът на Моцарт и неговия край. – В: *Музикални хоризонти*, № 3, 1991, с. 52 – 62.
12. **Градев**, Владимир. Между абсолютното тайнство и нищото. София, 2007
13. **Граматинов**, Илия. Пасионът през втората половина на XX век: композиторски решения на литургичния жанр. (Ръкопис). София, 2015.
14. **Гранат-Янкї**, Анна. Музика як політичний дискурс: твори польських композиторів другої половини XX століття в семіотичній перспективі. – В: *Українська музика*, 4 (2013), с. 41–49.
15. **Диамандиев**, Андрей. Оркестровохармонични проблеми на постмодернизма в творчеството на Дьорд Лигети. – *Музикални хоризонти* 2007, № 1 – 4, 20 – 31.
16. **Егебрехт**, Ханс Хайнрих. Граници на музикалната естетика. – В: *Музикални хоризонти*, 1980, № 7, с. 113 – 127.
17. **Еленков**, Иван, Даскалов, Румен (*съставители*). Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София, 1994.
18. **Еленков**, Иван, Румен Даскалов. Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. София, 1994.
19. **Йорданова**, Ценка. За истината и метода в *musica nova* на XX век (някои общи съображения). – В: *Българско музикознание*, № 4, 2010, с. 2 – 22.
20. **Киркегор**, Сьорен. Или – или (превод Стефан Начев). София, 1991.

21. **Кръстева**, Анна, Димитрова, Нина, Богомилова, Нона, Кацарски, Иван. Универсално и национално в българската култура. Международен център по проблемите на малцинствата и културните взаимодействия. София, 1996.
22. **Кръстева**, Нева. Музикално-теоретични изследвания. Том 3. София, 2003.
23. **Куюмджиев**, Юлиан (редактор). Кое е истинското българско църковно пеене?. Пловдив, 2011.
24. **Куюмджиев**, Юлиан. Многогласната литургия в българската музика (1878 г. – 30-те на XX век). София, 1995.
25. **Лавабр**, Мари – Клер . История и памет: някои отправни точки. – В: Социологически проблеми, 1998, Книжка 3 – 4, с. 7 – 16.
26. **Лазаров**, Стефан. Литература за музика. София, 2003.
27. **Лангфорд**, Х.У. Опитът за единение на част от Англиканската църква с православните в началото на XVIII век. – В: *Християнство и култура*. 2012 брой 4 (71), с. 104.
28. **Лилова**, Анна. Съвременни тенденции на превода в контекста на културния трансфер. – В: **Килева-Стаменова**, Ренета (съставител). Превод и културен трансфер. Доклади от конференция в чест на 70-годишнината на доц. Анна Лилова. София, 2007.
29. **Лилова**, Десислава. Генеалогия на извънисторическото време. – В: *Социологически проблеми*, 1998, Книжка 3 – 4, с. 16–32.
30. **Лулева**, Ана (редактор). Българският XX век. Колективна памет и национална идентичност. София, 2013.
31. **Михелс**, Улрих. Атлас *Музика*. История на музиката от барока до наши дни. Том 2. (Превод: Полина Куюмджиева). Пловдив, 2000.
32. **Назърска**, Жоржета. Религия и комунизъм в България: устни свидетелства за религията, православната църква и личната религиозност през втората половина на XX в. – В: **Лулева**, Ана (съставител). Българският XX век. Колективна памет и национална идентичност. София, 2013.
33. **Палиева**, Анда. Homo musicus между Балканите и Европа. София, 2006.
34. **Пендерецки**, Кшищоф. Симфонията е моя страст (разговор с Маня Попова). – В: *Култура*, No. 12 (2407), 31.3.2006, електронна версия. (<http://www.kultura.bg/bg/article/view/11613>). (Посетена на 14.12.2017).
35. **Прошасон**, Кристоф. Илюзията на съвременността: устни извори и режими на историчност. – В: Социологически проблеми, 1998, Книжка 3 – 4, с. 90 – 94.
36. **Св. Синод**. Библия. София, 1993.
37. **Сотирова**, Нина. Развитие на жанра реквием и проблемите на музикалната форма в него. Дипломна работа (Ръкопис). София, 1985.
38. **Тончева**, Елена. Ars nova и Йоан Кукузел в църковната музика на Балканите през XIV век. – В: Религия и изкуство в културната традиция на Европа. Варна, Ars Nova и Йоан Кукузел в църковната музика на Балканите през XIV в. – В: Религия и изкуство в културата. Летни научни срещи – Варна 1998. София, 1999, 125 – 135.
39. **Тончева**, Елена. Взаимоотношението изток-запад в европейската музикална култура: теология и музика. Източноправославно Ars nova. – В: *Българско музикознание*, 1999, № 2, с. 91–101.
40. **Туровский**, Роман. Духовная традиция как антропологическая основа музыкального произведения на примере творчества К. Пендерецкого, гм

- гурецкого и пануфника. – В: *Українська полоністика*, с. 112 – 122. ([http://polonistyka.zu.edu.ua/articles/polonistyka\\_13.pdf#page=112](http://polonistyka.zu.edu.ua/articles/polonistyka_13.pdf#page=112).) (Посетен на 10.05.2018.)
