

22. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді / Зібрала Т.Богданська. – Тернопіль: Астон, 2000. – Ч.І. – 85 с.
23. Шукайло Л. Альбом фортепіанної музики. – К.: Мелосвіт, 2005. – 36 с.
24. Шукайло Л. Пьесы и асамбли для фортепиано. – Харьков: Издательский дом “Фактор”, 2006. – 98 с.
25. Эльгисер И. Кукольная фортепианная музыка: Цикл пьес для фортепиано. Миниатюры на темы кол-лекций кукол. – Снятын: Музыкальное издательство “В.Лазаренко”, 2005. – 60 с.
26. Юним піаністам / Упор. П.Серотюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Вип.І. – 40 с.
27. Юним піаністам / Упор. П.Серотюк. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Вип.ІІ. – 40 с.

*In this article the foundations of forming the piano pedagogical repertoire for children are considered at this point of development of the music education in Ukraine, the question of the music for children specificity are investigated, the children's piano editions for the six last years are analysed.*

**Key words:** *the children's pedagogical repertoire, the piano art, the music education, the specificity of the music for children.*

**УДК 783.24**

**ББК 85.318.9**

**Ярослав Шипайло**

### **МОЛИТВА “ОТЧЕ НАШ” У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ М.БЕРЕЗОВСЬКОГО, Д.БОРТНЯНСЬКОГО, С.ДЕГТЯРЬОВА**

*Специфіка омузичення богослужбових текстів літургійної відправи є однією з найбільш цікавих й актуальних сторінок у творчості переважаючої більшості українських композиторів. Культурні надбання зумовлені культом Богочитання в композиторській інтерпретації, окреслюючи індивідуальні риси стилю кожного митця, виявляють їх особистісну позицію на шляху до пізнання трансцендентальних істин сакрального дійства. З огляду на це вміст Божого Слова, проростаючи в людських серцях, довершує промисел Всевишнього, збагачуючи й преображаючи світ. Одним із таких текстів, який набув популярності в “композиторському полі” в кінці XVIII – поч. XIX століття, став канонічний текст Господньої молитви в музичній спадщині представників “Золотої доби”. Зміст хорових “Отче Наш” наповнений сутністю найважливіших інтенцій-прохань, закорінених у даному молитовному зверненні, дозволяє простежити глибину індивідуального композиторського втілення крізь призму пережиття сакральних істин одного з текстів канонічного передання в історичному контексті зазначеної епохи.*

**Ключові слова:** *Бог, молитва, музика, композитори, інтерпретація, Отче наш.*

Стаття розкриває особливості втілення канонічних слів Господньої молитви в композиторських інтерпретаціях митців епохи класицизму.

Актуальність тематики зумовлена потребою висвітлення на сучасному етапі принципів музичного втілення одного з текстів сакрального передання. З огляду на це подаються тези науковців: О.Цалай-Якименко [1], Б.Асаф'єва [2], М.Юрченка [3], М.Рицаревої [4; 5], Л.Корній [6], В.Витвицького [7], Л.Кияновської [8], С.Людкевича [9], М.Лисицина [10], Б.Кудрика [11].

**Мета:** Прослідкувати сутність органічного синтезу канонічного слова і музики крізь призму композиторської інтерпретації в добу Просвітництва на прикладі хорових “Отче Наш”.

Кінець XVIII ст. – “золота доба” українського храмового співу – знаменує завершення певного циклу розвитку сакрального музичного мистецтва, представленого творчістю М.Березовського, Д.Бортнянського, С.Дегтярьова, А.Веделя. Уся їх багатопланова спадщина просякнута музикальністю і, як зазначає О.Цалай-Якименко, “...сповнена глибинної духовності божественного осяяння” [1, с.425]. Загальнофілософський контекст цього часу окреслюється як доба Просвітництва. В Україні ідеї класичного західноєвропейського Просвітництва поширюються в другій половині XVIII ст. Музична творчість композиторів зазначеного періоду наповнюється чуттєво-сентиментальними рисами, які крізь призму емоційно-виразових інтонацій набувають характерних ознак у сприйнятті нового світу почуттів і настроїв. Особливо друга по-

