

# МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

*Аделіна Єфіменко*

## ДУХОВНА СПАДЩИНА АНТОНІНА ДВОРЖАКА В КОНТЕКСТІ ІДЕЇ НОВОЇ ЛІТУРГІЧНОЇ МУЗИКИ

*У статті розкривається значення літургійної музики А.Дворжака на прикладі реквієму в контексті романтичної ідеї синтезу мистецтв.*

Численні приклади літургійних творів як в західноєвропейській, так і у вітчизняній композиторській практиці, є показовими як фактор, що рухає процес еволюції соціуму засобами духовної культури. Тому комплексне дослідження літургійних жанрів у сучасному музикознавстві є актуальним у контексті пізнання і вивчення цілісної картини релігійної свідомості людства в її константних та варіативних проявах. Метою досліджень даного напрямку є звернення не лише до історичних та теоретичних основ літургійних жанрів, але і в цілому до художньої культури минулого та аналіз її сучасного озвучення в умовах нового музичного простору. Наслідки синтетичних естетико-культурних процесів культури ХХ століття, що стали стимулом до народження різноманітних «нео»- стилів у мистецтві, достатньо широко досліджені сучасним музикознавством. Так, до дослідження неobaroko та neoclassicism як стилю зверталися Л.Раабен, М.Лобанова, В.Варунц, А.Порфир'єва, С.Савенко, І.Юдкін та ін. Адже, як відомо, «іноді минуле стає більш актуальним, ніж сучасність, а різні об'єкти культури, які належать до художнього «сучасного», не підпорядковуються жодній хронології. Згадаємо, як змінювалася увага митців ХХ століття до більш ранніх етапів музичної культури: бароко на нетривалий час було замінено класицизмом, потім цікавим стало відродження, потім – середньовіччя, потім – романтизм» [14, 7]. Але навіть після виникнення неоромантизму досить обмежено в науковій літературі згадується про те, що ці тенденції були чітко сформовані ще у ХІХ столітті.

Як відомо, процеси жанрових трансформацій романтиків пов'язані зі свідомою орієнтацією на ідею єдності, наслідком якої стала ідея синтезу мистецтв і, зокрема, жанрового синтезу. Природно, що особливе значення надається жанрам, синтетичним за своїми архетипічними ознаками. Яскравим показником романтичного трактування культових жанрів навіть у підкресленому вигляді являє собою духовна спадщина Антоніна Дворжака. Жанрова панорама творів композитора демонструє очевидну пропорційність та рівновагу жанрового синтезу практично у всіх жанрах: в симфонії, опері, культових жанрах. Зробимо невеликий екскурс в історію написання духовних творів, щоб виявити провідні лінії реалізації романтичної ідеї синтезу мистецтв.

Успіх творів «Гімн» (на слова В.Галека «Спадкоємці Білої Гори») та Stabat Mater на батьківщині композитора, а потім на музичному фестивалі в Англії приніс А.Дворжаку світову славу. За ним слідувало замовлення на велику кантату «Свята Людмила». Ще не завершивши твір, композитор пише Зімроку про задум меси D-dur: «З цією месою я розраховую отримати в Англії такий самий успіх, як і із Stabat Mater» [21, 43]. Але меса, навпаки, вражає камерністю, інтимністю вислову, концентрацією на символічному стані молитви. Монументальності, яскравої ефективності синтетичного твору композитор досягне пізніше, у своїй месі померлих.

Вперше твір прозвучав 9 жовтня 1891 р. на музичному фестивалі в Бермінгемі за участю

симфонічного оркестру і великого фестивального хору, яким керував автор. Успіх був настільки гучним і тривалим, що наступне виконання реквієму не заставило себе чекати як на батьківщині композитора, так і за кордоном.

Реквієм, на відміну від інших духовних творів, не був написаний на замовлення, а відобразив глибоку внутрішню потребу композитора усвідомити вічні проблеми життя, смерті, безсмертя.

