

УДК 78.071.2:783.28

ББК 85.310.71

Дем'янець Ігор

ЦЕРКОВНІ МОЛЕБНІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТОВОЇ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються церковні молебні А.Гнатишина в контексті української культової творчості другої половини XX століття та досліджується втілення українських співо-чо-молитовних традицій у принагідні богослужби.

Ключові слова: молебен, церковний розспів, традиційний спів, піснеспіви.

Андрій Гнатишин (1906–1995) належить до числа видатних діячів науки й мистецтва, які волею долі опинилися далеко від України й протягом багатьох десятиліть продовжували на чужині плідно працювати на мистецькій ниві. Він майже сорок років, з 1956 до 1995 року керував хором церкви святої Варвари у Відні, яка вже понад два сторіччя є одним зі світових духовних центрів українства, що акумулює надбання національної культури й репрезентує їх європейському суспільству. Андрій Гнатишин був, насамперед, композитором-практиком, котрий все своє життя віддав роботі із церковним хором, тому значна частина творчого доробку А.Гнатишина репрезентує саме хорова духовна музика.

Серед багатої, жанрово й стилістично розмаїтої богослужбової творчості А.Гнатишина значне місце займають церковні молебні. Ймовірно, що, звертаючись до цих жанрів, А.Гнатишин орієнтувався на відомі йому зразки цього жанру, представлені у творчості К.Стеценка; малоймовірно – П.Козицького, М.Вериківського, М.Яциневича, Ф.Попадича, оскільки вони донедавна не були відомими навіть найвужчому колу фахівців.

Варто наголосити, що, багато років працюючи у сфері літургічної музики, досконало володіючи її співочими традиціями, крім того, виплекавши потенціал власного хорового колективу в цілковитому розумінні специфічних особливостей церковної творчості, А.Гнатишин мав значні переваги, порівняно з іншими композиторами того часу, у власному виборі стилістичних засобів та плідної праці. Тому ці твори наділені вражаючим багатством української богослужбової традиції, справжньою натхненністю їх автора. Андрій Гнатишин сам постійно наголошував, що першочергове його завдання полягає в тому, щоб зберегти скарб українського духовного співу в його чистоті, очистити від зайвих і чужих нашарувань: “Передусім очищено наш літургічний хоровий спів від творів чужих композиторів, як: Нанке, Сарті та інші, а також від типово московських, а присвоєно і використано староукраїнські, тобто київські розспіви Печерської Лаври та галицькі... З часом хор присвоїв їх, і нині хто зайде до церкви святої Варвари на Службу Божу, почує літургічні співи, тропарі, прокімени в цьому стилі” [5].

В Україні літургічна музика А.Гнатишина активно використовується в музичному оформленні богослужінь та концертному хоровому виконавстві. Водночас, збагативши хоровий репертуар багатьох колективів, ця сфера музичної творчості композитора до цього часу не стала предметом вивчення українських мистецтвознавців. Окремі статті музикологів Л.Кияновської [6; 7], С.Кожушко [8], В.Шульгіної [15] є джерелом пізнання важливих аспектів життя митця, повідомлень про культурно-мистецький і громадський резонанс його творчості. У поодинокій монографії “Диригент і композитор Андрій Гнатишин: матеріали до біографії” [4], що має важливе значення для належного вшанування творчості композитора, у зв’язку зі спрямуванням цієї публікації характеристика його церковної музики й супутніх композицій здійснена побіжно. Тому висвітлення проблем, пов’язаних із аналізом церковно-музичної творчості А.Гнатишина, є актуальним завданням вітчизняного музикознавства.

Тож головна мета даної розвідки – розглянути церковні молебні А.Гнатишина в контексті української культової творчості другої половини XX ст.

Три молебні: до рівноапостольного князя Володимира для мішаного хору (1984), Пресвятої Богородиці (1988), Христа Чоловіколюбця (1989) А.Гнатишина – являють собою яскраву й доволі рідкісну сторінку української церковної музики: це молебні з канонам. Важливою ознакою цих творів є збереження автентичних особливостей церковних розспівів, дотично виявлене в зазначенні походження розспівів. Працюючи над циклами, А.Гнатишин зберіг характерні для жанрових різновидів риси в концепції традиційного співу.