ловина XVIII ст. у вітчизняному мистецтві проходить під знаком подальшого “обмирщення” культової музики. Як писав Б.Асаф’єв, “...рішуча секуляризація культової музики й водночас початок перетворення західної пісенної культури в світському міському музикуванні [...] усе це під колосальним впливом західноєвропейської музичної культури – належить XVIII ст.” [2, с.9]. Охарактеризований Б.Асаф’євим процес виявляється в культовому співі передовсім у стильовому спрямуванні музики. У своїй творчості композиторам другої половини XVIII ст. вдалося синтезувати надбання своєї національної культури з асимільованими елементами західноєвропейських традицій XVIII ст., зокрема італійськими. В українській музиці в цей час відбувається зміна стильової ситуації, з’являються ті нові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики зазначеного періоду. Значні зміни відбулися в жанровій системі: виникає духовний циклічний концерт нового стилю. У ньому посилюються зв’язки зі світським мистецтвом і з’являється нова якість музичної образності, заснована на яскравому відтворенні емоційних переживань.

Уперше в цьому жанрі слова Господньої молитви німецькою мовою були покладені в основу хорового концерту *Das Vater Unser* М.Березовським, який у вітчизняній музиці є родоначальником нового за формою й стилем хорового циклічного концерту. Принагідно варто зазначити, що до другої половини XVIII ст. у літургійній відправі богослужбового кола в більшості випадків існувала практика усного проказування, або речитативного декламування (розспівування) “всією спільнотою” [3, с.6] цієї молитви (як і Символу Віри), чим пояснюється той факт, що на сьогодні не віднайдено жодної давньої партитури цих частин літургії. У композиторській спадщині М.Березовського концерт *Das Vater Unser* піднімається до рівня контрастної циклічності, зберігаючи в собі лише деякі елементи з традиції барокового партесного концерту в поєднанні з класичними рисами (формування на класичній гармонії, використання гомофонно-гармонічної фактури).

Концерт був виданий у Лейпцигу 1813 р. Стосовно дати написання висловлюються припущення, що він був створений ще до від’їзду композитора з Петербурга до Італії. Про нього М.Рицарева зазначає: “Твір близький до жанру концерту за циклічною побудовою та принципом контрасту між частинами. Його музична мова повністю знаходиться у співвідповідності з європейською традицією. Характер музики медитативно-звеличений” [4, с.134–135]. Треба сказати, що автор цих рядків, з одного боку, підкреслює кожну з ознак концерту нового стилю, потверджуючи й визначаючи відповідність його написання в західноєвропейській традиції, а з другого, – представляє виключно духовним твором, характеризуючи його, як “медитативно-звеличений”. Висвітлюючи універсальність жанру хорового концерту, дослідниця зазначає, що він є “...жанр поліфункціональний: це і кульмінаційна частина літургії, і прикраса державної церемонії, і жанр світського музикування” [5, с.95], і далі наголошує: “Музика була тут не тільки звуковим доповненням канонічного тексту, але й вільним художнім мистецтвом, виявляючи й підтверджуючи композиторську індивідуальність та авторський престиж майстра” [5, с.97].

