

### **Література:**

1. Бортнянский Д.С. Messa. – Рук. Фонд НДІ театру, музики і кінематографії. Ф. А, розд. XV, № 12.
2. Верни Ч. Музыкальные путешествия по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М-Л, 1967.
3. Іванов В. Дмитро Бортнянський. – К.: Муз.Україна, 1980. – 142с.
4. Компанейский Н.И. Итальянец ли Бортнянский? / Санкт-Петербургские ведомости, №40, 1908.

**Коменда О.І.,**  
*канд. мистецтвознавства,  
методист Волинського ДУКМ*

## **ДУХОВНІ (РЕЛІГІЙНІ) ЖАНРИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ КІНЦЯ ХХ СТ. – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Інтерес до духовних тем і жанрів в українській музичній культурі ХХ ст. далеко не завжди був рівномірним та сталим. Багатообіцяюча інтенсивна праця послідовників М. Лисенка – К. Стеценка та М. Леонтовича, характер якої, до певної міри, пояснюється суспільним станом та походженням цих композиторів, трагічно обірвалася ще “на зорі” ХХ віку. Для української музичної культури, яка через їхню передчасну смерть понесла велику втрату, це стало “віщим знаком” – символізувало початок багаторічного “завмирання” даної жанрової сфери. Таке тривало аж до часу горбачовської перебудови. Тоді ж хвиля непідробного інтересу до духовної сфери, національної спадщини, генетичних коренів, в т.ч. культових жанрів, біблійних сюжетів, євангельської символіки тощо набула такої сили і масштабу, що невдовзі увібрала в себе і тенденції кон’юнктурного характеру. Писати духовну музику, звертатися до духовної теми невдовзі стало “модно”. Таким чином духовна тема (а з нею й духовні жанри) набули значення стійкого – адаптованого до обставин – культурно-мистецького феномена, а також – своєрідного жанрового кліше. Разом із тим справедливості ради слід зазначити, що зростання інтересу до духовних тем і жанрів в українській музичній культурі є таким, що тісно пов’язане з процесом національного відродження, гребені хвиль якого “обрамляють” ХХ ст.

З позицій теології, соціології, психології духовні жанри як складова і показник не тільки духовного рівня, але й культури нації в цілому, є тим важливим критерієм оцінки стану суспільства, що ніби лакмусовий папірець безпомилково визначає його душевне здоров’я, його моральний, інтелектуальний, а навіть економічний клімат і потенціал.

Огляд української духовної музики межі ХХ–ХХІ століть виявляє стійкий і послідовний інтерес ряду українських композиторів до духовної теми і духовних жанрів, демонструючи ряд інваріантів “прочитання” останніх. Активною участю у цьому процесі відзначені композитори, належні до різних вікових груп, різнонаціонального “походження” і “виховання”, різних жанрово-стильових орієнтирів.

Один з лідерів 2-ї хвилі українського авангарду, а нині мешканець Нью-Йорка Л. Грабовський експериментує в умовах камерно-інструментального жанру, в новому контексті осмислюючи – глас – жанрово-ладову праформу давньоруської церковної традиції (“Глас 1” для віолончелі”, “Глас 2” для бас-кларнета соло).

Його “колишній однокласник” (також учень Б. Лятошинського) симфоніст Є. Станкович “перекладає” духовні жанри на виконавський апарат і художньо-виразові можливості симфонічного оркестру, і таким чином “переводить” даний жанр з області гомогенного у область гетерогенного.

А. Караманов, для якого у 1965 р. з переїздом з Москви до Криму розпочався “візіонерський” (релігійний) період творчості, пише 24 симфонії, 12-ть з яких створюється за євангельськими мотивами, в яких власне й кристалізуються караманівські “гіперфонія” та “супертональність”.

І. Кириліна, Л. Юріна, В. Польова вводять релігійну тему і жанр в сферу дитячої музики.

Б. Фроляк використовує образно-сюжетну канву Давидового Псалму (“Як же кажете ви до моєї душі: Відлітай ти на гору свою, немов птах?”) як програмну основу для однойменного камерно-інструментального ансамблю.

