

Неофольклоризація культового жанру у “Нагірній проповіді”

В.Рунчака як продовження практики жанрового синтезу

І.Стравінського: музично-інтонаційний та естетично-художній аспекти

Ольга Коменда, кандидат мистецтвознавства

Процес поступового нівелювання нормативності жанру як сукупності стабільних ознак виконавського складу, характеру виконання, мелодико-ритмічних та словесно-музичних формул розпочався ще у кінці 18 ст. Із зростанням самоусвідомлення творчої індивідуальності, у т. ч. опанування нею індивідуально-особистісного початку, твір поступово переставав сприйматися лише як втілення певного жанрового типу. Натомість усвідомлювався як внутрішньо цілісний, неповторний феномен, той, який не може бути зведений до будь-яких норм.

У зв'язку із цим виразно заявила про себе запроваджена та узвичаєна романтиками практика жанрового синтезу, яку радо підхопили майстри модерного мистецтва, у тому числі й такі авторитетні як І.Стравінський. Привабив, вочевидь, парадокс – можливість поєднати непоєднуване, дивовижна “логіка алогізму”. Так чи інакше, для багатьох це був спосіб, заперечивши звичне, вести пошук нових шляхів у сфері жанротворчості. У Стравінського він виявився чи не найпослідовніше. Приклади тому – численні. “Симфонія псалмів” – твір, що містить жанрові ознаки барочної сонати-сюїти та духовного концерту, “Весіллячко”, у якому риси сценічної кантати поєднуються з рисами вокальної симфонії (система лейтінтонацій, риси рондо в 2 ч. і сонатної форми в 4 ч.), “Байка про Лисицю...”, “Історія солдата”, “Пульчинелла”, “Цар Едіп”, “Весна священна” і ряд інших.

А.Шнітке якимось зауважив: “Увесь непрямий трагізм музики Стравінського – це трагізм, породжений принциповою неможливістю повторити сьогодні класичну форму, не впадаючи при цьому в абсурд... Одним з перших це зрозумів і довів Стравінський” [6,402].

Могутнє силове поле творчості Стравінського, породивши другу хвилю авангарду, продовжує чинити вплив на ряд сучасних композиторських шкіл. “В українську музику, - за словами О.Зінькевич, - традиція І.Стравінського увійшла як один з елементів її генетичної формули” [2,121]. Підтвердженням цього може служити творчість багатьох українських композиторів, серед яких і автор численних жанрових мікстів, разом з тим і кількох “буквальних присвят Стравінському” В.Рунчак. Вивчення жанрової своєрідності його “Нагірної проповіді” - акапельного хорового антифону для шістнадцяти голосів і було метою цієї роботи.

“Нагірна проповідь” В.Рунчака - це музично-театральне дійство, хеппенінг, створений “за сценарієм” пассіонарного типу (з символом хреста у кульмінації).

Рольова оформленість “сюжету” така: диригент, повернений до залу, не диригує, а лише показує зазначені автором вступи; артисти, співаючи, заходять в зал з різних дверей; виходячи на сцену, - розташовуються у формі хреста; одночасно з вимкненням світла - підіймають угору руки із

увімкненими ліхтариками, таким чином глядачі-слухачі бачать з темряви лише освітлені контури хреста, ліхтарики вимикаються одночасно з включенням світла в залі – на той момент музика вже не звучить, проте сам світловий ефект готується потужним унісоном “А” у баритонів-тенорів, що витримується два з половиною такти на фоні “небесних” фігурацій сопрано-альтів.

За сюжетом “Проповідь” - монологічна, в її основі - повчання Ісуса на горі. Це ж підтверджує і програмна заявленість твору: не просто 3-й антифон, а “Нагірна проповідь”. Численні повтори словесного тексту, спрямовані на уведення співучасника дійства у гіпнотичний стан, діють як навіювання, властиві і язичницькому замовлянню, і християнській молитві. У 1-й частині твору фраза “У царстві Твоїм пом’яни нас, Господи”, наприклад, повторюється 14 (!) разів (і це – розглядаючи лише каркас та членуючи текст лише по горизонталі. Ефект посилюється і мелодико-ритмічною стабільністю тематизму, тобто наявністю стійких зворотів у кожному з численних варіантів ладо-мелодичної формули твору.