У даному творі композитор глибоко й вповні використовує змістовну ємність жанру. Господня молитва обіймає тут три перші частини концерту, а четверта і п’ята – вміщають у собі наступні після “Отче Наш” виголос священника “А яко твоє єсть царство і сила і слава Отцю і Сину і Святому Духові” та відповідь вірних “Амінь” (нехай так буде). Усі частини концерту написані в чотириголосому викладі й знаходяться між собою в контрастному зіставленні: темповому, тональному, метро-ритмічному (I ч. *Poco adagio*,  $\frac{4}{4}$ , g; II ч. *Largo*  $\frac{3}{4}$ , Es; III ч. *Andante*  $\frac{3}{4}$ , d; IV ч. *Alla breve*,  $\frac{2}{4}$ , d; V ч. *Allgretto*,  $\frac{3}{4}$ , g). Подібний контрастний виклад частин, як вже зазначалось, є новаторським у жанрі хорового концерту. Особливо важливу виразову роль у даному творі відіграє фактура. У I частині (прославлення), при напластуванні голосів, пануючим стає акордовий виклад, який надає композиції масивного й насиченого звучання. *Largo* (II частина) характеризується рухливістю й появою розспівів, тому що композитор, полегшуючи фактуру, вводить партію солістів (у подальшому цей прийом використовував М.Вербицький), надаючи твору чистішого й прозорішого звучання. Поява фігурацій у вигляді неакордових звуків, доповнюючи контрастний рух голосів, приводить до кульмінації, яка припадає на слова “і не введи нас” в III ч. концерту. Цікава аналогія в цьому випадку виникає із проведенням тем у хорових партіях від одного голосу до іншого, коли низхідний рух від домінанти до ввідного тону з розв’язанням у тоніку викликає алюзії з органом токатаю і фугою ре мінор Й.С.Баха. У М.Березовського тема благання “і не

введи нас во іскушення", виражаючи глибокий драматизм незахишеності людини, відтворює богословську візію святих отців про віддаленість людини від Бога через гріхопадіння. IV частина написана у формі фуги і, у порівнянні з відносно короткими імітаціями партесного концерту, є більш розгорнутою й мелодично яскравішою. Завершує цикл остання частина хорового концерту, в якій композитор майстерно використовує сольні номери із хоровим tutti, а в останньому епізоді (у своєрідній коді композиції) на виголосі "Амін", за рахунок метро-ритмічних, динамічних, поліфонічних засобів створюється образ могутньої величі Господньої в потвердженні Його волі.

Таким чином, композиторський задум *Das Vater Unser* М.Березовського, виражаючи цілком індивідуальні риси стилю митця, висвітлює особливу сторінку сакрального втілення тексту канонічного писання в контексті нового за формою й стилем циклічного концерту.

Ще одним цікавим зразком втілення тексту молитви "Отче Наш" у творчості М.Березовського є частина з Літургії, яка була написана композитором у Болонї на початку 1770-х рр. На відміну від хорового концерту, в якому митець оновив трактовку жанру, Літургія, на думку М.Рицаревої, репрезентує яскравий приклад "...співвідношення [...] партесного і нового класичного стилів" [4, с.62]. Тут спостерігається властива майстрам партесного багатоголосся строгість фактури в поєднанні із класичною новизною гармонічної мови. Твердження М.Рицаревої збігається з думкою ще однієї відомої дослідниці. Так, Л.Корній, ведучи мову про літургію М.Березовського, визначає також ряд ознак, які пов'язують її з партесним співом. Використання імітацій, метрів, незазначених темпових та динамічних позначень, туттійних зіставлень, ансамблевих епізодів, дотримування постійного гармонічного багатоголосся, типового для партесних служб. Ґрунтуючись на вищевказаних рисах, характерних для партесної музики, музикознавець робить висновок, що "... при наявних зв'язках літургії з традицією партесної музики якість її емоційної виразності, тематизм і стилістика вже відповідають новому стилю духовної музики" [6, с.180].