Г. Гаврилець, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів “Духовні псалми третього тисячоліття”, фактично започатковує в національній музичній культурі жанр хорового “духовного псалму” (“Блаженний, хто дбає про вбогого”, “Боже мій, нащо мене ти покинув?”, “До тебе підношу, мій Господи, душу мою”). До речі, у близькому до згаданого жанровому напрямку реалізує себе В. Польова, авторка “вранішніх”, “чоловічих”, “суворих”, “світлих” піснеспівів для різних хорових складів (на канонічні тексти).

З-поміж цих композиторів яскраво вирізняється постать “патріарха української хорової музики” Л. Дичко, яка багато років самовіддано працює не тільки як композитор, манера якого природно єднає риси народного та церковного стилів, але й – активний діяч у царині духовного життя (Головою журі християнського форуму молоді України (Київ, 1999), організатором ювілейних концертів на честь 100-річчя з дня народження патріарха УАПЦ Мстислава, організатором концертів “Духовного тижня молоді”). В композиторському доробку Л. Дичко останнього часу – модифікований жанр духовного 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, остання з них “Урочиста літургія”, завершена у 1999, створена на основі відбору матеріалу двох попередніх.

Належну увагу духовним жанрам приділяє і О. Щетинський. За словами В. Балея, (New Grove Dictionary of Music & Musicians), кожен твір композитора “містить в собі певну музичну метафору, що відбивається у його назві”. Саме в такому “містико-символічному” ключі слід дошукуватися смислу у ряді “неканонічних” та “канонічних” творів митця. Релігійна тема у О. Щетинського проникає і в сферу музичного театру. Приклад цьому – камерна опера “Благовіщення” для сопрано, фортепіано і перкусії.

Поєднання православних і католицьких церковних традицій у їх ортодоксальному варіанті та вільному авторському “опрацюванні” спостерігаємо також у творчості В. Рунчака.

Відає належне духовній темі і одеський композитор В. Ларчиков (у творах “Гефсиманія” для симфонічного оркестру та квартеті-реквіємі для 4-х віолончелей).

Окреме місце в духовному доробку українських композиторів сьогодення належить творам В. Сильвестрова, нечисленність здобутків якого в культовому жанрі сприймається як свідоме “відсторонення” від нього. В. Сильвестров, власник чи не найсоліднішого композиторського доробку серед сучасників, має в своєму портфелі всього лише дві композиції, які можна розглядати як такі, що “претендують на релігійність змісту і жанру”. Це “Диптих”, кантата на канонічний текст та вірші Т. Шевченка (“Отче наш”, “Заповіт”) для хору а cappella (1995) та знаменитий “Реквієм для Лариси” на канонічні тексти (латина) та вірші Т. Шевченка (українською) у 7 частинах для мішаного хору солістів, та оркестру (1997–1999). На останньому трохи докладніше зупинюся пізніше.

Духовні жанри в творчості І. Щербаківа представлені цілою серією творів, серед яких “Stabat mater” кантата для жіночого хору, дві Aria passione для камерного оркестру та солюючого альту і камерного оркестру, православний хорівий концерт пам’яті С. Рахманінова для мішаного хору, Agnus Dei для сопрано, органу, перкусії, “Богородице, Діво, радуйся” для мішаного хору, “Ісус”, пролог до музично-сценічного дійства на канонічні тексти для солістів, дитячого та великого хорів, великого симфонічного оркестру.

Достатньо послідовним у зверненні до духовних тем і жанрів, особливо впродовж останніх років є також О. Козаренко, доробок якого складають Літургія св. Іоанна Златоуста для мішаного хору, “Псалом Давида” для хору і оркестру, “Страсті Господа нашого Ісуса Христа” для читця, солістів, хору, камерного оркестру, “Чотири молебні пісні до Діви Марії” для солістів, жіночого хору і оркестру, “Острозький триптих” для хору, “Ірмологіон” для струнних тощо.