Синтетичне втілення задумів заупокійної меси для А.Дворжака мало, очевидно, свої генетичні передумови, які проявилися у взаємодії культової та театральної національних традицій. Культурна музика в Чехії мала доволі глибокі коріння і тяжіла до східнослов'янських богослужбових традицій: молитва «Господи, помилуй» XIX століття, пісня-гімн «Святий Вацлав», яка дістала популярну назву «Святовацлавського хоралу» і завжди виконувався у святкових чеських літургіях XVII ст. Національні особливості духовної музики у Чехії в реквіємі А.Дворжака очевидні: друга частина – *Graduale*, четверта частина – *Tuba mirum* та сьома частина – *Lacrymosa* – завершуються хоралами, у яких відчутним є взаємовплив римо-католицької, православної та народно-слов'янської культур. Як відомо, у XIV ст. високого художнього рівня досягають в Чехії містеріальні жанри, літургічна драма. Передовсім у самому визначенні – літургічна драма – була закладена жанрово-стильова двоїстість, певний симбіоз не лише жанрових структур, а й двох музичних сфер – духовної та світської, двох видів художньої діяльності – епічної та драматичної, двох принципів мислення – символічного та театрального і, в цілому, даності та процесуальності. З іншого боку, передумовою розвитку чеського музичного театру був високий рівень церковної канонічної культури.

Взагалі принцип театральності став найбільш репрезентативним засобом сучасного, інноваційного у втіленнях культової музики XIX століття, що у духовних творах Дворжака набуло разом з тим також певних національних акцентів. На думку Е.Курта, «прагнення романтизму до театральності не було випадковим, воно закладено в його психології. Там, де мистецтво не призначене для театру, романтики прагнуть до нього хоча б в загальній спрямованості і характері творчості» [12, 57]. У чеській музичній культурі прагнення до театральності мало міцне національне коріння. Адже яскравість, зображальна конкретність музики була пов'язана з національною традицією (як церковною, так і оперною). Плідний розвиток театру як найбільш демократичного мистецтва певною мірою відобразив динаміку соціально-історичних процесів суспільного життя Чехії. Розуміння загальнодієвої функції художнього твору мало принципове значення для чеської романтичної естетики. Звідси – широке втілення культових жанрів (меси, реквієму, *Stabat Mater*, *Te Deum*) у новому неортодоксальному аспекті. Великий вплив зі сторони реалістичних образів, пов'язаних з національно-визвольною боротьбою, патріотичними мотивами, знайшов класичне втілення в жанрі «гусистських гімнів». У цілому це один із жанрів, який за своїми семантичними ознаками яскраво представив синтез духовного і світського, «канонічного і евристичного».

Отже, духовну спадщину А.Дворжака в контексті романтичної ідеї синтезу мистецтв здається правомірним розглядати в таких ракурсах:

- синтезу світського і духовного під знаком театральності як однієї з провідних ідей романтичного синтезу мистецтв, з одного боку, і національної традиції релігійних містерій, з іншого;
- драматургії, яка поєднує театральність як прояв сучасної тенденції і канонічність як збереження богослужбових традицій.

В *Stabat Mater* та реквіємі композитор прагнув до вільного поєднання родових ознак епосу, лірики і драми засобами синтезу жанрів заупокійної меси, ораторії, театральної драми, середньовічної містерії. Поліфонія родова, жанрово-стильова надає музиці цих творів «глибокої емоційної вібрації, яка у співвідношенні з активністю створює те, що називається драматизмом» [8, 46].