41. **Франк**, Сезар. Личность и мировоззрение Фр. Шлейермахера. – В: **Шлейермахер**, Фридрих. Речи о религии к образованным людям ее презиращим; Монологи. Москва, 1994.
  42. **Хайдегер**, Мартин. Битие и време. София, 2005.
  43. **Хегел**, Георг Вилхелм Фридрих. Естетика. Т. 1. София 1967.
  44. **Христов**, Добри. Техническият строеж на българската народна музика. – В: **Христов**, Добри. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. София, с. 63 – 124.
  45. **Шиваров**, Николай. Херменевтика на Стария завет. София, 2005.
  46. **Шмеман**, Протойерей Александър. Литургическо богословие. Въведение в литургическото богословие. Евхаристията – тайната на Царството. София, 2013.
  47. **Япова**, Кристина. Добри Христов и идеята за личността и общността. София, 1999.
  48. **Япова**, Кристина. Звук и етос. Вариации върху тема от Боеций. София, 2011.
  49. **Япова**, Кристина. Музика на горните сърца. София, 2007.
  50. **Япова**, Кристина. Песнопения по всенощно бдение от Добри Христов и идеята за *подходящата* църковна музика. – В: *Българско музикознание*, 2007 (3-4), с. 231 – 249.
  51. **Япова**, Кристина. Песнопения по всенощно бдение от Добри Христов и идеята за подходящата църковна музика. – В: *Българско музикознание*, 2007, 3 – 4, с. 231– 249.
  52. **Япова**, Кристина. Църковност и музикално мислене. С примери от творчеството на Добри Христов. София, 2006.
  53. **Япова**, Наташа. Трифон Силяновски. Личността и времето. София, 2015.
  54. **Япова**, Наташа. Трифон Силяновски и категорията композитор в българската музика. – В: *Български музикални хроники*, 1998, № 4 (5), 21 – 27.
  55. **Япова**, Наташа. Музиката от началото на ХХ в.: опит върху историческия смисъл (III. Промяна в понятията: 1. Отношението жанр–форма). София, 2003.
  56. **Япова**, Наташа. Моцарт и Барока. (<http://www.litclub.bg/library/musikologia/yapova/mozart.html>). (Посетен на 20.04.2018).
  57. **Adamski-Störmer**, Ursula. Requiem aeternam: Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer Gattung. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 66). Frankfurt am Main/ New York/ Paris, 1991.
  58. **Adler**, Guido. Handbuch der Musikgeschichte. Bd. I. Berlin, 1924.
  59. **Adorno**, Theodor W. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/M, 1978.
  60. **Ariés**, Philippe. Geschichte des Todes. München, 1982.
  61. **Assman**, Aleida. Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. – In: Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Band 27. **Rüdiger** Ahrens und Edgar W. Schneider (Hrsg.). Erich Schmidt Verlag. Berlin, 2011.

- ([https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Polish%20Requiem&item\\_type=topic](https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Polish%20Requiem&item_type=topic)). (Посетен на 10.05.2018.).
62. **Bachmann-Medick**, Doris. Cultural Turns. New Orientation in the Study of Culture. Berlin, 2016.
  63. **Bartel**, Dietrich. Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque. Nebraska , 1997.
  64. **Bauer**, Hans-Günther. Requiem-Vertonungen in Neuer Musik. Berlin, 1984.
  65. **Bauer**, Hans-Günther. 'Fehler im System' als Sinnggebung in Neuer Musik. Die Funktion des Tritonus in Benjamin Brittens ‚War Requiem‘. – In: *Musik und Bildung. Zeitschrift für Musikerziehung*. 18, 5 (1996), S. 459 – 464.
  66. **Bauman**, Thomas. Requiem, but No Piece. 19<sup>th</sup>-Century Music, Vol. 15, No. 2, Toward Mozart. Autumn, 1991, p. 151 – 161.
  67. **Beller-Mackenna**, Daniel. Brahms and the German Spirit. Harvard, 2004.
  68. **Beller-McKenna**, Daniel. How “deutsch” a Requiem? Absolute Music, Universality, and the Reception of Brahm’s “Ein deutsches Requiem”, op. 45. – In: 19<sup>th</sup>-Century Music, Vol. 22, No. 1. Summer, 1998, p. 3 – 19.
  69. **Benjamin**, Walter. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen - Aufsatz: Zweite Auflage: e-artnow, 2012.
  70. **Bernhart**, Walter (ed.). Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999: Rodopi. Boston, 2001.
  71. **Bhabha**, Homi K. The location of culture. London/New York/ Routledge, 2004.
  72. **Biti**, Vladimir. Literatur- und Kulturtheorie. – In: Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Hamburg, 2001.
  73. **Black**, David. Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781 – 91. Cambridge, 2007.  