Духовна тема і жанри склали головну сторінку творчого доробку І. Камінського, знайшовши відображення, у першу чергу, в двох масштабних творах – кантаті-симфонії “Україна. Хресна дорога” на вірші І. Калинця та ораторії “Іду. Накликаю. Взиваю”, створеній на основі текстів проповідей митрополита А. Шептицького в поетичній обробці І. Калинець.

Що ж відбувається власне всередині самого жанру? Задля прикладу дозволю собі звернутися до кількох, як на мене, показових композицій.

Яскравим прикладом ораторіально-симфонічного трактування православного заупокійного жанру є Панахида за померлими з голоду Є. Станковича, написана в 1992 році, проте широко презентована лише у 2003-му. В основу твору покладений православний варіант заупокійної служби, який в процесі вибудовування художньої концепції “обростає” рядом світських (переважно, масових) – (естрадна пісня, пісня-романс, оперна арія, ритмізоване читання quasi гар (“Ідуть, їдуть людомори”) та народних (епос: історичні пісні, думи, нетемпероване інтонування, колективна імпровізація, турецький фольклор)

жанрових властивостей та ознак. Такий жанрово-видовий синтез ускладнюється рядом стильових альянсів, які апелюють, в першу чергу, до Б. Лятошинського (“Золотий обруч”), а також – М. Лисенка (“Тарас Бульба”), остінатного методу І. Стравінського (“Весна священна”, як предтечі українського авангарду), бахівського стилю (альянсу до Et incarnatus), крім того, таких відомих зразків українського “плакатно-масового жанру” – як опери Г. Майбороди та К. Данькевича. Разом із тим риси культового жанру “підтверджується” проведенням через увесь твір прийому антифону, інтенсивним використанням арсеналу декламаційних засобів (партія читця), уведенням в оркестр дзвонів, у т. ч. у їх психологічно-звукописній функції. Виокремлення “персонажів” – як інструментальних (скрипка), так і вокальних (солісти сопрано, бас, а особливо – народний голос) заявляють в творі позиції драматичного жанру. А грандіозний виконавський склад вносить у панахиду риси ораторії. При цьому майстерність використання “затертих” інтонаційно-жанрових джерел, берімо до уваги те, що твір писався з розрахунку на широку аудиторію, дозволяє не знизити рівень етико-моральної висоти теми та художньої оригінальності твору.

“Реквієм для Лариси” В. Сильвестрова, написаний на канонічні тексти (латина) та вірші Т. Шевченка (українською) у 7 частинах для мішаного хору солістів, та оркестру (1997–1999), як і більшість сильвестрівських творів, а також розглядувана Панахида Є. Станковича, демонструє наявність у ньому ряду властивостей симфонічного жанру. Про це свідчить:

- рівноважне співвіднесення в творі вокального та інструментального начал;
- вільне поводження автора з текстовою основою – переставлення текстів (lacrymosa в II ч., III ч., мішанина латини і української, що уособлює уведення останньої як рівноправного чинника у світовий художній фонд), лаконічність підтекстувань (тест I ч., зокрема, складається лише з одного слова – “Requiem”);
- “інтонаційно-жанрова абстрактність” тематизму I-ї ч., в якому пласта: “мелодичний” /мотиви сопрано, тенора, скрипки, валторни/ і “немелодичний”, співіснують як фон для наступних яскравих цитат-альянсів: “alla Вагнер” (з обігруванням в. 6) – в 2-й і 7-й ч.ч.; “alla Моцарт” (як відлуння фантазії і сонати c-moll) – у 5 ч.; “alla Сильвестров” (“Світе тихий” з циклу “Тихі пісні”) – у 4 ч.;
- “інструментальне” трактування хору, як фону, наприклад, для соло сопрано у 4 ч.;
- “внутрішньоциклічні зв’язки” (VI ч. будується на матеріалі I ч., VII ч. – є варіантом – II ч., а увесь твір відповідно – обрамлений мажорними співзвуччями);
- процесуальний тип викладу матеріалу, що уособлює розвиток-становлення, безперервність життя, а, з іншого боку – фрагментарність самого матеріалу, внаслідок чого твір сприймається – як “виокремлений із життя Всесвіту фрагмент”, “без початку і кінця”.