Підтвердимо ці спостереження аналітично за допомогою партитури реквієму А.Дворжака. Твір вражає перш за все своєю грандіозністю і монументальністю; фрескові масштаби викликають аналогії з бароковою патетикою. Масштаби композиції тягнуть за собою архітектонічну двофазовість, яка, очевидно, обумовлена прагненням автора відокремити градуальні частини і секвенцію *Dies irae*, що трактується в контексті концентрації драматичної дієвості, з одного боку, та одухотвореної гімнічності частин *Sanctus*, *Hosanna*, *Benedictus*, з іншого. Наочно цей поділ представимо в наступній схемі композиції реквієму:

I фаза	I фаза
1. Requiem aeternam	9. Offerforium
2. Graduale	10. Hostias
3. Dies irae	11. Sanctus
4. Tuba mirum	12. Pie Jesu
5. Quid sum miser	13. Agnus Dei
6. Recordare	
7. Confutatis	
8. Lacrymosa	

Навіть грандіозний берліозівський реквієм у порівнянні з дворжаківським не претендував на таку всеосяжність, хоча в трактуванні канонічного тексту А.Дворжак слідував саме шляхом, торованим Г.Берліозом.

У процесі аналізу цілісної драматургії твору можна було б також піти торованим шляхом і окреслити драматургічний рельєф твору таким чином, як в аналізі реквієма Берліоза, тобто виділити наступні частини драматичного смислового навантаження:

- Dies irae як першу драматичну кульмінацію;
- Confutatis як другу і потім акцентувати;
- Lacrymosa як завершення колізії першої фази драми.

Потім відзначити Sanctus та Hosanna як світлоносні, одухотворені вершини другої фази драматургії реквієму і знайти зв'язки із «ліричними відступами» поетичного тексту реквієму, зокрема із Quid sum miser та Recordare. Такий підхід є виправданим до всіх романтичних реквіємів, які трактують латинський текст заупокійної меси як поетичний, а не канонічний. Відзначимо, що ця традиція сягнула також за межі другої половини ХХ століття. Проте всі ці спроби аналізу драматургії стали б ще одним підтвердженням драматургічної інваріантності реквієму, що обумовлено позамузичним фактором, а саме латинським текстом в контексті романтичного світосприйняття. У реквіємі ж А.Дворжака всі частини драматургічно рівноцінні та художньо довершені. Хвилеподібна логіка розгортання драми тут не є визначальною, як це спостерігається у реквіємах Берліоза та Верді. Про це свідчить й «інтонаційна фабула» твору, яка поєднує мотивне проростання і наскрізний лейтмотивний розвиток, симфонічний та театральний принципи мислення.

Не маючи можливості в межах даної статті послідовно проаналізувати кожен частину реквієму у цілісній його драматургії, зупинимося лише на деяких неординарних знахідках А.Дворжака, які одночасно викликають діалогічний резонанс із наступним століттям. Отже, в першій частині – Requiem aeternam – привертає увагу оригінальний драматургічний прийом інтонаційно-образного передбачення середнього розділу – Te decet hymnus. Ситуація розв'язується традиційними засобами реєстрового, фактурно-хорового *diminuendo* (хор-ансамбль-дует). Але оркестрова партія поліфонізована: вступна тема реквієму, яку умовно можна назвати лейтмотивом «питання», типовим для романтизму, викладається вертикально (бас-тенор; альт-сопрано). Так готується багатопланова поліфонія основного розділу першої фази реквієму. Третя частина – Dies irae – вражає титанічним розмахом. Тема секвенції – загострена, агресивна, як символ приреченості – впливає на інтонаційно-образне рішення четвертої частини – Tuba mirum. Всупереч традиційній, майже буквально відтвореній врівноваженості у своїй значущості «Слова Божого» в канонічному реквіємі, текст Tuba mirum у трактуванні А.Дворжака втілює ситуацію катастрофи, використовуючи характерні прийоми романтичної драматургії, наприклад, зриви кульмінацій, різкі контрасти, гучну динаміку. Просторово-темброві, поліфонічні ефекти, алюзії з середньовічною секвенцією ще яскравіше підкреслюють романтичне трактування картини страшного суду.