([https://www.academia.edu/11604023/Mozart\\_and\\_the\\_Practice\\_of\\_Sacred\\_Music\\_1781-91](https://www.academia.edu/11604023/Mozart_and_the_Practice_of_Sacred_Music_1781-91)). (Посетен 10.05.2018.)
  74. **Blakeman**, Edward. The Faber Pocket Guide to Händel. London, 2009, p. 218 – 219.
  75. **Blanco**, Maria-Jose, Ricarda Vidal. The Power of Death: Contemporary Reflections on Death in Western Society. New York, 2014.
  76. **Blume**, Friedrich, Ludwig Finscher (hrsg.). Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik/begründet von Friedrich Blume. Kassel, London, 1994.
  77. **Boyd**, Malcolm. Britten, Verdi and the Requiem. – In: *Tempo*. New Series. No. 86 (Autumn, 1968), p. 2 – 6.
  78. **Brachmann**, Jan. Kunst, Religion, Krise: der Fall Brahms. Kassel, 2003.
  79. **Brahms**, Johannes. Johannes Brahms: Life and Letters. (Translated by Styra Avins). Oxford, 2001.
  80. **Brosche**, Günter, Joseg Gmeiner, Thomas Leibnitz (Bearb.). Requiem: Wolfgang Amadeus Mozart; 1791 – 1991; Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 17. Mai bis 5. Dezember. Katalog. Graz, 1991.
  81. **Carlini**, Antonio (ed.) Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche : fra bande, teatri, cantorie e filarmoniche: una ricognizione a Bergamo, Genova, Orvieto, Lentini e Veneto. Trento, 2010.

82. **Cattoi**, Thomas, Christopher M. Moreman (ed.). *Death, Dying, and Mysticism: The Ecstasy of the End*. New York, 2015.
83. **Chase**, Robert. *Dies irae: A Guide to Requiem Music*. Lanham/Maryland/ Oxford, 2003.;
84. **Chase**, Robert. *Memento mori: a guide to contemporary memorial music*. Toronto, 2007.
85. **Chlopicka**, Regina. Links between Penderecki's Music and the Polish National Tradition. ([https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user\\_upload/musikwissenschaft/pdf\\_allgemein/arbeitsgemeinschaft/nationale\\_musik/24P284\\_298.pdf](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/nationale_musik/24P284_298.pdf)). (Посетен на 10.05.2018.)
86. **Churgin**, Bathia. Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection'. – In: *Journal of Musicology*, № 5 (1987), p. 457–77.
87. **Confino**, Alon, Paul Betts and Dirk Schumann. *Between Mass Death and Individual Loss: The Place of the Dead in Twentieth-century Germany*. New York, 2008.
88. **Csaky**, Moris, Astrid Kury und Ulrich Tragatschnig (Hrsg.). *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Band 4*. Innsbruck, 2004.
89. **Dahlhaus**, Carl. Trivialmusik und ästhetisches Urteil. – In: **Dahlhaus**, Carl. (Hrsg.). *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg, 1967, S. 13 – 28.
90. **Daverio**, John. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. Oxford, 2002.
91. **Greene**, David B. Britten's "War requiem": The End of Religious Music. – In: *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 2002, No. 83 (1), p. 89–100. (<http://www.jstor.org/stable/41178932>). (Посетен на 10.05.2018.)
92. **De la Motte-Haber**, Helga (Hrsg.) *Musik und Religion*. Wien, 1995.
93. **Dirst**, Charles Matthew. *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marburg to Mendelssohn. (Musical Performance and Perception)*. Cambridge, 2012.
94. **Dracklé**, Doris. *Bilder vom Tod: kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hamburg, 2001.
95. **De Lubac**, Henri. *Medieval Exegesis. The Four Senses of Scripture (Vol. 1 translated by Mark Sebanc, Vol. 2 & 3 translated by E. M. Macierowski)*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans Pub. Co.; Edinburgh: T & T Clark, 1998– 2009.
96. **Eco**, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt, 1973.
97. **Eisner**, Josefine. *Der Wandel des religionsmotivierten Lebens und Brauchtums in der Pfarre Wies, Suedweststeiermark. (Disertation)*. Graz, 2013.
98. **Engelhardt**, Michael v., Sarah Lange, Sandra Grimminger. *Der Wandel von Krankheit und Tod in der Moderne*. ([http://www.archiv.soziologie.phil.uni-erlangen.de/system/files/19.01.15\\_kulturgeschichte\\_des\\_todes.pdf](http://www.archiv.soziologie.phil.uni-erlangen.de/system/files/19.01.15_kulturgeschichte_des_todes.pdf)). (Посетен на 10.05.2018.)
99. **Federhofer**, Hellmut. *Zur Rezeption Neuer Musik*. – In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, No. 1 (Jun., 1972) Mainz, p. 5 – 34.
100. **Fiedler**, Klaus. *Die Trauermusik im 20. Jahrhundert und der Tod in der Musik des 20. Jahrhunderts*. ([https://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2003/82s05\\_trauermusik.htm](https://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2003/82s05_trauermusik.htm)). (Посетен на 10.05.2018.)
