

Олександр Дем'янчук, Ольга Коменда (Луцьк)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ДІАЛОГУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ОРГАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Аналізуючи органні твори сучасних українських композиторів, в першу чергу, спираючись на доробок І. Асеева, В. Гончаренка, О. Козаренка, В. Тиможинського, автори досліджують стан розвитку органного жанру в сучасній українській музичній культурі, внаслідок чого приходять до висновку про відкритість українського органного мистецтва різноманітним історичним епохам і традиціям, його придатність і якнайбільшу схильність до жанрово-стильового діалогу та полілогу.

Ключові слова: органний жанр в сучасній музичній культурі, форми діалогу, жанрово-стильовий діалог, полілог.

O. Demyanchuk, O. Komenda (Luts'k)

SOME ASPECTS OF GENRE-STYLE DIALOGUE IN MODERN UKRAINIAN ORGANIC ART

Analysing the organic works of modern Ukrainian composers, at first leaning on I. Aseev's, V. Goncharenko's, O. Kozarenko's, V. Timozhinskyj's works authors research the level of organic genre development in modern Ukrainian music culture. As a result they come to conclusion about openness of Ukrainian organic art as to different historical epochs and traditions, its suitability and the biggest disposition to genre-style dialogue and polylogue.

Key words: Ukrainian modern organic music, forms of dialogue, genre-style dialogue, polylogue.

Одним із самобутніх і, разом з тим, малодосліджених жанрів сучасної національної музичної культури є органне мистецтво. Завданням даної статті є, оглянувши стан функціонування даного жанру в сучасній українській музичній культурі, відзначити основні напрямки, тенденції і перспективи його розвитку, зосередивши увагу на явищі жанрово-стильового діалогу¹ як та-

¹ Достатньо вичерпно основні форми діалогу в контексті музичної культури, в т. ч. – 1) як співіснуюча константа; 2) як адаптація у новому контексті; 3) як синтети-

кому, що притаманне сучасному українському органному мистецтву, зважаючи на його зв'язок з глибинними, багатовіковими традиціями органного мистецтва взагалі і одночасно – порівнянну молодість даного жанру в українській музичній культурі.

За даними інтернет-проекту С. Каліберди “Органи України” [1] в Україні в хорошому або, принаймні, задовільному стані функціонує близько ста органів (з них – приблизно 10 – у Києві; стільки ж у Львові, 15 – у Львівській обл., 6 – в Тернопільській обл., стільки ж в Хмельницькій обл., 4 – в Ялті, 3 – на Волині, 3 – в Одесі і т.д.). Такий стан інструментарію складає досить непогані умови для розвитку як українського органного виконавства, так і органного жанру в творчості сучасних українських композиторів. І дійсно, орган досить часто приваблює сучасних українських композиторів як один з учасників різноманітних малих і великих виконавських ансамблів (за участю солістів, хорів, камерних і симфонічних оркестрів). У такому амплуа зустрічаємося з органом у мелодрамі Л. Грабовського “Море”, творі І. Кириліної “Розмите бачене”, “Латинській літургії” О. Щетинського, “Музиці” для струнних і органа А. Томльонової, “Слові Симеона” В. Польової, “Liberate me” та “Триаді” С. Луньова, “Chanson triste” пам’яті В. Лютославського О. Козаренка, вражаюче величезній у такому сусідстві кількості творів Л. Дичко – “Швейцарські фрески”, “Французькі фрески”, “Хваліте Господа з небес”, “Тобі співаємо, Тебе благословимо”, “Благослови, душе моя, Господа”, “Фрески за картинами Катерини Білокур”, “Ода Довженкові”, “І нарекоша ім’я Київ”, “Ода музиці”.

чний жанр; 4) як концептуальна метафора; 5) як інтерпретування сюжетів, жанрів, форм; 6) як взаємодія традицій, – розглянені у статті О. Котляревської “Феномен “діалогу” в культурологічному контексті” (до проблеми визначення) [2]. Проблема концептуального (макро-) та драматургічного (мікро-) рівнів діалогу висвітлювалася на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції “Молоді музикознавці України” у 2002 р. (доповідь М. Тиможинської [3]).