Усе сказане дозволяє відзначити такий суттєвий відхід композитора від первинної (основної) жанрової моделі, за якого “жанрове рішення твору рівняється його смислової концепції”. Остання таким чином постає єдиним регламентуючим фактором сильвестрівської рефлексії і віддзеркаленням високого ступеню творчої свободи автора.

“Урочиста літургія” Лесі Дичко (1999), створена композиторкою у співпраці з диригентом М. Гобдичем – сприймається як твір (принаймні зовні) набагато більш традиційний, у порівнянні з попередніми, твір у якому, незважаючи на синтезування елементів різних історичних та жанрових традицій (вітчизняної церковної музики, поганського фольклору (гетерофонії), сучасного музичного мистецтва), риси основної жанрової моделі збережені достатньо добре (твір увібрав у себе практично всі обов’язкові складові православного Богослужбового обряду). 22 номери літургії укладені у дві частини: Літургію оголошених (№№ 1–10) та Літургію вірних (№№ 11–22). При цьому номери “Мирна ектенія”, “У царстві Твоім”, “Херувимська”, “Вірую”, “Отче наш”, “Нехай повні будуть уста наші” та “Многі літа” наділені значенням центральних, “вузлових” частин циклу, решта, розташовуючись навколо них, вкупі з ними утворюють цілісну інтонаційно-жанрову систему, розгалуженість якої відходить від номерної структур в бік складних ієрархічно-інтонаційних зв’язків симфонічного жанру.

Так, наприклад, єдина інтонаційно-жанрова лінія простежується:

- між усіма ектеніями циклу;
- між “Єдинородний Сину” та “Святий Боже”, що об’єднуються рисами лірницької традиції та народного романсу;
- через послідовне використання прийомів варіантного розвитку (“Благослови, душе моя, Господа” та “Прийдіть, поклонімося” або “Алілуя”, “Прийдімо, поклонімося”, “Нехай будуть повні уста наші”, “Многая літа”), лейттемності та лейтгармонії (“Хвали, душе моя, Господа”, “Милість миру”;  $T 5_3^2$  і  $Mzm 4_3^5$  у “Мирній ектенії”, а також №№ 2, 5, 6).

Своєрідність роботи у духовному жанрі демонструють твори В. Камінського – кантата-симфонія “Україна. Хресна дорога” на вірші І. Калинця та ораторія “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, то розриваючись на короткі патетичні фрази”, формує даний жанровий різновид як взаємодію динамічно насиченої інструментальної драми і картинних кантатних характеристик. У другому – традиції духовної музики минулого показані в дусі театрального-зримого, майже плакатного жанру, що здійснюється шляхом підвищення ролі актора-читця, а також через спирання на багаті традиції давнього українського духовного розспіву, кантів та мистецтво церковного дзвону.

“Страсті Господа нашого Ісуса Христа” для читця, солістів, хору, камерного оркестру О. Козаренка, представляючи собою десять антифонів наспіву Острозького, виступають сучасною трансформацією специфічної жанрової моделі українського бароко – партесного концерту. Його ж камерна опера “Час покаяння”, – за словами Л. Кияновської, – “акумулює – інтонаційні “знаки” української композиторської школи нового часу.

Риси симфонічної поеми у поєднанні з ознаками концертного жанру представлені у “Покаянному стику” для скрипки і струнних І. Щербакова (1989), з характерним для нього зануренням до сфери суб’єктивних настроїв та емоцій.

Як дещо узбічний відносно генеральних ліній розвитку, але безперечно цікавий різновид духовного жанру, можна розглядати “музичну епітафію” (з грецької – надмогильний напис), у окреслений період представлену такими її варіантами, як Епітафія маркізу де Саду С. Зажитька для 2-х віолончелей (1996) та Епітафія В. Сильвестрова для фортепіано і струнного оркестру, присвячена Л. Бондаренко (1999). У першій – театралізоване, у епатажному дусі “гвалтування” віолончелей, побудоване як “квасісюжетна” композиція. У другій завдяки введенню естрадно-романсових, шлягерних інтонацій виникає лірико-побутовий (“для себе”) різновид жанру, в якому особисте начало опановує й перемагає філософське та всезагальне.