101. **Fischer**, Norbert. *Geschichte des Todes in der Neuzeit*. Berlin, 2001.
102. **Ford**, Boris. *Benjamin Britten's Poets: An anthology of the poems he set to music*. Manchester, 2013.

103. **Forrest**, David, Quin Patrick Ankrum and Stacey Jocoy. Essays on Benjamin Britten from a Centenary Symposium. Cambridge, 2017.
104. **Freund**, Anna-Katharina. Benjamin Britten: War Requiem op. 66. (Diplomarbeit). Wien, 1995.
105. **Friedrich**, Blume. Requiem but No Peace. – In: *The Musical Quarterly*, Vol. 47, No. 2. Apr., 1961, p. 147 – 169.
106. **Fiedler**, Klaus. Die Trauermusik im 20. Jahrhundert und der Tod in der Musik des 20. Jahrhunderts.  
([https://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2003/82s05\\_trauermusik.htm](https://www.fof-ohlsdorf.de/thema/2003/82s05_trauermusik.htm)). (Посетен на 10.05.2018.)
107. **Fritsch**, Johannes, Dietrich Kämper (Hrsg.). Kölner Schriften zur Neuen Musik, Band 9. Mainz, 2006, S. 13.
108. **Fritz**, Viola. Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms. New York, 2004.
109. **Fromme**, Daniel. Die Hiob-Rezeption in der Musik des 20. Jahrhunderts: Zur Musikalisierung des Leidens. Ammermann, Norbert, Hans-Jörg Nieden. 3 volumes. Berlin, 2016.
110. **Fulcher**, Jane. The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music. Oxford, 2011.
111. **Gašior**, Agnieszka, Agnieszka Halemba and Stefan Troebst. Gebrochene Kontinuitäten. Transnationalität in den Erinnerungskulturen Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert. Köln, 2014.
112. **Gatti**, Carlo. Verdi: The Man and His Music. London, 1955.
113. **Gavazzeni**, Gianandrea. Verdi. Messa da requiem. Bologna, 2008.
114. **Georgiades**, Thrasybulos. Musik und Sprache. Das Werden der Abendländischen Musik Dargestellt an der Vertonung der Messe. Berlin, Heidelberg, 1954.
115. **Greene**, David B. Britten's 'War requiem': The End of Religious Music. – In *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 2000, No. 83 (1), p. 89–100.  
([www.jstor.org/stable/41178932](http://www.jstor.org/stable/41178932)). (Посетен на 10.05.2018.)
116. **Grünwaldt**, Klaus, Udo Hahn (Hrsg.). Vom christlichen Umgang mit dem Tod. Beiträge zur Trauerbegleitung und Bestattungskultur. Hannover, 2005.
117. **Karp**, Theodore, Fabrice Fitch, Basil Smallman. Requiem. (*Missa pro defunctis, Missa defunctorum*). – In: Grove Music Online.  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221>). (Посетен на 10.05.2018.)
118. **Klugewicz**, Stephan. A Model for Mozart? Michael Haydn's Requiem. Публикувано на 05.12.2005.  
(<http://www.theimaginativeconservative.org/2015/12/a-model-for-mozart-michael-haydns-requiem.html>). (Посетен на 10.05.2018.)
119. **Kreuzer**, Gundula. "Oper im Kirchengewande"? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire. – In: *Journal of the American Musicological Society*, 2005, No. 58 (2), p. 399–450.  
(<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams>). (Посетен на 10.05.2018.)
120. **Hanslick**, Eduard. Verdi's Requiem'. – In: *Musikalische Stationen*. Die 'moderne Oper. Part 2. Berlin, 1880, 3 – 12. (<http://hdl.handle.net/1802/26503>). (Посетен на 10.05.2018.)
121. **Harwood**, Gregory W. Giuseppe Verdi: A Guide to Research. New York, 1998.

122. **Hasitschka**, Werner (Hrsg.). *Performing Translation*. Wien, 2014.
123. **Heller**, Birgit, Franz Winter. *Tod und Ritual: interkulturelle Perspektiven zwischen Tradition und Moderne*. Münster, 2007.
124. **Hennig**, Kurt. *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*. (Dissertation). Königsberg, 1909.
125. **Hentschel**, Frank. *Wie neu war die "Neue Einfachheit"?* – In: *Acta Musicologica*, Vol. 78, Fasc. 1 (2006), p. 111 – 131. (<http://www.jstor.org/stable/25071267>). (Посетен на 10.05.2018.)
126. **Herbermann**, Charles (ed.). *Dies irae*. Catholic Encyclopedia. New York, 1913.
127. **Herbert**, James. *Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's "War Requiem"*. – In: *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 3 (Spring, 1999), p. 539. (<http://www.jstor.org/stable/1344189>). (Посетен на 10.05.2018.)
128. **Hildesheimer**, Wolfgang. *Mozart*. New York, 1991.