Разом з тим, власне органний доробок в сучасній українській музиці є не настільки багатим, як того можна було б сподіватися, враховуючи багатючі виразові можливості цього інструменту, в першу чергу, тембро-фактурні. Він лічиться якимось десятками творів, серед яких, наприклад, “Буколічні строфи” Л. Грабовського, “Закарпатські фрески”, Чотири п’єси та “Веснянки” Л. Дичко, “Обриси і кольори” О. Щетинського, “Via dolorosa”, “De profundis”, “Медитація” та кілька хоралів М. Шука, “Пасхальний триптих” В. Назарова, “Дві сповіді” В. Рунчака, “Симфонічні фуґи” І. Асеева, “Post skriptum” Н. Самохвалової, “Траурна музика” В. Зубицького, “Postludium II тисячоліттю” В. Тиможинського, “Три народні пісні”, “Чотири народні пісні” та “Чакона” В. Гончаренка, “Пасакалія на галицьку тему” О. Козаренка.

Розглядаючи ці твори, як показові для української органної музики на її сучасному етапі розвитку, приходимо до таких висновків:

1) сучасна українська органна музика все активніше виходить за межі суто богослужбового вжитку, не тільки в функціональному плані, але, що головне, – художньо-смісловому;

2) органні твори, більше ніж інші, несуть у собі ретроспективний відтінок, співвідносячи сучасне з минулим: адже багатовікова традиція органного музикування, в першу чергу, епохи бароко оцінюється з позицій сьогодення як надзвичайно потужна і невичерпна в художньо-виразовому плані;

3) органний жанр оновлюється, в першу чергу, за рахунок охоплення таких, здавалося б, далеких і чужих органному мистецтву по суті інтонаційних джерел як українська народна пісня.

Ці три тенденції можна назвати головними тенденціями розвитку сучасного українського органного мистецтва. Зупинимося на кожній детальніше.

Щодо першої, то, тут, мабуть, особливих коментарів непотрібно, адже її прояви – більш, ніж очевидні. Принагідно хочеться лише зазначити, що в сучасній українській музиці є досить багато органних творів, написаних за біблійними мотивами, більшість з яких носять абсолютно неортодоксальний характер і сприймаються як своєрідні філософські роздуми на біблійні чи ширше релігійні теми. Серед таких, наприклад, “De profundis” М. Шука, “Дві сповіді” В. Рунчака, “Траурна музика” В. Зубицького тощо.

Стосовно другої. Зв'язок сучасної органної творчості із мистецтвом бароко або ж давнім мистецтвом взагалі проявляється кількома параметрами: 1) послідовним звертанням до поліфонічних жанрів і форм (чакона, пасакалія, з їх варіаціями на basso ostinato, фуга), а також різноманітних прийомів імітаційної поліфонії, поліфонії строгого стилю чи навіть прийомів раннього багатоголосся, прихованої поліфонії; 2) уведенням різноманітних алюзій до давньої музики (найбільше барочних, в т. ч. бахівських, і не тільки органних) – як, наприклад, у тому ж таки “De profundis” М. Шука – алюзія до “Італійського концерту” Баха тощо).

Третя тенденція полягає в уведенні в органний жанр, його насичений поліфонічний контекст, народнопісенних інтонацій, спираючись на досвід І. Стравинського, Б. Бартока, українських композиторів “нової фольклорної хвилі”, переслідуючи мету варіантного розцвічування та симфонізації народнопісенного мотиву.

Так чи інакше, усі зазначені тенденції зводяться до ідеї багаторівневого діалогу – сучасності і минулого, духовної і світської музики, професійної і народної творчості тощо.

“Три народні пісні” В. Гончаренка, наприклад, бачаться зразком діалогу двох історичних стилів, навіть – музично-

культурних епох (сама ідея діалогу мислиться як похідна від барочного концерту, з його змаганням *grosso* і *concertino*). Ця ідея втілена у кожній з частин циклу. У першій – як протиставлення необарочної (а *la* фантазія з імпресіоністським відтінком) і неофольклорної (а *la* народна пісня з ознаками ренесансного стилю) тем. У другій – як співставлення алюзії до барочного (бахівського) *lamento* (з відчутним посиленням на “Симфонію псалмів” І. Стравінського) з алюзією до “Хмарин” К. Дебюссі, з їх ланцюжковим голосоведенням. У третій частині – як змагання народнопісенної діатонічної теми а *la* веснянка з драматичним хроматичним речитативом барочного зразка.

