

ДУХОВНІ ТЕМИ І ЖАНРИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Ольга Коенда

Інтерес до духовних¹ тем і жанрів в українській музичній культурі ХХ ст. не завжди був однаковим. Багатообіцяюча праця послідовників М. Лисенка, зміст якої, до певної міри, визначався їхнім суспільним станом та походженням, трагічно обірвалася ще на початку 1920-х років. Для української музичної культури це символізувало початок “завмирання” цього жанру. Так тривало аж до середини 1980-х, коли хвиля зацікавлення проблемами духовності, національної спадщини, генетичних коренів, у т. ч. культових жанрів, біблійних сюжетів, євангельської символіки тощо набула такої сили й масштабу, що невдовзі ввібрала в себе і зворотне – тенденції кон’юнктурного характеру. Писати духовні твори стало “модно”, і вони набули ознак своєрідного жанрового кліше. Водночас зростання інтересу до духовних тем і жанрів неможливо розглядати поза процесом національного відродження, гребені хвиль якого “обрамляють” ХХ ст.

З позицій теології, соціології, психології духовні жанри як складова і показник культури нації в цілому є тією важливою ознакою стану суспільства, що засвідчує його моральний, інтелектуальний, навіть економічний клімат і потенціал.

Огляд української духовної музики межі ХХ–ХХІ століть виявляє стійкий інтерес ряду українських композиторів до духовної теми і духовних жанрів, демонструючи варіантність прочитання останніх. Активна участь у цьому процесі належить композиторам різних вікових груп, національного “походження” і “виховання”, різних жанрово-стильових орієнтирів.

Так, один із лідерів 2-ї хвилі українського авангарду *Л. Грабовський* експериментує в рамках камерно-інструментального жанру,

в новому контексті осмислюючи “глас” – жанрово-ладову праформу давньоруської церковної традиції (“Глас 1” для віолончелі”, “Глас 2” для бас-кларнета соло). *Є. Станкович* (також учень Б. Лятошинського) асимілює духовні жанри у сферу симфонічного письма, зміщуючи функціонування цього жанру в гетерогенну область². *А. Карамазов* у рамках “візіонерського” періоду (починаючи з 1965 р.), створив 24 симфонії, 12 із яких – за євангельськими мотивами³. *І. Кириліна, Л. Юріна, В. Польова* часто вводять релігійну тему і жанри у сферу дитячої музики⁴. *Б. Фроляк* успішно використала сюжетну канву Давидового Псалма⁵ (“Як же кажете ви до моєї душі: Відлітай ти на гору свою, немов птах?”) в якості програмної основи для камерно-інструментального ансамблю. *Г. Гаврилець* утверджує в національній музичній культурі жанр “духовного псалма” (“Блаженний, хто дбає про вбогого”, “Боже мій, нащо мене ти покинув?”, “До тебе підношу, мій Господи, душу мою”). У близькому напрямку реалізує себе й *В. Польова*, авторка “вранішніх”, “чоловічих”, “суворих”, “світлих” піснеспівів для різних хорових складів (на канонічні тексти)⁶.

Окремо слід відзначити творчий доробок *Лесі Дичко*, яка в українській культурі реалізувалася не тільки як композитор, але і як діяч у царині духовного життя нації (Голова журі християнського форуму молоді України (Київ, 1999), організатор ювілейних концертів на честь 100-річчя з дня народження патріарха УАПЦ Мстислава, організатор концертів “Духовного тижня молоді” тощо). Серед її набутків останнього часу – модифікація жанру хорового концерту, прикладом якого є “Швейцарські фрески”, написані на духовні вірші німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами у

6-ти частинах для мецо-сопрано, дитячого та мішаного хорів, органа, читця та перкусії, а також три літургії (із них "Урочиста літургія" створена на основі відбору матеріалу двох попередніх)⁷.

Духовна тема у *О. Щетинського* поповнює сферу музичного театру (камерна опера "Благовіщення"). У низці творів "неканонічного"⁸ та "канонічного"⁹ зразка композитор трактує її в "містично-символічному" ключі (за визначенням В. Балея у "New Grove Dictionary of Music & Musicians", кожен твір композитора "містить у собі певну музичну метафору, що відбивається у його назві").

Поєднання православних і католицьких традицій в ортодоксальному та вільному "опрацюванні" знаходимо у творчості *В. Рунчака*¹⁰.

Важливе місце в духовному доробку українських композиторів належить кількісно нечисленим творам *В. Сильвестрова*. Їхня нечисленність сприймається як свідоме відсторонення від кон'юнктурних тенденцій. Серед них – "Диптих", кантата на канонічний текст і вірші Т. Шевченка ("Отче наш", "Заповіт") для хору а cappella (1995) та знаменитий "Реквієм для Лариси" на канонічні тексти (латина) й вірші Т. Шевченка (українською) у 7-ми частинах для мішаного хору солістів та оркестру (1997–1999).

