

НЕОФОЛЬКЛОРИЗАЦІЯ КУЛЬТОВОГО ЖАНРУ У "НАГІРНІЙ ПРОПОВІДІ" В. РУНЧАКА ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ПРАКТИКИ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ І. СТРАВІНСЬКОГО: МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ТА ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ

Ольга Коменда

Процес поступового нівелювання нормативності жанру як сукупності стабільних ознак виконавського складу, характеру виконання, мелодико-ритмічних та словесно-музичних формул розпочався ще у кінці XVIII ст. Зі зростанням самоусвідомлення творчої індивідуальності, у тому числі опанування нею індивідуально-особистісного начала, 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. Стравинський. 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 І. Стравинського він виявився чи не найпоспідовніше. Приклади тому численні: “Симфонія псалмів” – твір, що містить жанрові ознаки барочної сонати-сюїти та духовного концерту; “Весіллячко”, в якому риси сценічної кантати поєднуються з рисами вокальної симфонії (система лейтінтонацій, риси рондо в другій частині та сонатної форми в четвертій частині); “Байка про Лисицю...”; “Історія солдата”; “Пульчинелла”; “Цар Едіп”; “Весна священна” і ряд інших.

А. Шнітке якимось зауважив: “Увесь непрямий трагізм музики І. Стравинського – це трагізм, породжений принциповою неможливістю повторити сьогодні класичну форму, не

впадаючи при цьому в абсурд... Одним із перших це зрозумів і довів І. Стравинський”¹.

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

“Нагірна проповідь” В. Рунчака – це музико-театральне дійство, хеппенінг, створений “за сценарієм” пасіонарного типу (із символом хреста у кульмінації).

Рольова оформленість “сюжету” така: диригент, що стоїть обличчям до залу, не диригує, а лише показує зазначені автором вступу; артисти, співаючи, заходять до залу з різних дверей; виходячи на сцену, розташовуються у формі хреста. Як тільки вимикають світло, вони підіймають угору руки із увімкненими ліхтариками. Таким чином, глядачі-слухачі бачать з темряви лише освітлені контури хреста. Ліхтаріки вимикають одночасно з появою світла в залі – на той момент музика вже не звучить, проте сам світловий ефект готується потужним унісоном у баритонів-тенорів, що витримується два з половиною так на фоні “небесних” фігурацій сопрано-альто.

За сюжетом “Проповідь” – монологічна її основі – повчання Ісуса на горі. Це ж п

тверджує і програмний заголовок твору: не просто третій антифон, а "Нагірна проповідь". Численні повтори словесного тексту, спрямовані на введення співучасника дійства у гіпотичний стан, діють як навіювання, властиві і язичницькому замовлянню, і християнській молитві. Наприклад, у першій частині твору фраза "У царстві Твоім пом'яни нас, Господи" повторюється 14 (!) разів. 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 часомірний, з тяжінням до нестабільності, ритм ($\frac{9}{4}$, $\frac{11}{4}$, $\frac{10}{4}$, $\frac{15}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{13}{4}$, $\frac{12}{4}$ – так змінюється розмір у перших п'яти тактах). Таке ж за походженням, очевидно, і системне застосування поліметрії та поліритмії як важливих ознак твору. Один із найяскравіших проявів поліритмії – *Piu mosso* (ц. 70–73), де враження тематичної самодостатності кожної ритмічної лінії посилюється завдяки послідовному втіленню принципу мелодичної варіантності (фольклорного чи алеаторичного походження). Цьому ж слугує квазіостинатний характер "хорового акомпанементу", що вагомо заявляє про себе, починаючи з 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 (ц. 21–22); f|C, cis|C, cis|As, cis|C|As, cis|f|C|As (ц. 40–46); Es|a, Es|A (ц. 76, 78); A|H|B (ц. 79).

Тритоново-малосекундове "initio" "Проповіді" (A-1, ц. 1) поєднує структури локрійського та фрігійського, двічгармонічного та гармонічного тетракордів. Його ладовий зміст відзначений рідкісною стабільністю не тільки у межах вступу, але і далі – у центральній та заключній частинах твору, де з'являється новий, пісенного походження тематизм (із ц. 17), розвиток якого приводить до численних стретних перегукувань риторичного квінтового мотиву з треллю ("на небесах"). Пісенність, до речі, як важлива жанрова ознака "Проповіді" "працює" також у сфері формо-

творення. Зокрема у трьох четвертях даної форми композитор лише раз застосовує характерний для пісенного жанру контраст вокального та інструментального начал – зіставлення співу і розгорнутої квазіінструментальної (m.m. – проспіваного без слів) перегри (ц. 47–61), що, виконуючи розмежовуючу функцію між центральним і заключним (синтетичною репризою) розділами форми, служить фактором додаткового напруження у заповільнено-тихій (*Meno mosso*, p) передкультурній зоні твору.