Із дещо з іншим видом діалогу зустрічаємося в “Чаконі” В. Гончаренка і “*Postludium* II тисячоліттю” В. Тиможинського. Це діалог двох музично-стильових традицій – поліфонічної і акордово-гармонічної, що, протиставляючись на початку, врешті-решт, плідно резонують між собою, приходячи до спільного синтетичного результату. У В. Гончаренка строга поліфонічна форма в результаті такого діалогу симфонізується, перемагаючи строгі рамки *basso ostinato*. У В. Тиможинського вільна імпровізація “післягри” (*postludium*) – набуває виразних ознак строфічної пісенно-хорової (заспів-приспів) форми. Крім того, такий діалог у В. Гончаренка супроводжується уведенням бахівської алюзії (в середньому розділі а *la recitativo* з “Хроматичної фантазії” Й. С. Баха), у В. Тиможинського – виразними алюзіями до раннього церковного багатоголосся та ренесансного акордового стилю.

Яскравим прикладом діалогу між музично-культурними традиціями сучасності і минулого є “Симфонічні фуги” І. Асєєва. Про це свідчить не тільки уведення в рамки поліфонічної форми інтенсивного симфонічного розвитку, а саме на основі цього вибудовуються грандіозні музичні концепції композитора, але й

діалог прелюдійованих розділів форми з власне фугованим розвитком, широке застосування політональності, поліладовості тощо.

Справжнім чудом поліфонічної техніки, а разом з тим яскраво своєрідним прикладом багаторівневого діалогу народнопісенної традиції з освяченою віками формою варіацій на *basso ostinato* і при цьому виразним симфонічним розвитком є *“Пасакалія на галицьку тему”* О. Козаренка. Виразне поєднання в цьому творі неофольклорних і необарокових ознак надають йому універсального з точки зору охоплення існуючої культурно-мистецької спадщини і резюмуючого в художньому плані змісту. Сама ідея безперервного нагнітання, все більшого насичення звучання за допомогою уведення нових фактурних пластів, нових інтонаційних ліній не є новою. Вона чудесно використана ще в *“Болеро”* М. Равеля, *“Карпатському концерті”* М. Скорика. Але, на відміну від М. Скорика та М. Равеля, з їхніми, в першу чергу, тембро-фактурними варіаціями, нагнітання у варіаціях О. Козаренка здійснюється за рахунок уведення надзвичайно виразних, промовистих, самодостатніх в інтонаційному і стильовому плані контрапунктів, які, не перевершуючи плакатності самої народної мелодії, виявляються, проте, надзвичайно інтонаційно яскравими, і таким чином додають до усіх можливих діалогів даного твору ще й стильові полілоги його голосів-контрапунктів. Таким чином з одного боку, об'єднаний незмінним наполегливим проведенням народнопісенної теми, твір не ймовірно збагачується рядом нових самостійних в стильовому плані інтонаційних ліній-чинників полілогу. Це, наприклад, гетерофонні двозвуччя, що крутяться в межах кварта у 1-й варіації, колоподібний терцієвий мотив в ломбардському ритмі – у 2-й; поєднання двох його варіантів – у 3-й; виразне синкоповане *lamento* в 4-й; канонічний виклад локрійського мотиву в 5-й; а *la*

алеаторичні розбіжні і збіжні пасажі – в 6-й; поступовий перехід до вертикальних комплексів – двозвуч і тризвуч – у 7-8-й; і поліакордів – у 9-10-й, що одночасно супроводжується суттєвою інтонаційною трансформацією народнопісенної теми, ведучи до екстатичної кульмінації і вичерпання усіх потенцій розвитку теми.

Підсумовуючи сказане, необхідно наголосити на тому, що багатство і цінність сучасної української органної музики полягає:

1) у відкритості цього жанру різноманітним культурно-мистецьким епохам і традиціям;

2) у придатності і якнайбільшій схильності органного мистецтва до жанрово-стильового діалогу, як такого, що має багату минулу традицію, і саме є уособленням цієї традиції;

3) у можливості ведення діалогу у його різних формах, в т. ч. жанрово-стильового полілогу.

У сучасному світі така різновекторність, відкритість і комунікативність є єдиною можливим способом забезпечення активного життя і перспективи подальшого розвитку.

1. Каліберда С. Органи України // www.organy.lviv.ua/cgi-bin/index.cgi?12
2. Котляревська О. Феномен “діалогу” в культурологічному контексті” (до проблеми визначення) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – В.16. – Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам’яті академіка І.Ф.Ляшенка). – Київ, 2002. – С. 123 – 130.
3. Тиможинська М. Динаміка діалогу (концепція – драматургія) в творчості В. Рунчака 1990-х років // Тези IV Всеукраїнської науково-теоретичної конференції “Молоді музикознавці України”. – Київ, 23 – 27 березня. – 2002. – С. 138 – 139.