Напрацювання в галузі духовного жанру *І. Щербакова* складають "Stabat mater", "Aria passione", хоровий концерт пам'яті С. Рахманінова, "Agnus Dei", "Богородице, Діво, радуйся", пролог до музично-сценічного дійства "Ісус"; *О. Козаренка* – Літургія св. Іоанна Златоуста, "Псалом Давида", "Страсті Господа нашого Ісуса Христа", "Чотири молебні пісні до Діви Марії", "Острозький триптих", "Ірмологіон" для струнних тощо.

Духовна тема й жанри склали чи не головну сторінку творчого доробку *В. Камінського*, поміж яких вирізняються кантата-симфонія "Україна. Хресна дорога" та ораторія "Іду. Накликую. Взиваю"¹¹.

Що ж відбувається всередині самого жанру? Задля прикладу звернімося до кількох показових композицій.

Яскравим прикладом ораторіально-сим-

фонічного трактування православного заупокійного жанру є "Панахида за померлими з голоду" *Є. Станковича* (1992), презентована лише 2003 р. В основу твору покладений православний варіант заупокійної служби, який у процесі вибудовування художньої концепції залучає у своє поле низку світських (переважно, масових: естрадна пісня, пісня-романс, оперна арія, ритмізоване читання quasi rap / "Ідуть, їдуть людомори") та народних (епос – історичні пісні, думи, нетемпероване інтонування, колективна імпровізація, турецький фольклор) жанрових ознак. Такий жанрово-видовий синтез ускладнюється рядом стильових алюзій, які апелюють, насамперед, до Б. Лятошинського ("Золотий обруч") та М. Лисенка ("Тарас Бульба"), І. Стравінського ("Весна священна"), бахівського стилю (алюзії до "Et incarnatus"), а також таких відомих зразків українського плакатно-масового жанру як опери Г. Майбороди та К. Данькевича. Разом із тим риси культового жанру підтверджуються широким використанням антифонності, арсеналом декламаційних засобів (партія читця), введенням в оркестр дзвонів. Виокремлення персонажів – як інструментальних (скрипка), так і вокальних (солісти сопрано, бас, а особливо – народний голос) – свідчить про наявність ознак драматичного жанру. А грандіозний виконавський склад вносить у панахиду риси ораторії. При цьому майстерність використання звичайних інтонаційно-жанрових джерел (беремо до уваги те, що твір був написаний для широкої аудиторії¹²) не знижує етикоморального рівня та художньої оригінальності твору.

Панахида *Є. Станковича* та "Реквієм для Лариси" *В. Сильвестрова*, написаний на латинські канонічні тексти й вірші Т. Шевченка у 7-ми частинах для мішаного хору, солістів та оркестру (1997–1999), як і більшість творів композитора, демонструють ряд ознак симфонічного жанру:

- пропорційне співвіднесення вокальних та інструментальних засад;

- вільне поводження автора з текстовою основою – переставлення текстів (lacrymosa в II ч., III ч., змішування латини й української, що уособлює введення останньої як

рівноправного чинника у світовий художній фонд), лаконічність підтекстовок (текст першої частини, зокрема, складається лише з одного слова – “Requiem”);

– інтонаційно-жанрова “абстрактність” тематизму 1-ї ч., де різні пласти (мелодичний /мотиви сопрано, тенора, скрипки, валторни/ і немелодичний) – співіснують як фон для наступних яскравих цитат-алюзій: “alla Вагнер” (з обігруванням в. 6) – у 2-й і 7-й частинах; “alla Моцарт” (як відлуння фантазії та сонати c-moll) – у 5 ч.; “alla Сильвестров” (“Світе тихий” із циклу “Тихі пісні”) – у 4 ч.;

– інструментальне трактування хору як фону (4 ч.);

– внутрішньоциклічні зв’язки (6-а ч. будується на матеріалі 1-ї ч., 7-а ч. є варіантом 2-ї ч. (твір обрамлений мажорними співзвуччями);

– процесуальний тип викладу матеріалу, що уособлює, з одного боку, послідовний розвиток-становлення, а з іншого – концептуальну фрагментарність твору – його осмислення як виокремленого із життя Всесвіту фрагмента “без початку і кінця”.

Усе сказане дозволяє відзначити суттєвий відхід композитора від первинної жанрової моделі в бік посилення художньо-сміслової концепції. Остання постає єдиним організуючим фактором авторської рефлексії та віддзеркаленням високого ступеня авторської свободи.