Основою метро-ритмічної організації “Проповіді” є характерний для фольклорної архаїки часокількісний, з тяжінням до нерегулярності ритм (9/4, 11/4, 10/4, 15/4, 7/4, 13/4, 12/4 - так змінюється розмір у перших п’яти тактах). Такого ж походження, очевидно, - і системне застосування поліметрії та поліритмії як важливих, характеристичних ознак твору (один із найяскравіших проявів поліритмії - *Riu mosso*, цц..70-73, де враження тематичної самодостатності кожної ритмічної лінії посилюється завдяки послідовному проведенню принципу мелодичної варіантності (фольклорного чи алеаторичного походження). Цьому ж слугує квазіостнатний характер “хорового акомпанементу”, що вагомо заявляє про себе, починаючи від ц.17 (*Commodo*, альти).

Ладова система твору – модально-тональна: ранньофольклорний тип ладової організації збагачується рисами діатонічних середньовічних систем (“Блаженні убогії духом”) та мажоро-мінору. При цьому, спостерігається рясне використання політональних з’єднань – *As|fis*, *As|e* (цц.21-22); *f|C*, *cis|C*, *cis|As*, *cis|C|As*, *cis|f|C|As* (цц..40-46); *Es|a*, *Es|A* (цц..76,78), *A|H|B* (цц.79).

Тритоновно-малосекундове “інітію” “Проповіді” (А-1, ц. 1) поєднує структури локрійського та фрігійського, двічігармонічного та гармонічного тетрахордів. Його ладовий зміст відзначений рідкісною стабільністю не тільки у межах вступного розділу твору, але і далі – у центральній та заключній його частинах, де з’являється новий пісенного походження тематизм (від ц.17), розвиток якого приводить до багатократних стретних перекликань риторичного квінтового мотиву з треллю (“на небесах”). Пісенність, до речі, як важлива жанрова ознака “Проповіді” “працює” також у сфері формотворення. Зокрема у $\frac{3}{4}$ даної форми композитор єдиний раз застосовує такий характерний для пісенного жанру контраст вокального і інструментального початків - співставлення співу і розгорнутого квазіінструментального (*m.m.* /проспіваного без слів) програшу (цц..47-61), що, виконуючи розмежовуючу функцію між центральним і заключним

(синтетичною репризою) розділами форми, служить фактором додаткового напруження у заповільнено-тихій (*Menop mosso, p*) передкульмінаційній зоні твору.

Мелодичний розвиток “*initio*” спирається, з одного боку, на характерний для “імпровізаційних” (у першу чергу, - ранньофольклорних жанрів – ладкання, наприклад) метод варіантного розцвічування заданої формули, зберігаючи стабільність її ключових інтонацій, “прив’язаність” до тонічно-квінових опор (порів. варіанти мелодичних мотивів “У царстві Твоім пом’яни нас, Господи”, “Блаженні убогі духом”, “Бо вони втішаться”, “Радуйтеся і веселіться”). З іншого, - на споріднений з першим, достатньо широко розповсюджений у середньовічно-ренесансному церковному письмі метод варіантного обігрування знакових, емблемних інтонацій тієї чи іншої ладомелодичної моделі (порів. варіанти мотиву “Блаженні убогії духом” – цц.17-25; “І спрагнені правди” – цц.37-39). Водночас - містить риси псалмодичної манери (В: 1-4 ц. 10, ц. 15 – Т: 1-4 - В: 1-4), в тому числі – розкішні юбіляційні розпіви (А-2 і А-3 у ц.3), що, вигідно співставляючись з багатоголосною хоровою сканзією (цц.40-46, цц.70-73), дають підстави розглядати даний варіант жанрового синтезу як з точки зору співвіднесення новітньої практики (алеаторика) з вітчизняною культовою традицією (середньовічна церковна монодія та практика раннього багатоголосся), так і у взаємодії факторів національного та позанаціонального.

