

Хорові твори Ганни Гаврилець на тексти українських поетів: національні прояви сакрального простору

Функціонування сакрального в світовій культурі пов'язана з інтерпретацією текстів минулого і залученням їх сакральної символіки до нових творів. Втілення цієї символіки супроводжується переосмисленням цілісності жанрових концепцій насамперед як виразу їх семантичних аспектів у певній новій цілісності, адже саме така цілісність є необхідною після численних потрясінь і різного роду деформацій культурної свідомості у ХХ столітті.

У доробку українських композиторів останніх десятиліть ХХ і перших ХХІ століть таких творів значна кількість. Сакральні чинники проникають не тільки у традиційно органічне для них середовище – церковну й паралітургічну музику, а й сягають віддалених суто інструментальних сфер. І цей процес розпочався задовго до легалізації названої жанрової сфери, оскільки сакрального значення було надано не тільки культовим жанрам, текстам і символам, а й елементам національно-ментального характеру. Доцільно назвати хоча б кілька знакових творів, як, наприклад, сюїту для камерного оркестру "Фрески Софії Київської" В. Годзяцького (1966/1980), "Сад божественних пісень" на вірші Г.Сковороди для хору, солістів та симфонічного оркестру (1971) І. Карабиця, "Concerto Misterioso" пам'яті Катерини Білокур для дев'яти інструментів Л. Грабовського (1977), симфонію для тенора, сопрано, симфонічного оркестру на вірші Т. Г. Шевченка "De profundis" В. Губаренка (1995), "Ірмологіон для струнних" (1988) і "Пасакалію на галичанську тему" для органа (1989) О. Козаренка.

Концепції цих та інших творів свідчать, що якщо на попередніх етапах вихід сакральних жанрів за межі неокласицизму відбувався завдяки адаптації постромантичної та романтичної стилістики, то в них відчутне бажання й утримати універсальні світового рівня, і привнести в них національні етично-мистецькі елементи. У стилістиці таких композицій, попри всю неординарність технічних засобів й оновлення формотворчих чинників, відчутний колосальний вплив бароко і навіть середньовіччя. На перший план новітніх концепцій висувається переосмислення семантичних ресурсів типових жанрів на філософсько-етичному рівні, окремих засобів музичної стилістики як символів часу і сакрального простору. Тому, з одного боку, навряд чи доцільно сприймати їх назви як однозначне продовження сакральних традицій давніх чи архетипних для національної культури жанрів, з другого боку, типові для цієї царини засоби, входячи в коло – за антиномією до сакральної – профанної музики виявляють значний потенціал до піднесення їх від колишнього рівня до значно вищих сфер.

При порівнянні творів 1970-80-х і 1990-2000, у яких так чи інакше проявляється сакральні джерела, впадає у око своєрідний парадокс. У перший період, здавалося б, домінуюче значення належало жанровості, наслідуванню певних інтонаційно-гармонічних моделей "архетипного" середовища і в такий спосіб відбувалося потужне нарощування "стартового простору" для майбутніх пошуків. Оскільки такі твори найчастіше виникали поза функційністю питомого середовища, то можливість відкритого використання його потенціалу, поза сумнівом, означало позитив і таке бажане органічне розгортання.

Першорядне значення традиційно утримують вербальні тексти. А за умови їх належного посилення засобами музичної стилістики, переосмислення внутріжанрової символіки і семантики на основі властивих національній традиції культово-текстових моделей приносить суттєві результати. У творчості мало поглибитися живе відчуття національної культури в її історичній динаміці, виробитися відчуття своєрідності національного мислення і цінностей насамперед, у їх "логосному" аспекті. Виразно ілюструє особливості цього процесу творчість Ганни Гаврилець.