Мелодичний розвиток "initio" спирається, з одного боку, на характерний для "імпровізаційних" жанрів (перш за все для ранньофольклорних, наприклад для ладкання) метод варіантного розцвічування заданої формули, зберігаючи стабільність її ключових інтонацій, "прив'язаність" до тонічно-квінтових опор (пор. варіанти мелодичних мотивів "У царстві Твоім пом'яни нас, Господи", "Блаженні убогії духом", "Бо вони втішаться", "Радуйтеся і веселіться"). З іншого, на споріднений з першим, досить розповсюджений у середньовічно-ренесансному церковному письмі метод варіантного обігрування знакових, емблемних інтонацій тієї чи іншої ладо-мелодичної моделі (пор. варіанти мотиву "Блаженні убогії духом" – ц. 17–25; "І спрагнені правди" – ц. 37–39). Водночас, він містить риси псалмодичної манери (B: 1–4 ц. 10, ц. 15 – T: 1–4 – B: 1–4), в тому числі – розкішні юбіляційні розспіви (A-2 і A-3 у ц. 3), що, вигідно зіставляючись з багатоголосною хоровою сканзією (ц. 40–46, ц. 70–73), дають підстави розглядати даний варіант жанрового синтезу як з точки зору співвіднесення новітньої практики (алеаторика) з вітчизняною культурною 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 (T: 1–2) – точні мелодико-ритмічні імітації в приму; ц. 5 – майже точні у приму (T-3, T-4 /т. 1–2/) та вільні; ц. 12 (A-1 – A-2 /т. 2/ – вільні; одно- і різно-тональні імітації – ц. 6 (T-1: ais – T-2:

h – T-3: ais), ритмічні імітації – ц. 21 – 22 (T: 1–2 – T: 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 двох близькоспоріднених мелодико-ритмічних варіантів (сопрано–альти / “Блаженні чисті серцем”), поданих у півтактовому горизонтальному зміщенні чи зіставлених 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 в “рубатних” фольклорних жанрах.

Вертикаль заявляє про себе порівняно рідко, перш за все як результат варіантної видозміни лінеарного тематизму. Приклад – щільний чотиризвучний однотембровий (сопрановий) декламований протягом такту кластер (ц. 12), що асоціюється з гетерофонними розщепленнями унісону, або подібний кластер у альтів на фоні баритонові 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) зіставлення $MM_{65} - BV_7$; у ц. 31–32 – MM_{43} . Перед кодою виявляється зворотна тенденція – мелодизація вертикалі – зм.₇ (ц. 80–82), причому явно емблемного (використовується бахівська алюзія) значення.

Характерною жанротворчою ознакою “Проповіді” є трактування 16-голосого змішаного 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 чуємо “відповідь” тенорів, – варта уваги і в плані фак-

тури, 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 й відповіді протискладення (“відповідь” проходить, до речі, у тональності домінанти – h).

Пісенно-монологічні жанрові асоціації викликає й інший сонорно-фактурний комплекс – звуко-жестова педаль, побудована на переплетенні слухових і зорових вражень, що вперше з’являється у ц. 17 (A: 1–4, *subito*), виконуючи функцію акомпанементу до пісенної мелодії теми (S: 1–4). Відзначена синкретизмом звукової та жестової інтонацій (проспівування протяжного звука урізноманітнюється прикриванням та відкриванням рота долонею 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 центрального розділу твору (“Блаженні убогії духом”).

Як запозичення з фольклорної автентики слід розглядати й артикуляційні “родзинки” твору: потрійне “сходинчасте” (зверху вниз) дво(три)звучне глісандо у тенорів (ц. 7); п’ятикратне “сходинчасте” (з розширенням зліва направо) глісандо у тенорів; чотирикратне “суцільне” в межах великої септими глісандо у альтів (ц. 9); чотирикратне октавне глісандо у сопрано паралельними терціями (ц. 34); чотирикратне висхідне глісандо у тенорів у вигляді чотиризвучного кластера (ц. 37–39); прийоми нетемперованого інтонування, зокрема чвертьтонові альтерації-“з’їзди” у тенорів (ц. 15 – T: 1–4). З іншого боку, штрих *rochetto* (трошки, ледь-ледь), послідовно використаний при вступі кожного наступного голосу (по діагоналі) як засіб для досягнення плавності, поступовості інтонаційно-тембрових нашарувань, бачиться похідним від неконтрастної, динамічно однорідної практики монодичного церковного співу.

Отже, “Нагірна проповідь” В. Рунчака – яскравий приклад жанрового синтезу, первинними чинниками якого є жанрові системи християнського Богослужіння та язичницького дійства. Їх поєднання знайшло відображен-

ня 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 часомірно-нестабільну 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 В. Рунчак як композитор з “атестаційним свідоцтвом” школи “майстра музичного ремесла” чинить, спираючись на широко вживану І. Стравинським практику жанрового синтезу, а також на величезний досвід останнього у справі фольклоризації музично-театрального жанру. Осягаючи як основу основ естетики ХХ ст. укорінену в архаїці ідею гри, В. Рунчак також слідує за І. Стравинським, проте результати в нього набагато радикальніші, адже він осмілюється перенести експеримент у царину сакрального. В. Рунчак трактує канонічну християнську молитву в дусі неофольк-гри. І досягає переконливості та високого рівня художньої цілісності.

¹ Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 402.

² Зінькевич О. Традиції І. Стравинського у творчості українських композиторів // Стравинський та Україна. – К., 1996. – С. 121.

SUMMARY

“Preaching of the Mountain” is a clear example of the synthetic genre. This work is a cooperation of the Christian’s service and pagan’s rite. Two music-intonation formations – polyphony and a heterophony – with their components are inter-actions in this. The traits of monolog, lyric sing, concert of chore, chorale

carries out a genre-creating function too. Runchak as composer with “certificate of Stravinsky’s school” bases on practice of “The Master” in create of synthetic genres. At the same time Runchak acting more radical: interpreting canonic Christian’s genre as a neo-folk-playing.