129. **Hochstein**, Wolfgang, Christoph Krummacher (Hrsg.). *Geschichte der Kirchenmusik, Band 3. Das 19. und frühe 20. Jahrhundert*. Laaber, 2013.
130. **Höfer**, Josef, Karl Rahner. *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 1. New York, 1957.
131. **Hoffman**, E.T.A. *Alte und neue Kirchenmusik*. (<http://raptusassociation.org/missaghoffm1.html>). (Посетен на 10.05.2018.)
132. **Hoondert**, Martin J. M. *Modern Requiem Compositions and Musical Knowledge of Death and Afterlife*. – In: **Thomas** Cattoi, Christopher M. Moreman (eds.). *Death, Dying, and Mysticism: The Ecstasy of the End*. New York, 2015, p. 235–246.
133. **Hoondert**, Martin J. M. *The Interpretation and Experience of the Requiem in Contemporary Culture*. (<http://rjh.ub.rug.nl/jvlo/article/download/19540/17018>). (Посетен на 10.05.2018.)
134. **Jarocinski**, Stefan. *Polish Music after World War II*. – In: *The Musical Quarterly*, Vol. 51, No. 1, Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey (Jan., 1965), p. 244 – 258. (<http://www.jstor.org/stable/740903>). (Посетен на 10.05.2018.)
135. **Jessulat**, Ariane, Andreas Ickstadt und Martin Ullrich. *Zwischen Komposition und Hermeneutik: Festschrift für Hartmut Fladt*. Würzburg, 2005.
136. **Jung**, Hermann. *Robert Schumann und das „Requiem“: zum Wandel von Liturgie, Gattungsgeschichte und Aufführungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. – In: *Musicologica Brunensia*, 47, 2012, 1, 35 – 42. ([https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125868/1\\_Musicologica\\_Brunensia\\_47-2012-1\\_6.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125868/1_Musicologica_Brunensia_47-2012-1_6.pdf?sequence=1)). (Посетен на 29.03.2018.)
137. **Karp**, Theodore, Fabrice Fitch, Basil Smallman. *Requiem. (Missa pro defunctis, Missa defunctorum)*. – In: Grove Music Online. (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221>). (Посетен на 10.05.2018.);
138. **Kassühlke**, Rudolf. *Eine Bibel – viele Übersetzungen*. (<https://www.uni-due.de/~gev020/intranet/stuff/lit-kassuehlke%20bibel.htm>). (Посетен на 24.07.2016.)



139. **Kassühlke**, Rudolf, Barclay Moon Newman. Kleines Wörterbuch zum Neuen Testament. Griechisch-deutsch. Stuttgart, 1997.
140. **Klingen**, Klaus. Vom Torso zur Vollendung. Die Entstehung von Mozarts Requiem (KV 626), S. 31.  
([https://www.kirchenmusik-zirndorf.de/sites/default/files/Requiem\\_Fragment.pdf](https://www.kirchenmusik-zirndorf.de/sites/default/files/Requiem_Fragment.pdf)).  
(Посетен на 10.05.2018).
141. **Klöker**, Michael. Katholizismus und Protestantismus im 19./20. Jahrhundert.  
([http://library.fes.de/afs/derivat\\_pdf/jportal\\_derivate\\_00023403/afs-1988-469.pdf](http://library.fes.de/afs/derivat_pdf/jportal_derivate_00023403/afs-1988-469.pdf)).  
(Посетен на 10.05.2018.)
142. **Klugewicz**, Stephan. A Model for Mozart? Michael Haydn's Requiem.  
Публикувано на 05.12.2005.  
(<http://www.theimaginativeconservative.org/2015/12/a-model-for-mozart-michael-haydns-requiem.html>). (Посетен на 10.05.2018.)
143. **Krasemann**, Sabine. Untersuchungen Zu Benjamin Brittens 'War Requiem'.  
New York, 2011.
144. **Kreuzer**, Gundula. Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich. Cambridge, 2010.
145. **Kreuzer**, Gundula. "Oper im Kirchengewande"? Verdi's *Requiem* and Anxieties of the Yong Empire. – In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 58, No. 2 (Summer 2005), p. 399 – 450.
146. **Krummacher**, Friedhelm. Kunstreligion und religiöse Musik Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert. – In: *Die Musikforschung*. 32. Jahrg., H. 4 (Oktober–Dezember 1979), p. 365 – 393.  
([www.jstor.org/stable/41118369](http://www.jstor.org/stable/41118369)). (Посетен на 05.05.2018.)
147. **Kürschner**, Wilfried. Kulturerinnerungen – Erinnerungskulturen: Mozart, Heine, Benn: Musik, Literatur, Denkmäler. Münster, 2012.
148. **Laferl**, Christopher F., Anja Tippner (Hrsg.). Leben als Kunstwerk. Kuenstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna. (Übersetzt von Anja Burghardt). London, 1997.
149. **Larkin**, William J. Culture and Biblical Hermeneutics: Interpreting and Applying the Authoritative Word in a Relativistic Age. Oregon, 2003.