Подальший розвиток (розділ Liber spiritus) демонструє геніальне драматургічно-смислове відкриття композитора. У розділі, де, як правило, розв'язується колізія секвенції і досягається тимчасова рівновага, композитор дійсно вводить психологічну розрядку (східний колорит, стійка ладова основа, імітація народних інструментальних награвань). Але «руйнівна» енергія інтонаційного комплексу третьої та четвертої частин прихована в темі Liber spiritus: тема є варіантом теми Dies irae в ритмічному зменшенні. Подібна тотожність теми року і теми пасторалі, що своєрідно продовжує

традицію лістівського монотематизму, мала для А.Дворжака, очевидно, філософський підтекст як втілення ідеї взаємообумовленості, вселенської тотожності циклів життя та смерті. А неодноразові повернення спільної монотеми-символа в різних варіантах залишає незмінним її інтонаційний «заокруглений» контур, що можна трактувати як втілення на інтонаційному та композиційному рівнях романтичної ідеї «колообігу».

П'ята частина – *Quid sum miser* та шоста частина – *Recordare* розкривають лінію піднесеної лірики у ракурсі романтичної неврівноваженості, підвищеної емоційності, інтонаційно вирішеної засобами «монтажних» вторгнень фрагментів розділу *Rex tremendae*.

Отже, драматургічний рельєф І фрази реквієму, насичений контрастами, внутрішнім напруженням, накладає відбиток навіть на традиційно цілісну у своїй ліричній сповідальності шосту частину – *Recordare*<sup>1</sup>. Ця частина, на відміну від її семантичного інваріанта, у канонічному реквіємі трактується А.Дворжаком як очікування і підготовка етапу розв'язання драми. Цю функцію виконує восьма частина – *Lacrymosa*. Завершення та підсумок І фази реквієму вирішені засобами інтонаційного синтезу попередніх розділів.

У цілому ж «інтонаційна фабула» дієвої, драматичної фази реквієму втілює напруження пошуку, пронизаного енергією просвітлення: мажорні розв'язання, інтонаційна спрямованість «вгору», розширене колористичне трактування високого регістру. У ІІ фазі реквієму реалізується енергія здійснення, досягнення, спокою. Але це не статичний спокій. Асоціації з піднесеною атмосферою Воскресіння, світле звучання хору як голосу релігійної общини виникають, очевидно, завдяки імітаційним розділам і звучанню традиційної фуги «*Quam olim Abrahae*»<sup>2</sup>. Адже, як відомо, імітаційність Воскресенських канонів містить семантику радості, що розгортається у динаміці.

Образ піднесення, що постійно «рухається», реалізується у кульмінаційній частині реквієму – «*Sanctus*». Послідовне фактурне та регістрове розгортання, висхідна інтонаційність, тривале *crescendo* до *ff* картинно втілює образ краси божественного сяйва, кульмінаційно відтвореного в розділі *Hosanna*. У цілому ж ІІ світлоносна фаза реквієму виконує подвійну драматургічну функцію:

- відсторонення від дії;
- досягнення мети як динамічного переживання спокою.

Спокій (*requiem*) трактується як божественна радість, вічне блаженство (*requiem aeternam*). Отже, ідея нескінченності, присутня в духовних творах романтиків, реалізується А.Дворжаком у двох ракурсах:

- як «потенційна нескінченність прагнення» (І фаза),
- як «актуальна нескінченність досконалості» (ІІ фаза),

що для романтичних реквіємів є засобом наскрізного показу взаємодії земного і божественного начал.

Ідея відтворення хорового общинного співу в реквіємі здійснюється композитором в наспівах, інтонаційно близьких до східного звучання богослужіння<sup>3</sup>.

Завершальне звучання лейтмотиву «питання» в «*Agnus Dei*» пов'язане з оригінальною темою цього розділу, що побудований за принципами фуги: на тему «питання» слідує тема «відповідь» – *Agnus Dei*.

Нарешті, наскрізний вербальний символ реквієму «*lux aeternam*» досягає в останньому розділі особливої смислової кульмінації як підсумкового самовираження композиторської інтерпретації божественного смислу заупокійної меси: просторовий ефект регістрового протиставлення основної теми в *B-dur* у високому регістрі та лейтмотиву «питання» в *b-moll* в басовому, очевидно, символізує в логіці колообігу вічність процесу взаємодії «потенційної нескінченності прагнення» земного начала та «актуальної нескінченності досконалості» божественного начала.