У хоровому "Отче Наш" М.Березовського, фактура твору, на відміну від попередньо проаналізованого взірця, витримана в традиціях партесного співу (тенор – путь, верхній голос – супровід у терцію, або сексту, бас – гармонічна основа). Примітним є те, що композитор (при умовному текстовому поділі молитви на дві частини) прохання про "хліб насущний" подає в першій частині твору, підкреслюючи в такий спосіб значимість і богословське тлумачення цього прохання як "хліба небесного". Наступний перелік прохань молитви (як прослави, так і благання), викладений композитором у формі мелодичної речитації (декламації). Ця декламаційність, виявлена в речитативному повторенні й плавному русі мелодії без широких стрибків, виконує об'єднуючу роль, в якій ритм підпорядкований силабіці тексту. Лаконічними мелодичними засобами композитор досягає глибокої емоційної виразності. Так, зокрема, в акордовій вертикалі простежується мелодизація голосів, що є однією із характерних особливостей фактури Березовського. Ймовірно є те, що композитор використав поспівку знаменного розспіву, зробивши аранжування відповідно до вимог музичного мовлення свого часу. Стосовно цього твору М.Рицарева зазначає, що викладення "... половинними тривалостями в розмірі  $\frac{3}{2}$ , є типовим для партесних творів епохи Катерини". І далі: "Акорди змінюються кожні дві – чотири четверті [...] виникають тональні відхилення, яскраво виділяються тональні зіставлення на межі невеликих синтаксичних побудов. Свіжо звучать благальні каданси. Це риси старої гармонії. Але, загальна спрямованість тональних зіставлень у масштабах усієї форми підпорядковується логіці функційної гармонії. І в цьому помітна тверда рука майстра другої половини 18 століття" [4, с.63]. Як бачимо, музикознавець глибоко вникає в сутність співаної молитви, достеменно виявляючи риси стилю композитора й специфіку втілення канонічного тексту "Отче Наш" у композиторській інтерпретації М.Березовського.

Досліджуючи хорові втілення "Отче Наш" у творчості М.Березовського, варто відзначити, що композитор, чітко слідуючи за текстом молитви канонічного передання, органічно синтезує його власними засобами музичного мовлення, творячи істотно новий композиторський стиль, в якому значну роль відіграє інтенсивність гармонічного розвитку, зумовленого виразністю й колоритністю його втілення. В.Витвицький із цього приводу зазначає: "Дбайливість за тексти духовних творів, за передання їхнього змісту і правильну акцентуацію – це риса творчості, яку здавна доцінювали критики і слухачі" [7, с.85]. Незважаючи на впливи західної музичної культури, художній стиль композитора глибоко національний. За твердженням Л.Кия-

новської, спосіб розгортання мелодичної думки в Березовського – близький до типу розвитку, притаманного українській ліричній пісенності, та й багатоголосний виклад часто нагадує типову пісенну втору [8, с.70]. Панування гнучкого, емоційно насаженого мелодичного голосу свідчить про переважаючу пісенну орієнтацію композитора. А талановите й оригінальне поєднання в його манері європейської композиторської техніки й українських фольклорних інтонацій знаменувало, на думку дослідниці, “...початок нового етапу в українському музичному мистецтві, втіленого згодом в дещо інших формах у хорових творах Д.Бортнянського та С.Дегтярьова” [8, с.70].

Два взірці хорових “Отче Наш” у Д.Бортнянського, як і вся спадщина композитора, незважаючи на гостроту критики на його адресу, наповнені характерними українськими національними ознаками (яскравою мелодійністю, глибиною почуттів, задушевністю й простотою музичного мовлення). М.Рицарева зазначає: “...він володів дивовижним почуттям міри у співвідношенні простоти із винахідливістю [...] музичне мислення Бортнянського в самій його сутності [...] вокальне [5, с.91]. Ця винахідливість і вокальне начало надало його інтонаціям значимості й забезпечило їх життєдайність. У своїй передмові до “Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних пісень” Станіслав Людкевич, ведучи мову про занедбання й нераціональне плекання церковного співу в Галичині, порівнюючи хорові молитви “Ангел вопієше” і “Отче Наш” Д.Бортнянського і М.Вербицького, дійшов висновку, що за своєю структурою вони є близькими до народних наспівів [9, с.3–4]. Принагідно варто відзначити, що Бортнянський не випадково звернувся до релігійних сюжетів. Його композиторські спроби були безпосередньо пов’язані з аранжуванням старовинних піснеспівів (київського, менше грецького, знаменного й болгарського розспівів), де значною мірою виявився вплив українських півчих, а порівнюючи ці аранжування в редакції Бортнянського з їх оригіналами, неважко побачити спрощення мелодики й ритміки.