Доробок композиторки містить різні варіанти ідеї сакралізації простору. Один з них пов'язаний із традиційними жанровими символами світової музики: "Lamento" на вірші О. Олесея для мішаного хору (1993), "Stabat Mater" для хору і оркестру на канонічні латинські тексти (2002), "Kyrie eleison" для мішаного хору (2006), "Miserere" для хору з оркестром (2008), а також, як важливий контекстуальний ряд, – "Хорал" для струнних (2005), дует для двох скрипок *Beyond body and soul* ("За межею тіла і душі"; 2007), і "Каприччіо" на честь святого Миколая для камерного оркестру (2008). Якщо у композиціях за участю вокального чинника певні прояви сакральності значною мірою забезпечені їх назвами, то в інструментальних творах ситуація складніша. Так, "хорал" саме через свою семантичну якість – архетипну хоральність – відсторонюється від тривіального значення певного типу фактури й спрямовується до площини національних плачів-покаянь, настільки виразною є його мелодико-інтонаційна основа (а втім, у процесі розгортання її внутрішнього часу у творі не менш виразно відчувається скорботний "поступ" пасакалії). А "Каприччіо" внаслідок закладеної у жанрі можливості до втілення фантазій автора, ніж дотримання мистецьких стереотипів, забезпечило природність модулювання закладеного в європейській творчості кліше "жарту" чи "примхи" і бік тієї радості й сакрального свята, яку викликає образ св. Миколая в українській ментальності.

Другий напрямок – це твори на основі канонічної традиції Східної Церкви: написаний 2000 року міні-цикл псалмів ("Блаженний, хто дбає про вбогого..." для жіночого хору, "До тебе підношу, мій Господи, душу свою..." для чоловічого хору і "Боже мій, нащо мене Ти покинув?" для мішаного хору); піснеспіви на тексти з Літургії для мішаного хору – "Херувимська" (2001) і "Тебе поєм" (2001); псалом "Тільки в Богові спокій душі моїй" для мішаного хору (2004), хоровий концерт "Нехай воскресне Бог!" (2004) і "Богородице, Діво, радуйся!" для жіночого хору (2004).

Не менш значне місце займають хорові твори, засновані на традиціях національних паралітургічних жанрів зимового циклу – колядки "В неділю рано" (2001), "Радуйся" (2001) і щедрівка "Ой, в полі, полі" (2002) для чоловічого хору, а також обробки поліських колядок для чоловічого хору, "Ходить-походить місяць по

небу..." (2006), "На краю села висока гора" (2006), "Через мости високіє" (2007) і "У пана дзядзька" (2007). Фольклорні тексти та потенціал автентичних жанрів були плідно використані композиторкою в межах масштабних концепцій таких творів, як "Жалі мої, жалі" для чоловічого хору на народні тексти (2004) і фольк-концерт "Кроковеє колесо" і для жіночого хору (2004).

Культурно-суспільні умови всіляко сприяли позитивній реалізації авторських задумів не тільки на фольклорному матеріалі, а й на основі віршів українських поетів. Від часу "Трьох хорів на вірші О. Олеся" (1981) виразно простежується поглиблення проявів національного сакрального простору в камерній кантаті "Погляд у дитинство" для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського (1987): у маленькій кантаті "Погляд у дитинство", присвяченій синові ... панує єдиний настрій, співзвучний прекрасним віршам Миколи Вінграновського, що ведуть у "кришталевий світ" дитячих спогадів. Композитор щоразу знаходить нове освітлення поетичного сюжету: пастельне, безтурботне в першій частині ("Вві сні наш заєць знову задрімав"), скерцозно-химерне – у другій ("Котик, котик, золотий животик"), журливе, з відтінком тривожності й непевності – в останній ("Прилетіли гуси"). Фольклорне джерело мелодики, безперечно, дуже помітне.[1]. У творі, в якому виразно простежується опора на традиції знакового для української музики епох Бароко і Класицизму жанру духовного хорового концерту – "Мій Боже любий, заступись" для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1991-1992) тенденція до злиття різних сакральних площин. До певної міри ця тенденція проявляється навіть глибоко ліричному, сповненому нюансів особистісного відчуття хорі для мішаного складу "Ти явилась мені" на слова В. Симоненка (1998).