Засобами жанрово-стильового, драматургічного синтезу А.Дворжак розкриває в реквіємі синтез генетичних та типологічних ознак релігійного жанру з позицій романтизму і виявляє притаман-

<sup>1</sup> Тема *Recordare* являє собою ремінісценцію І ч. «*Stabat mater*» («*Quis est homo*»).

<sup>2</sup> У темі фуги звучить древній чеський готичний наспів «Заспіваймо пісню Мері».

<sup>3</sup> Подібні хоральні наспіви зустрічаються в опері «Димитрій», дія якої відбувається в православній Русі.

ну йому специфіку мобільності на всіх рівнях драматургічно-філософської концепції твору. Синтез проявляється на різних рівнях, але на жанровому має «підкреслено акцентований, контрастний характер», що по-різному трактується в різних романтичних реквіємах. Так, у Берліоза, Верді, Ліста – це жанровий контрапункт, у Брамса, Дворжака Форте – жанровий синкретизм<sup>1</sup>, явище, за визначенням М.Скребкової-Філатової, «при якому ознаки різних жанрів фактично нероздільні, кожен втілюється через свій комплекс виразових засобів і створює єдине художнє ціле» [19, 45].

Отже, тенденції, що розкрилися в процесі комплексного аналізу «Реквієму» А.Дворжака є визначальними для його духовної спадщини. Систематизуємо їх у наших спостереженнях.

Індивідуальне, неповторне, особливе в літургічній спадщині Дворжака розкриває в собі риси загального, універсального, але в тих несподіваних модифікаціях, які вже не підлягають схематизації. Звідси – жанрові метаморфози під знаком театральності, з одного боку, і чеської духовної гімнічної традиції – з іншого, що виглядає достатньо природно у світлі сучасних дефініцій жанру у ХХ столітті. За влучним визначенням М.Кагана, «жанр – це прояв вибірковості художньої творчості» [10, 34].

Симфонічний метод мислення, стверджений класицизмом, спрямував розвиток всіх літургічних жанрів у драматичне русло. Звідси бере своє начало явище родового синтезу як жанрово-стильова ознака духовних творів романтиків. Романтичний реквієм не лише продовжив ці досягнення, а й стабілізував їх. У цьому руслі духовні твори А.Дворжака є яскравим прикладом романтичного тлумачення культових жанрів і, безумовно, на певному етапі жанрової еволюції являють синтез «драматичної поезії», що захоплює слухачів стягненням подій, несподіваних зіткнень смислів, інакше кажучи, конфліктною драматургією; синтез «епічної поезії», позаяк значення подій розкривається як післямова, та ліричної поезії. Як справедливо стверджував Г.Ф.Гегель, саме «ліризм є стійкою провідною рисою романтичного мистецтва «тоном», який характерний навіть для епосу і драми» [9, 36].

У реквіємі А.Дворжака, як і в його інших духовних творах, релігійне відчуття стає не лише глибоко індивідуальним, але й соборним. Ставлення до літургічного жанру як до твору синтетичного змінює його ідейно-образну концепцію. Канонічний реквієм проповідує християнську ідею «переходу від смерті до життя», реквієм А.Дворжака (як і в цілому романтичні реквієми) концентрується на індивідуальному художньо-емоційному та філософському трактуванні християнської ідеї. Традиція і канон функціонують тут в межах підкреслено авторського трактування духовного жанру. У цьому полягає своєрідна жанрова унікальність органічного синтезу смислового та психологічного начал в заупокійній месі.