Аналізуючи два хорових прочитання “Отче Наш” у творчості Д.Бортнянського, варто зауважити, що кожна із цих композицій має ознаки класичного стилю. Виражені в інтонаційній опорі на побутові жанри, у чіткій розчленованості побудови тем з особливою підкресленістю заключних кадансів, вони, як і духовні концерти композитора, відзначаються плинністю й безпосередністю музичного розвитку. Значне місце в цих творах займає мелодика лірично-величального, урочистого характеру, на якій позначилися впливи української ліричної пісні, західноєвропейської вокальної та інструментальної класичної музики. На відміну від західноєвропейських класиків, темам Бортнянського притаманна невимушеність і ритмічна гнучкість, пов’язані з українською вокальною традицією. У ладогармонічному мисленні композитор повністю ґрунтується на розвиненій мажоро-мінорній гармонічній системі з властивою їй функційною взаємозалежністю тонів. Перша й друга частини кожного зі співаних “Отче Наш” композитора контрастують між собою як у вокальному плані, так і за емоційною насиченістю. Метроритмічний малюнок відповідає силабічним наголосам у тексті молитви. Прозорість і чистота гомофонно-гармонічної фактури, у поєднанні з внутрішнім багатством тонко диференційованих партій даних хорових звернень, справляє ефект стереофонічного звучання. На відміну від М.Березовського, Д.Бортнянський тлумачить прохання про хліб насущний, як про хліб на кожен день, поміщаючи цей текст до другої частини. У співаному варіанті “Отче Наш” Д.Бортнянського *C-dur*, композитор використовує повторення слів “і на землі” на динаміці *pp* – підкреслюючи потрібність Божої волі в особливій мірі на землі. Кульмінаційні епізоди в обох композиціях припадають у другій частині на шостому й сьомому проханні Господньої молитви на словах “во іскушеніє” і “от лукавого” (подібно як і у М.Березовського), указуючи на глибокий смуток і самотність людини в її духовній боротьбі.

Черговий приклад втілення канонічного тексту “Отче Наш” знаходимо в композиторському доробку С.Дегтярьова. Варто пригадати, що творча спадщина цього композитора була ніби перехідним етапом між ровесником Д.Бортнянським і А.Веделем, причому духовна музика С.Дегтярьова особливо близька за характерними ознаками до музики А.Веделя. Із цього огляду М.Лисицин, пишучи на початку 20 ст. про А.Веделя та С.Дегтярьова, відзначав, що “...за талантом і натхненням вони залишають за собою багатьох сучасних композиторів” [10, с.3–4].

Хорова інтерпретація “Отче Наш” у творчості С.Дегтярьова, як і в декількох попередньо розглянутих зразках, втілена в простій двочастинній побудові. Композитор слідує за текстом

молитви, дотримуючись змісту кожного її прохання та умовного поділу на виголос і дві частини, згідно з усталеною традицією. Мелодика С.Дегтярьова в "Отче Наш" вирізняється м'якістю й виразністю. Особливо відчутним у даному творі є використання композитором інтонаційних зворотів, притаманних українській пісні – романсу. На відміну від Д.Бортнянського і М.Березовського, композитор використовує в хорових партіях елементи розспівування, репрезентуючи тим свої стильові особливості композиторського прочитання Господньої молитви. Гармонічна мова даного звернення витримана в класичних канонах, а використання м'яких гармонічних барв композитором надає музиці теплого, ліричного, врівноваженого характеру. Функційна зміна акордів у процесі розгортання драматургічного сюжету сприймається з підвищеною гостротою, підкреслюючи тим самим значимість ключових слів молитви. Ладо-тональний план композиції витриманий у тональності Es-dur, наприкінці першої частини відхиляючись у B-dur, наповнює співане звернення світлими за настроєм фарбами. У другій частині твору, у момент кульмінації (на шостому й сьомому проханні Господньої молитви) композитор для більшої драматизації вдається до тонального зсуву в паралельний c-moll, а повторенням слів "ізбави нас" і "от лукавого" підкреслює молитовно-прохальний характер звернення.