Завершуючи запропонований екскурс як такий, що не претендує на всеохопність і вичерпність вивчення цього питання, хочу зазначити таке.

В українській музиці окресленого періоду (у творчості Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Дичко, О. Козаренка) достатньо серйозно представлені традиційні (“канонічні”) духовні жанри, як ті, що мають багату історію свого розвитку і ґрунтуються більшою чи меншою мірою на збереженні головних жанрових ознак молитовного ритуалу (мається на увазі його структура та інтонаційне навантаження, представлені крупними циклами літургії, реквієму), а також частковому (в рамках інших жанрів) використанні супроводжуючих жанрових ознак цього ритуалу (хорового концерта, псалму, монодії, антифону, партесного концерту та ін.). Усі вони об’єднані закономірностями драматичного жанру, хоча жоден з оглянутих творів, не будучи призначеним для храмового виконання, слабо виявляє свою прикладну функцію. Разом із тим життєздатність цих давніх жанрів на даному етапі забезпечується оновленням їхнього жанрового змісту шляхом уведення, в першу чергу, ознак іншої адекватної за смыслом і масштабами. А також найгнучкішої за особливостями втілення жанрової форми – симфонії.

З іншого боку, в музиці розглядуваного періоду щедро представлені нетрадиційні (“неканонічні”) духовні жанри, в основі яких лежить вільне, часто як поетична програма, глибоко особисте осмислення та інтерпретування духовних образів і тем. Міра “духовної суті” такого жанру визначається ступенем виразності втілення кожного конкретного образу (як засоби для досягнення результату використовуються біблійні мотиви, “проповідницький” тон висловлювання), як, наприклад, у творчості В. Камінського, О. Козаренка, О. Щетинського, І. Щербакова. Причому, “найслабше мотивованою” серед жанрів даного розряду виглядає “епітафія”, яка функціонує як “поетична алузія” – символ духовного змісту.

Обидві зазначені жанрові категорії представлені численними 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.

### **Література:**

1. Булаш О. “Урочиста літургія” Лесі Дичко: до проблеми єдності циклу // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського В. 19. Кн. 3. Леся Дичко: грані творчості. Збірка 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 В. 19. Кн. 3. Леся Дичко: грані творчості. Збірка статей. – К., 2002. – С. 109–112.
3. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. // INTERNET.
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Автореферат на здобуття наук. ступеня докт. мист. – 17.00.01 “Теорія та історія культури”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 36 с.
5. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого: проблеми жанру в українській музиці // INTERNET
6. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам’яті академіка І.Ф. Ляшенка). – К., 2002. – С. 154–177.

*Лапінський І.Л.,  
ст. наук. співробітник УЦКД*

## **ДУХОВНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ**

Духовністю у музичному мистецтві слід вважати вищий прояв творчих зусиль людської душі, жагу досягнути художнього ідеалу у його довершеній формі, тобто того, що на сьогодні невідоме, що не піддається торованим інтерпретаціям, а від того – є ще прекраснішим.

Духовність у музичному народному мистецтві – категорія абсолютна. Саме тому воно пережило століття й, безперечно, житиме надалі. Якщо у класичній музиці, в її творах обов’язкова означена присутність автора, то у музиці народній, зокрема в пісенних жанрах, вона необов’язкова. Потужна велич української народної пісні, зокрема, саме й полягає у тому, що вона завдяки усній традиції передачі з покоління до покоління не втрачає своєї духовної насиченості, а навпаки – збагачується, набуваючи з часом нового змісту й оригінальності.

Українських народних пісень зафіксовано декілька сотень тисяч. Важко розглядати цей неосяжний масив з точки зору жанрової класифікації, але, що стосується найбільш популярних пісенних творів, то тут можна означити такі піджанри:

- 1) Народні романси, пісні про кохання.
- 2) Колискові.
- 3) Календарні та обрядові.
- 4) Історичні та козацькі.
- 5) Соціально-побутові та родинно-побутові.
- 7) Весільні.
- 8) Жартівливі та сатиричні.