150. **Leaver**, Robin A. Brahms's Opus 45 and German Protestant Funeral Music.  
(<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2002.19.4.616>). (Посетено на 01.05.2018.)
151. **Lundberg**, Matias. Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music. Milton, 2016.  
([http://othes.univie.ac.at/18358/1/2012-01-23\\_0447943.pdf](http://othes.univie.ac.at/18358/1/2012-01-23_0447943.pdf)). (Посетен на 10.05.2018.)
152. **Lundergan**, Edward J. Benjamin Britten's war requiem stylistic and technical sources.  
(<http://www.vifamusik.de/search?id=1763315&db=388>). (Посетен 10.05.2018.)
153. **Macalic**, Maria. Der politische Katholizismus in der jüngeren Geschichte. Analysiert am Beispiel Deutschland und Österreich.  
(<https://core.ac.uk/download/pdf/11598131.pdf>) (Посетен на 10.05.2018.)
154. **MacEachin**, Douglas J. US Intelligence and the Polish Crisis 1980-1981.  
(<https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi->

- [publications/books-and-monographs/us-intelligence-and-the-polish-crisis-1980-1981/index.htm](#)). (Посетен на 10.05.2018.)
155. **Mack Smith**, Denis. Italy: A Modern History. Michigan, 1969.
156. **Marti**, Andreas. Grundlinien der Kirchenmusik vom späten 18. bis zum 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum.  
([https://www.gottesdienst-ref.ch/customer/files/III\\_E\\_10\\_Musik18-20.pdf](https://www.gottesdienst-ref.ch/customer/files/III_E_10_Musik18-20.pdf)).  
(Посетено 01.05.2018)
157. **Martin**, Alfred von. Deutsche Vierteljahrschrift. Bd. II, 3: Das Wesen der romantischen Religiosität. – In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.*, Vol. 2 (1924), S. 367 – 417.
158. **Marx**, Wolfgang. ‘Requiem sempiternam’? Death and the musical requiem in the twentieth century. – In: *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*, 2012, No. 17 (2), p. 119 –129.
159. **Marx**, Wolfgang. War and Requiem Compositions in the Twentieth Century. – In: **Blanco**, Maria-José, Ricarda Vidal (eds.). *The Power of Death. Contemporary Reflections on Death in Western Society.* Oxford, New York, 2015, 39 – 51.
160. **Mastny**, Vojtech. The Soviet Non-Invasion of Poland in 1980/81 and the End of the Cold War Archived. – In: **Machine**, Wayback. Working Paper № 23, Cold War International History Project. Washington, 1998. – Цит. по: *Europe-Asia Studies*, Vol. 51, No. 2 (March, 1999), p. 189 – 211.  
(<https://web.archive.org/web/20100620225230/http://wilsoncenter.org/topics/pubs/ACF56F.PDF>). (Посетен на 10. 05. 2018.)
161. **Meyer**, Thomas. Man kann nur einmal ein Avantgardist sein (Gespräche mit Krzysztof Penderecki). – In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 12/1989, S. 21.
162. *Messa Da Requiem for the Anniversary of the Death of Manzoni, 22 May 1874.*  
(<https://books.google.bg/books?id=MApXfjKf8g4C>). (Посетен на 10.05.2018.)
163. **Michik**, Adam. *Biografia. Wymyslic to, co polityczne*, Cyril Bouyere, Wydawnictwo. Krakow, 2001.
164. **Mirka**, Danuta. To cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki. – In: *Journal of Music Theory*, Vol. 45, No. 2 (Autumn, 2001), p. 435 – 456. (<http://www.jstor.org/stable/3653444>). (Посетен на 10.05.2018.)
165. **Müller**, Wolfgang. *W. Suche nach dem Unbedingten: spirituelle Spuren in der Kunst.* Zürich, 2008.
166. **Moody**, Ivan. *Reflections on Life and Death in Contemporaray Orthodox Music.* Spring – Summer 2001.  
([http://www.jacwell.org/Spring\\_2001/reflections\\_on\\_life\\_and\\_death.htm](http://www.jacwell.org/Spring_2001/reflections_on_life_and_death.htm)). (Посетен на 10.05.2018.)
167. **Musgrave**, Michael. *Brahms: A German Requiem.* Cambridge, 1996.
168. **Musgrave**, Michael. Historical Influences in the Growth of Brahms's 'Requiem'. – In: *Music & Letters*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1972), p. 3 – 17.  
(<http://www.jstor.org/stable/733656>). (Посетен на 20.02.2017).
169. **Nieper**, Lena; **Schmitz**, Julian (Eds.) *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart.* Bielefeld, 2016.
170. **Osborne**, Richard. *Rossini.* Oxford, 2007.

171. **Østrem**, Eyolf. The Cultural Heritage of Medieval Rituals: Genre and Ritual Copenhagen, 2005.
172. **Ottner**, Carmen (Hrsg.). Apokalypse. Symposion 1999. Wien, 2001.