Безумовною вершиною цього шляху став опус, написання якого було відзначене Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка, – музично-сценічному дійстві "Золотий камінь посіємо" для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997-1998). "Музика в цьому дійстві, яке сама Ганна Гаврилець називає моно-фольк-оперою, відіграє чільну роль.

Композитору вдалося, ґрунтуючись на

багатющому фольклорному матеріалі (пісні, зібрані Ніною Матвієнко в різних регіонах України, відбиралися дуже строго) створити своєрідні музичні фрески, в яких через пісню відображена історія України. Музика в цьому дійстві звучить на одному диханні, об'єднуючи шість частин в масштабне музично-сценічне полотно... У цьому дійстві композитор залучає величезний арсенал засобів музичної виразності. Хорове, оркестрове звучання або включення тембру одного або двох інструментів – все це для художнього розкриття глибин фольклорних першоджерел. У Ганни Гаврилець саме в цьому творі можна відзначити майстерне володіння поліфонією тембрів, що і створює особливу акустичну ауру твору. Музика, як і головна героїня вистави – народна пісня, багата і різнолика. Вона звучить то як розгорнута симфонічна картина із блискучою оркестровкою у частинах" (переклад мій – *T.M.*)[4].

Задум перетворити послідовність окремих фольклорних жанрів за допомогою інструментальних "коментарів" у цілісну концепцію прояву національної ментальності забезпечило досягнення нового якісного рівня: модифікація їх структурно-конструктивних параметрів внаслідок строгого вивірення образно-семантичного ряду забезпечило не тільки перетворення базового матеріалу у цілком певні "знаки", а й розширення їх вияву в контексті національної культури.

У вимірі вербальних текстів єднаючим чинником символіки окремих частин і творів у єдиному сакральному просторі стала поезія Софії Майданської. Серед багатьох обробок народних пісень, використаний фрагментів творів інших українських композиторів на її вірші були написані такі частини дійства, як музичний епізод "Заклинання. Жертвоприношення" (перший номер розділу "Русь прадавня") і заключні його номери – "Горілиць лежить моє село" і "Ввійди і ти у цей собор". Останній текст втілює софійність сакрального простору української нації, в якому поєднані символи "оновленого верховіття" дерева життя, дзвони "нетлінної будови" – собору, з якого "дивиться на нас Оранта". Ця кульмінація підкреслена цілком суголосно із архетипною основою української музичної ментальності: акапельне

звучання восьмиголосного мішаного хору, у фактурі якого присутні й мелодичність української ліричної та прославної пісенності, й елементи гуртового багатоголосся, й поліфонічні моделі хорових концертів. Таке вирішення хорового фіналу надало особливої синтетичності цій частині після реконструкції звукових ідеалів різних епох, якому були покликані сприяти елементи ранньопартесної техніки, фольклорних розспівів й давніх жанрів в руслі реалізації логосно-семантичного коду тогочасного музичного простору.

Отже, використовуючи різноманітні сакральні елементи і орієнтуючись у концепціях своїх творів на мову тих стилів і жанрів, до яких вони належали, Ганна Гаврилець за їх допомогою збагачує їх семантичні значення у самобутніх стильових концепціях власних творів. Вони формують також і важливі "ключі", що дозволяють з'ясувати найбільш важливі стилістичні, формотворчі, композиційні аспекти музичних творів.

Використана література:

1. Кияновська Л. З джерел рідного краю / Л.Кияновська // Музика. – 1990. – № 3. – С. 9.
2. Корчова О. Музика, написана серцем / Л.Корчова // Музика. – 2008. – № 2. – С. 10–12.
3. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) / М.Северинова // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 230–238.
4. Степанченко Г. Музыкальные фрески Анны Гаврилец / Г.Степанченко // Зеркало недели. – 1999. – №4. – 30 января.