Спираючись на розповсюджене уявлення про церковну традицію як, у першу чергу, пов’язану з барочною стилістикою, В.Рунчак неодноразово використовує прийоми імітаційної поліфонії: зокрема - ц.28 – (S:1-2 – S:3-4), ц.31-32 (S:1-2 – S:3-4), ц.36 (Т:1-2) – точні мелодико-ритмічні імітації в пріму; ц.5 – майже точні у пріму (Т-3, Т-4 /т.1-2/) та вільні; ц. 12 А-1 – А-2 /т. 2/ - вільні; одно- і різно-тональні імітації - ц.6 (Т-1: *ais* – Т-2: *h* – Т-3: *ais*), ритмічні імітації – ц.21 –22 (Т:1-2 – Т:3-4); різноманітні контрапункти ритмічних (інваріант, подвійне, потрійне збільшення) варіантів мотиву (ц.28-29).

Разом з тим, провідною - жанротворчою рисою “Проповіді” є не стільки імітаційна поліфонічна техніка, скільки вільнополіфонічне (лінеарне) письмо. На це вказує широке застосування прийомів поступового (по діагоналі) долучення голосів (цц.47-54, 64-65); діалогу між ансамблевими групами (парами голосів) – цц.23-27, 30-32); врешті-решт – “поліфонії пластів”, представленої у вигляді контрапункту 2-х близько споріднених мелодико-ритмічних варіантів (сопрано-альти /“Блаженні чисті серцем”), поданих у півтактовому горизонтальному зміщенні чи співставлених між собою як, з одного боку, варіантно-розцвічена імпровізація чотирьох самостійних мелодій, з іншого – строго уніфікований унісон баритонів і альтів (цц.83-85). Міра і способи варіантності при цьому є ідентичними ступеню варіантності матеріалу у “рубатних” фольклорних жанрах.

Вертикаль заявляє про себе порівняно рідко, у першу чергу, як результат варіантної видозміни лінерного тематизму. Приклад – щільний чотиризвучний однотембровий (сопрановий) декламований протягом такту

кластер (ц.12), що асоціюється з гетерофонними розщепленнями унісону, або такого ж плану кластер у альтів на фоні баритонної педалі, що в наступному такті сама переростає у кластер (ц.26-27), чотиризвучне кластерове глісандо (ц. 37-39); у цц..30, 32-33, 47-49 – нетерцієвої будови шестизвуччя, у цц..17-19, 74-75, 83 - квазікласичне (як іншостильова вставка) співставлення ММ6/5 - ВВ 7; у ц.31-32 – ММ4/3. Перед кодою – зворотна тенденція – мелодизація вертикалі - зм. 7 (ц.80-82), причому явно емблемного (використовується бахівська алюзія) значення.

Характерною жанротворчою ознакою “Проповіді” є трактування 16-тиголосного мішаного хору (хорове *divisi*) як ансамблю солістів. Це нагадує деталізоване розгалуження фактури партесного багатоголосся. Поява у альтів (ц. 5) характерної “сонорної плями” - хорової безтекстової педалі, озвученої *m.m...O,A,U...m.m.*, на фоні якої звучить “відповідь” тенорів, варта уваги в і плані фактури, і в плані форми. З одного боку - як неофольклорне перетворення ознак гетерофонного бурдону, з його колоритним суголоссям магічних окликів, з іншого (на макрорівні трактування форми як квазіполіфонічної) - як контрастне темі і, відповідно, відповіді протискладнення (“відповідь” проходить, до речі, у тональності домінанти (h)).

Пісенно-монологічні жанрові асоціації викликає і інший сонорно-фактурний комплекс – звуко-жестова педаль, побудована на переплетенні слухових і зорових вражень, що вперше з’являється у ц. 17 (А: 1-4, *subito*), виконуючи функцію акомпанементу до пісенної мелодії теми (S: 1-4). Відзначена синкретизмом звукової та жестової інтонацій (проспівування протягнутого звуку урізноманітнюється прикриванням та відкриванням ротової порожнини пальцями долоні згідно з виписаним квазіостінатним поліритмічним малюнком тексту), ця нова педаль сприймається як ускладнене кількістю активно взаємодіючих голосів продовження попередньої. Разом з тим несподівана тональна ясність (діатонічний E-dur) вказує на початок нового - центрального - розділу твору (“Блаженні убогії духом”).