173. **Otto**, Rudolf, John W. Harvey. The Idea of the Holy an Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational, Oxford, 1958.
174. **Otto**, Rudolf. Das Heilige. Über da irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München, 1929.
175. **Owens**, Craig. The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism. In *October*, 1980, No. 12, p. 67.
176. **Paland**, Ralph. Work in Progress und Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960 – 1965. Mainz, 2006.
177. **Payne**, Anthony. Requiem Canticles. – In: *Tempo*, New Series, No. 81, Stravinsky's 85<sup>th</sup> Birthday. Summer, 1967, p. 10 – 19.  
(<http://www.jstor.org/stable/943881>). (Посетен на 10.05.2018).
178. **Perry**, Jeffrey. A 'Requiem for the Requiem': On Stravinsky's 'Requiem Canticles'. – In: *College Music Symposium*, 33/34, 1993, p. 237–256.  
([www.jstor.org/stable/40374258](http://www.jstor.org/stable/40374258)). (Посетен на 10.05.2018.).
179. **Pokorný**, Petr and Jan Roskovec. Philosophical Hermeneutics and Biblical Exegesis. London, 2012.
180. **Quilligan**, Maureen. The Language of Allegory: Defining the Genre. New York, 1992.
181. **Radeta**, Igor. Interview with Krzysztof Penderecki. (<http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-818X/2011/0354-818X1101005P.pdf>). (Посетен на 10.05.2018.).
182. **Reichert**, Ursula, Tibor Kneif. Art. Requiem. – In: *Musik Geschichte und Gegenwart Online*, **Lütteken**, Laurenz (Hrsg.) Kassel/ Stuttgart/ New York, 2016.  
(<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15959&v=1.0>). (Посетен на 10.05.2018.);
183. **Reinthal**, Carl. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Carl Reinthal. Berlin, 1908.
184. **Reynolds**, Christopher. Choral Symphony by Brahms?. – In: *19th-Century Music*, Vol. 9, No. 1 (Summer, 1985), p. 3 – 25.  
(<http://www.jstor.org/stable/746238?origin=JSTOR-pdf>). (Посетен на 05.06.2009.).
185. **Richter**, Isabel. Der phantasierte Tod: Bilder und Vorstellungen vom Lebensende im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 2010.
186. **Robertson**, Alec. Requiem: Music of Mourning and Consolation. New York, 1967.
187. **Roeder**, Torsten. Die Rezeption der Messa da Requiem von Giuseppe Verdi im deutschsprachigen Raum 1874–1878. (Ръкопис). Würzburg, 2017.  
([https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/15659/file/Roeder\\_Torsten\\_Verdi-Requiem.pdf](https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/15659/file/Roeder_Torsten_Verdi-Requiem.pdf)). (Посетен на 10.05.2018.).

188. **Rosen**, David. Reprise as Resolution in Verdi's *Messa da Requiem*. – In: *Theory and Practice. Journal of Music Theory Society of New York State*. 1994, Vol. 19, 105 – 120.  
([https://www.academia.edu/32126731/ Reprise as Resolution in Verdis Messa d a Requiem](https://www.academia.edu/32126731/Reprise_as_Resolution_in_Verdis_Messa_da_Requiem) ) (Посетен на 05.05.2018).
189. **Rosen**, David. *Verdi: Requiem*. Cambridge, 1995.
190. **Rowold**, Helge. To Achieve Perfect Clarity of Expression „That Is My Aim“: Zum Verhältnis Von Tradition und Neuerung in Benjamin Britten's „War Requiem“. – In: *Die Musikforschung*, 52, 2 (1999), S. 212–219.  
([www.jstor.org/stable/41123292](http://www.jstor.org/stable/41123292)). (Посетен на 10.05.2018.).
191. **Salfen**, Kevin. Britten the Anthologist. In: *19th-Century Music*, 2014, 38 (1), p. 79 –112.
192. **Salmenhaara**, Erkii. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von Györg Ligeti*. Helsinki, 1969.
193. **Sandberger**, Wolfgang, Christiane Wiesenfeldt. *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*. Basel/London/New York, Praha, 2007.
194. **Schmid**, Manfred Hermann. *Introitus und Communio im Requiem: Zum Formkonzept von Mozart und Süßmayr*. – In: **Schmid**, Manfred Hermann (ed.). *Mozart Studien*, Vol. 7. Tutzing, 1997.
195. **Schmierer**, Elisabeth. *Die Messe. Eine Einführung*. Laaber, 2015.
196. **Schuler**, Manfred. *Mozart's Requiem in der Tradition Gattungsgeschichtlicher Topoi*. – In: **Laubenthal**, Annegrit (ed.), *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel, 1995.
197. **Schuler**, Manfred. *Pendereckis Hommage an Mozart*. – In: *Die Musikforschung*, 1992, No. 45 (3), p. 279 – 282.
198. **Smith**, Denis Mack. *Modern Italy: A Political History*. Michigan, 1997.