Як бачимо із цього прикладу, підкреслено-емоційна, лірико-споглядальна образність у поєднанні з увиразненням українських національних особливостей дещо видозмінює специфіку втілення канонічних слів Господньої молитви у творчій інтерпретації С.Дегтярьова, але в цілому ґрунтується на класичних традиціях, заснованих М.Березовським і С.Бортнянським.

Таким чином, хорові прочитання Господньої молитви у М.Березовського, Д.Бортнянського і С.Дегтярьова, як і вся їх духовна спадщина на новому етапі "європеїзації" сакрального мистецтва, позначені рисами національної самобутності в розвитку традиції українського стилю духовної музики, слугуючи класичним взірцем для багатьох українських композиторів: М.Вербицького, І.Лаврівського, І.Воробкевича, Д.Січинського, Я.Лопатинського, В.Ярославенка, О.Нижанківського.

Розглянуті приклади хорових "Отче Наш" дозволяють простежити передумови й специфіку втілення канонічного тексту Господньої молитви в композиторському прочитанні митців Просвітництва. Окрім цього дані міркування, висловлені щодо хорових інтерпретацій "Отче Наш", дають підстави розглядати їх не лише в межах суто мистецької проблематики, але і як складне явище в контексті розвитку церковної музики.

1. Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики 18 ст. – К.; Львів; Полтава, 2002. – 513 с.
2. Асаф'єв Б. Предисловие // Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века. – Л.: Музыка, 1935. – 115 с.
3. Юрченко М. Вступительная статья // М.Березовский. Хоровые произведения. – К.: Музыкальная Украина, 1989. – 112 с.
4. Рыцарева М. Композитор М.Березовский. – Л.: Музыка, 1983. – 135 с.
5. Рыцарева М. Композитор Д.Бортнянский. – М.: Музыка, 1979. – 253 с.
6. Корній Л. Історія української музики. – К.; Харків; Нью-Йорк: М.П.Коць, 1999. – Ч.2. – 386 с.
7. Витвицький В. Максим Березовський: Життя і творчість. – Джерзі Сіті: М.П.Коць, 1974. – 94 с.
8. Кияновська Л. М.Березовський / Упорядник Я.Якубак. – К.: Музична Україна, 1994. – 80 с.
9. Людкевич С. Збірник літургійних і церковних пісень на основі народних наспівів. – Львів, 1922. – 73 с.
10. Лисицын М.А. Предисловие к исторической хрестоматии церковного пения. – Петербург, 1903. – 243 с.
11. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995. – 127 с.

*Special features of setting to music the religious texts of liturgy are the most interesting and vital parts of creative work of the majority of Ukrainian composers. Cultural acquisitions called forth by the cult of God worshipping in the composers' interpretation outline individual features of style of every artist showing their personal position on the way to cognition of transcendental truth of sacrament. Therefore the substance of God's words sprouting in human hearts completes the acting of God enriching and changing the world. One of the texts that gained in the popularity with the so called "composers' field" at the turn of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries has become the canonical text of Lord's prayer in the musical heritage of representatives of the "Golden Age". The contents of the choral "Pater Noster" filled with the essence of the most important intentions and pleadings being rooted in the aforementioned prayer let us explore the depth of an individual composer's thought from a viewpoint of experiencing of sacred truth in one of the texts of canonical transference in the historical context of the given epoch.*

**Key words:** God, prayer, music, composers, interpretation, Pater Noster.