“Урочиста літургія” Лесі Дичко (1999), створена у співпраці з М. Гобдичем, є твором традиційнішим, порівняно з попередніми, у якому, незважаючи на синтезування елементів різних історичних та жанрових традицій¹³, риси первинної жанрової моделі збережені достатньо чітко (твір увібрав у себе всі обов’язкові складові православного Богослужбового обряду). 22 номери літургії укладені у дві частини: Літургію оголошених (№ 1–10) та Літургію вірних (№ 11–22). “Мирна ектенія”, “У царстві Твоім”, “Херувимська”, “Вірую”, “Отче наш”, “Нехай повні будуть уста наші” та “Многії літа” наділені значенням центральних, “вузлових” номерів циклу, решта виконують функцію творення жанрово-інтонаційної цілісності в умовах складності інтонаційних, по суті, симфоніч-

них зв’язків. Так, наприклад, жанрово-інтонаційна схожість простежується між усіма ектеніями циклу; між “Єдинородний Сину” та “Святий Боже”, що об’єднані рисами лірницької традиції та романсу; послідовним використанням прийомів варіантного розвитку (“Благослови, душе моя, Господа” та “Прийдіть, поклонімося” або “Алілуя”, “Прийдімо, поклонімося”, “Нехай будуть повні уста наші”, “Многая літа”), лейттемності (“Хвали, душе моя, Господа”, “Милість миру”) та лейтгармонії (Т 5₃² і Мзм 4₃⁵ у “Мирній ектенії”, а також № 2,5,6) [1,2].

Виразна асиміляція властивостей духовних жанрів спостерігається у творах В. Камінського “Україна. Хресна дорога” та “Іду. Накликую. Взиваю”. В основі першого – стилізація псалмодичного розспіву, який, за словами Л. Кияновської, “у процесі розвитку зазнає найрозмаїтіших видозмін: наближаючись то до думної рецитації, то до театралізовано-декламаційного монологу” і таким чином формує жанрову концепцію як взаємодію динамічно насиченої інструментальної драми і картинних кантатних характеристик. Другий твір спирається на багаті традиції давнього духовного розспіву, кантів, мистецтво церковного дзвону [3].

Сучасна трансформація характерної жанрової моделі українського бароко – партесного концерту репрезентована у “Страстях Господа нашого Ісуса Христа” О. Козаренка, що являють собою десять антифонів Острозького наспіву. Його ж камерна опера “Час покаяння”, за словами Л. Кияновської, “акумулює інтонаційні “знаки” української композиторської школи нового часу [3].

Риси симфонічної поеми у поєднанні з ознаками концертного жанру представлені у “Покаянному стику” для скрипки і струнних І. Щербакова (1989).

Як побічний відносно генеральних ліній розвитку, але, безперечно, цікавий різновид духовного жанру слід розглядати “музичну епітафію”, представлену творами С. Зажитька (“Епітафія маркізу де Саду”, 1996) та В. Сильвестрова (1999). У першій – епатажне “гвалтування” віолончелей, вибудоване як квазісюжетна композиція. У другій завдяки введенню шлягерно-романсових інтонацій, утворюється лірико-побутовий

(“для себе”) різновид жанру (присвята Л. Бондаренко).

Отже, в українській духовній музиці межі ХХ–ХХІ ст. рівноправно представлені дві жанрові категорії. *Перша* – духовні жанри **традиційної інтерпретації**, “зорієнтовані” на збереження головних ознак і властивостей первинної жанрової моделі, *друга* – духовні жанри **нетрадиційної інтерпретації** – ті, в основі яких лежить індивідуальне трактування закономірностей духовного жанру, представлених у вигляді поетичної програми чи рідко вживаного варіанта жанрового синтезу. Сфера перших окреслена переважно великими циклами – літургії, реквієму, а також такими складовими молитовного ритуалу як концерт, псалом, антифон. Жанровий діапазон других значно ширший, оскільки сам підхід (нетрадиційна інтерпретація) не передбачає строгого обмеження жанрового зразка. Так, окрім партесного концерту (“Страсті” О. Козаренка), тут з’являються кантатно-ораторіальні концепції В. Камінського, поемно-концертні І. Щербаківа та ін. Життєздатність традиційно зорієнтованих моделей, як правило, об’єднаних закономірностями драматичного жанру (хоча жоден із них не призначений для безпосередніх богослужбових потреб), забезпечується введенням у їхню жанрову систему властивостей симфонії, форми, найгнучкішої за особливостями свого втілення (твори Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Дичко, О. Козаренка). Міра духовної суті нетрадиційно зорієнтованих моделей визначається ступенем концентрації використаних у них біблійних мотивів, “проповідницького тону” і т. п.). Натомість музична епітафія функціонує переважно як поетична алюзія духовного. Обидві зазначені жанрові категорії представлені **масовими** (Є. Станкович, В. Камінський), **класичними** (В. Сильвестров, О. Козаренко), а також **фольклорними** (Л. Дичко, Г. Гаврилець) **жанровими інваріантами**, переважна більшість яких заснована на перегуку, взаємодії і навіть якісному синтезі (як, наприклад, у В. Сильвестрова і О. Козаренка) традицій західного і східного церковних обрядів.