Отже, А.Дворжак починає, завдяки систематичним зверненням до старовинних гімнів, важливу тенденцію, яка у ХХ столітті стала визначальною для композиторських втілень культових жанрів – звернення до неавторських релігійних знаків-символів і конкретних тем, які набули в історичній спадщині нації значення старовинних літургічних символів. А.Дворжаком було зроблено певний крок назустріч новим втіленням літургічної та композиційної логіки в системі нової лексики, семантики, поетики, хоча його духовні твори в цілому відтворюють типові ознаки синтетичної релігійності романтиків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонин Дворжак. Сборник. Статей / Сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга. – Москва, 1967.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – Москва, 1974. – С. 90-128
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва, 1972.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. – Ленинград: Тритон, 1926.
5. Бэлза И. Антонин Дворжак. – М.,-Л., 1949.
6. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. – М.-Л., 1951.

<sup>1</sup>У реквіємах Берліоза, Верді і Дворжака різна й природа театральності. Для Берліоза і Верді – це суто світська національна оперна традиція, для Дворжака – традиція компромісного жанрового симбіозу – літургічної драми.

7. Васильев А. Жанр как явление художественной культуры // Искусство в системе культуры. – Ленинград, 1987. – С. 167-176.
8. Волькетштейн В. Драматургия. – Москва, 1960.
9. Гегель Г.Ф. Эстетика. – Москва, 1971. – Т.3.
10. Каган М. Морфология искусства. – Москва, 1972.
11. Козаренко О. Феномен української музичної мови. – Львів: НТШ, 2000.
12. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Р. Вагнера. – Москва, 1975.
13. Литературные манифесты западно-европейских романтиков. – Москва, 1980.
14. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва, 1990.
15. Петрова А. Реквием как философско-этическая концепция // Вопросы научного атеизма. – Вып. 30. – Москва, 1982. – С.286-294.
16. Проблемы музыкального романтизма. – Л: ЛГИТМиК, 1987.
17. Robertson A. Antonin Dvornak, – London, 1928.
18. Robertson A. Requiem. Musik mourning of consolation. – Cassel-London, 1967.
19. Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке // Вопросы методологии и социологии искусства, – Л: ЛГИТМиК, 1988. – С. 40-52.
20. Шоурек О. Дворжак в письмах и воспоминаниях, – Москва, 1964.

**Adelina Yefimenko**

**ANTONIN DVORZHAK'S SPIRITUAL COMPOSITIONS IN THE CONTEXT  
OF THE IDEA OF A NEW LITURGICAL MUSIC**

The present article examines A.Dvorzhak's liturgical music using his requiem as an example in the context of the romantic idea of the arts synthesis.

**Олександра Німилевич**

**МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ВОЛОШИНА**

*Стаття висвітлює внесок М.Волошина в музичну культуру Галичини першої половини ХХ ст., зокрема у сферу музичної критики.*

Михайло Волошин увійшов до історії українського музичного мистецтва як талановитий диригент, композитор, співак, публіцист. Така різнобічна діяльність була притаманна багатьом відомим представникам мистецьких кіл. Атмосфера становлення української професійної музичної культури в першій половині ХХ ст. спонукала митців до музично-критичної діяльності. Видатні музичні діячі Західної України – Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Борис Кудрик, Василь Витвицький писали музикознавчі розвідки, статті, які розкривали окремі проблеми освіти та виховання національних професійних музичних кадрів, характеризували композиторську творчість, з-під їх пера з'явилося чимало рецензій у пресі на виступи знайомих українських виконавців – Любки Колесси, Василя Барвінського, Галини Левицької, Дарії Гординської-Каранович, Романа Савицького, Володимири Божейко, Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського, Ореста Руснака та ін.

Досить активно на ниві музичної публіцистики працював і Михайло Волошин. Вагому частку в дослідженні цієї непересічної постаті становлять його статті і рецензії в часописах «Діло», «Наші дні», «Громадський вісник», «Неділя», «Музичний альманах», «Руслан», в німецькій періодиці. Концертна діяльність М.Волошина як диригента і співака фрагментарно висвітлюється в музикознавчих працях С.Людкевича [24; 25], книгах Л.Ханик [37], Л.Мазепи і Т.Мазепи [26], довідко-