199. **Snell-Hornby**, Mary, Franz Pöchhacker and Klaus Kaindl (eds.) (1994): *Translation studies. An interdisciplinary: selected papers from the Translation Studies Congress, Vienna, 9 – 12 September 1992*. Amsterdam, 1994.
200. **Spies**, Claudio. *Some Notes on Stravinsky's Requiem Settings*. – In: *Perspectives of New Music*, vol. 5, no. 2, 1967, p. 98–123.  
([www.jstor.org/stable/832162](http://www.jstor.org/stable/832162)). (Посетен на 10.05.2018.)
201. **Stoleriu**, Adrian and Irina Andreea Stoleriu. *Connections between Art and Religion in the Twentieth Century*. (<https://tiptiktak.com/connections-between-art-and-religion-in-the-twentieth-century.html>). (Посетен на 10.05.2018.)
202. **Straus**, Joseph N. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge, 2004.
203. **Sulz**, Eveline. *Benjamin Britten: War Requiem op. 66. Ein Beitrag zu Entstehung und Analyse*. (Diplomarbeit). Wien, 1979.
204. **Taruskin**, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. Oxford, 1996.
205. *The Catholic Encyclopædia*, Rome: New Advent.  
(<http://www.newadvent.org/cathen/12354c.htm>). (Посетен на 10.05.2018.)

206. **Thomson**, Clive. Bakhtin's "Theory" of Genre. – In: *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature*. Vol. 9. Issue 1 Special Issue on Mikhail Bakhtin. 9-1-1984. (<http://newprairiepress.org/sttcl> ). (Посетен на 10.05.2018.)
207. **Torsten**, Roeder. Die Rezeption der Messa da Requiem von Giuseppe Verdi im deutschsprachigen Raum 1874–1878. Würzburg, 2017. ([https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/15659/file/Roeder\\_Torsten\\_Verdi-Requiem.pdf](https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/15659/file/Roeder_Torsten_Verdi-Requiem.pdf)). (Посетен на 10.05.2018.)
208. **Vella**, Francesca. Bridging Divides: Verdi's Requiem in Post-Unification Italy. – In: *Journal of the Royal Musical Association*, 2015, Vol. 140, No. 2, 317–318. (<http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2015.1075809>). (Посетен на 24.04.2018.)
209. **Vernazza**, Ruben. La Messa da Requiem di Gueseppe Verdi fra sacro e profane. Un allestimento ottocentesco attraverso le carte del Fon Usilgio – In: **Carlini**, Antonio. *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche: fra bande, teatri, cantorie e filarmoniche: una ricognizione a Bergamo, Genova, Orvieto, Lentini e Veneto*. Trento, 2010.
210. **Wagner**, Birgit. Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept. (<http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/bwagner2.pdf>). (Посетен на 10.05.2018.)
211. **Wagner**, Peter. *Geschichte der Messe*. Leipzig, 1913.
212. **Ward**, Brian Edward. *New Sounds of Mourning. The Changing Role of the Requiem in the Late Nineteenth and Twentieth Centuries as Demonstrated by the Works of Giuseppe Verdi, Johannes Brahms, Paul Hindemith and Benjamin Britten*. Montana, 2001. (<https://scholarworks.umt.edu/etd/3082>). (Посетен на 10.05.2018.)
213. **Weischedel**, Wilhelm. *Wirklichkeit und Wirklichkeiten: Aufsätze und Vorträge*. Berlin, 1959.
214. **Whittall**, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*. Cambridge, 2003.
215. **Whittall**, Arnold. *The Cambridge Introduction Serialism*. Cambridge, 2008.
216. **Wolf**, Christoph. *Mozart's Requiem: historical and analytical studies, documents, score*. California, 1988.
217. <http://www.bach-cantatas.com/CM/Herr-Jesu-Christ-du-hochstes.htm>. (Посетен на 10.05.2018.)
218. <http://www.krzysztofpenderecki.eu/en/4/156/3/Polish-Requiem--a-witness-of-history> . (Посетен на 08.01.2018.)
219. <http://www.scena.org/lsm/sm3-6/sm36pene.htm> . (Посетено на 27.12.2017.)
220. <http://www.krzysztofpenderecki.eu/en/4/156/3/Polish-Requiem--a-witness-of-history> . (Посетен на 08.01.2018.)
221. <http://culture.pl/en/work/polish-requiem-krzysztof-penderecki>. (Посетен на 15.12.2017.)
222. <https://www.youtube.com/watch?v=fAMsrceaSw>. (Посетена 08.01.2018.)

#### ИНТЕРВЮТА НА ДИСЕРТАНТКАТА:

223. Интервю на Петя Цветанова с Нева Кръстева от месец март 2016 година
224. Интервю на Петя Цветанова с Емил Табаков от март 2013 година.
225. Интервю на Петя Цветанова с Велислав Заимов ноември 2015 година.

226. Интервюто на Петя Цветанова с Лиляна Парашикова – бивша хористка в Смесения хор на БНР от февруари 2017 година.