¹ У статті термін “духовний” вживається у значенні “релігійний”, включаючи як “канонічні” – визнані й усталені в церковній практиці жанри, так і вільне (adlibitum) тлумачення релігійної теми.

² Єктенія заупокійна (“Поема скорботи”) для великого симфонічного оркестру, “Нехай прийде царство Твоє” на тексти з Біблії для хору та симфонічного оркестру, “Ave Maria” для малого симфонічного оркестру, крім того – “Господи, Владико наш”, “Які любі оселі Твої, Господи, Саваоте”, Панахида за померлими від голоду.

³ Вони складають три велетенські цикли (кожен має виконуватися в одному концерті): 4 симфонії “Совершишася” (у 10 частинах із хором у фіналі), 2 симфонії “In Amorem Et Vivificantem”, 6 симфоній “Бысть”). Крім того – незакінчена симфонія № 25 “Небесний Іерусалим”, твори “Stabat mater”, Реквієм, 3-й фортепіанний концерт “Ave Maria”.

⁴ “Молитва до Пречистої, Благословенної Діви Марії” для дитячого хору І. Кириліної, “Три християнські пісні для дітей” для голосу й фортепіано Л. Юріної, “Kyrie eleison” для дитячого хору, челести, фортепіано, дзвонів і дзвіночків В. Польової тощо.

⁵ Крім того – “Stabat mater” для хору й оркестру на канонічні тексти, “Херувимська”, “Тебе поєм” для мішаного хору, “До Марії” для струнного оркестру.

⁶ Крім того – “Слово Симона” на текст Симона Нового Богослова для сопрано і органа, “Молитви о живих” на канонічні тексти для сопрано, альту, тенора, баса, мішаного хору, “Світе тихий” для сопрано, тенора, мішаного хору, камерного оркестру, Anthem I для фортепіано, дзвонів та струнних, “Offertorium” для симфонічного оркестру.

⁷ Крім того – “Псалом 67”, “Хваліте Господа з небес”, “Благослови, душе моя, Господа”, “Отче наш” тощо.

⁸ “Під покровом Всевишнього”, “Етюд про душу”, “Погляд на небеса”, “Моління про чашу”, “Світ во одкровеніє”, “Хрещення, спокуса і молитва Господа нашого Ісуса Христа”, “Нині отпускаєши” для 15 інструментів, “Слово проповідника”, “Хваліте ім’я Господнє”.

⁹ “Pater noster” для дитячого або жіночого хору і флейти, Фрагменти латинської літургії для мішаного хору й органа.

¹⁰ З одного боку, це “Оспівуючи Різдво Господнє”, “Нагірна проповідь”, “На смерть Ісуса”, “Господи, Боже наш”, “Зі мною ще хтось – три заповіді блаженства”, з іншого – “Дві сповіді” для органа, Симфонія № 3 “Credo”, Реквієм, Kyrie eleison, Messa da Requiem для баяна.

¹¹ Слід загадати також “Сонату псалмів” для двох флейт і фортепіано – сучасну модифікацію барокової тріо-сонати.

¹² Подібне жанрово-стильове трактування жанру з розрахунку на масового слухача спостерігаємо в опері М.Скорика “Мойсей”.

¹³ Подібне зустрічаємо в ряді духовних творів В. Рунчака, “Нагірній проповіді”.

¹ Булаш О. "Урочиста літургія" Лесі Дичко: до проблеми єдності циклу // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2002. – Вип. 19. Кн. 3. Леся Дичко: грані творчості. Зб. статей. – К., – 2002, С. 113–117.

² Драч І. Інтерпретація канонічного тексту у 2-й літургії Лесі Дичко // Науковий вісник НМАУ

ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. Кн. 3. Леся Дичко: грані творчості. Зб. статей. – С. 109–112.

³ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Автореф. на здобуття наук. ступеня докт. мист. 17.00.01 "Теорія та історія культури". – К., 2002.

SUMMARY

In ukrainian spiritual music on boundary of XX–XXI century were showed two categories of genres equality: spiritual genres of the traditional interpretation, which were oriented on the saving of main features and properties of the primary genre model and spiritual genres of non-traditional interpretation – genres, in the base of which is placed individual interpretation of the regularities of spiritual genre, which were shown like poetical program or

rarely used variant of the genre synthesis. Both genre categories are presented with mass (E. Stankovych, V. Kaminsky), classical (V. Silvestrov, O. Kozarenko) and also with folklorical (L. Dychko, G. Gavrylets) genre invariants, majority of which is based on interconnection and even on quality synthesis (for instance, in works of V. Silvestrov and O. Kozarenko) of traditions of west and east church's rites.