Як запозичення від фольклорної автентики слід розглядати і артикуляційні “родзинки” твору: потрійне “сходінчасте” (зверху – вниз) дво(три)звучне глісандо тенорів (ц.7); п’ятикратне “сходінчасте” (з розширенням зліва направо) глісандо тенорів; почетверне “суцільне” в межах В. 7 глісандо альтів (ц. 9); почетверне октавне глісандо сопран паралельними терціями (ц.34); почетверне висхідне глісандо тенорів у вигляді чотиризвучного кластеру (ц.37-39); прийоми нетемперованого інтонування – зокрема, чвертьтонові альтерації-“з’їзди” у тенорів (ц. 15 - Т: 1-4). З іншого боку, штрих *rochetto* (*трошки, ледь-ледь*), послідовно використаний при вступі кожного наступного голосу (по діагоналі), як засіб досягнути плавності, поступовості інтонаційно-тембрових напластувань, бачиться похідним від неконтрастної, динамічно однорідної практики монодичного церковного співу.

Виходячи з вищесказаного, необхідно наголосити таке.

“Нагірна проповідь” В.Рунчака є яскравим прикладом жанрового синтезу, первинними чинниками якого служать жанрові системи християнського Богослужіння та язичницького дійства. Їх поєднання знайшло відображення у взаємодії двох, на перший погляд, протилежних музично-інтонаційних формацій – гетерофонії та поліфонії (вільної та імітаційної), взаємопроникненні модальності (оліготоніки) і тональності (мажоро-мінору), ефектно вирішеній, проте спрямованій більше на зображення, ніж на переживання, пасіонарній театралізації молитви, оздобленій сугестивною спрямованістю її “рольового розпису”. При цьому ряд характерних жанротворчих ознак “Проповіді”, як то варіантні прийоми мелодичного розвитку чи часокількісно-нерегулярну метро-ритмічну організацію у контексті даного жанрового синтезу варто розглядати як такі, що стимулюють зустрічний рух обох взаємодіючих жанрових систем. Разом з тим, у запропонованій моделі жанрового синтезу беруть участь і вторинні жанрові ознаки - монологу, ліричної пісні, партесного концерту, хоралу, які своїми сплетіннями ущільнюють сітку жанрових взаємозв’язків твору.

Усе це Рунчак, як композитор з “атестаційним свідоцтвом” школи “майстра музичного ремесла”, чинить, спираючись на широковживану Стравінським практику жанрового синтезу, а також величезний досвід останнього у справі фольклоризації музично-театрального жанру. Осягаючи як основу основ естетики ХХ ст. укорінену в архаїці ідею гри, Рунчак також іде услід за Стравінським, проте наслідки в нього виявляються набагато радикальнішими, адже він осмілюється перенести експеримент у царину сакрального. Рунчак трактує канонічну християнську молитву в дусі неофольк-гри. І досягає при цьому високого рівня художньої цілісності та переконливості.

1. Гузеева В. “Симфония псалмов” И.Стравинского в контексте формирования принципов украинской вокальной симфонии // Стравинський та Україна. – К.: “Абрис”, 1996. - С.140-148.
2. Зінькевич О. Традиції І.Стравинського у творчості українських композиторів // Стравинський та Україна. – К.: “Абрис”, 1996. - С.121-131.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: “Сов. энциклопедия”, 1991. – 671 с.
4. Рунчак В. Нагірна проповідь. – Хорова бібліотека камерного хору “Київ”, 2002. – 38 с.
5. Сташевський А. Володимир Рунчак – “Музика про життя...”. Аналітичні есе баянної творчості. – Луцьк, 2004. – 195 с.
6. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. – М.: “Сов. композитор”, 1973. – С.383-436.
7. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М.: “Сов. композитор”, 1969. – 319 с.