Їх структурування закономірно відтворює особливості богослужбового чину молебню. Початковий розділ усіх указаних творів містить у собі такі молитовні піснеспіви: вступне “Аміль”, “Царю небесний”, “Трисвяте”, “Пресвята Тройце”, “Господи помилуй” та “Отче наш” (буквально повторені у всіх трьох молебнях). Після них співається канон – відповідно св. Володимиру (див. нижче), Богородиці та Ісусу Христу (в останньому випадку, також згідно із церковним правилом, співається й канон Богородиці, окремо не виписаний, що також вмотивоване українськими богослужбовими традиціями).

Отже, після вступного “Аміль” – відповіді на канонічне священниче проголошення “Благословен Бог наш...”, композитор розспіває молитву “Царю небесний”. Її основний текст доручено альту; при цьому її розспів відбувається за канонами церковного читання. Це псалмодійний речитатив виключно на одному звуці; і тільки остання фраза – “і спаси, благий, душі наші” – містить незначну мелодизацію (саме це дозволяє припустити орієнтацію на традиції стилістики знаменного розспіву, де остання фраза містить ключову для всього піснеспіву поспівку). За витриманих педалей у хоровій партитурі (хоча гармонічний план достатньо рельєфний), така строгість сприяє створенню особливої урочистості й зосередженості.

“Трисвяте”, “Пресвята Тройце”, триразове “Господи помилуй” і мале славослов'я, які є наступними вступними молитвами, витримують започаткований тон і колорит, поглиблюючи “сугубість” молитовного настрою. Відсутність сольної партії, вочевидь, покликана підкреслити загальнонародний характер молитов. Після цього розгортається простір однієї з головних християнських текстів – Господня молитва “Отче наш”. Жодного контрасту із попереднім текстом: той же фактурний тип, тональність. Початкове звертання – типова формула (θ. ε η) одразу зорієнтовує й на приналежність до традицій стилістики цієї молитви в українській творчості. Цей специфічний колорит водночас відтінений певним своєрідним нюансом: типові церковні звороти із характерною зміною функційних значень набувають модальної гнучкості внаслідок дотримання композитором просодійного чинника тексту. Нерівноскладова, несиметрична метро-ритміка, стримане, але виразне застосування елементів розспівності, що підкреслюється укрупненням тривалостей у щофразових “кадансах”; голосоведення при цьому виразно надає фактурі асоціацій зі стрічковим багатоголоссям.

Таке наповнення першої частини двох молебнів, виконане з повною відповідністю до обрядових закономірностей (потрібно наголосити, що саме вони є домінуючим чинником у цьому розділі), належним чином готує до їх основного розділу.

У “Молебні до Пресвятої Богородиці” його відкриває тропар четвертого гласу “До Богородиці удаймося щиро ми”, що малим славослов'ям (“Слава Отцю і Сину...”) відокремлений від другого розділу (“Ми недостойні, Богородице...”) цього канонічного тексту. Партитура цього фрагмента показова типом фактурного “руху”, в яких проступають традиції київського розспіву – псалмодійне проспівування тексту перемежується суміжношабельними тризвуковими чи секстакордовими послідовностями; особливо показове в цьому відношенні мале славослов'я, що й темброво (дує тенора й альту, суцільна вертикальна терцевість) наближується до ознак монастирського розспіву. До того ж, стилістика розспівів проглядається в широкосяжних фразах (що дорівнюють текстовим і цілком зберігають їх просодичну структуру, включно з імітуванням ритмічно вільного проказування – хором – словесних формул).

Цікаво інтерпретує А.Гнатишин стилістику прокімна, особливо короткого піснеспіву на текст тільки одного стиха псалма, у цьому випадку – “Пом'яну ім'я Твоє, у всякім роді і роді” (Пс. 44, 18) і стиха “Всяке дихання” на глас четвертий. Показово, що цим піснеспівом передує виписане композитором проголошення “Мир всім. Будьмо уважні”. За церковними приписами, щонайважливішу роль у виконанні прокімна повинен відігравати канонарх (у пізнішій традиції – дяк). Цікаво, що митець звертається до традицій щоденного виконання (оскільки святковий виконується за чином великого прокімна, із трьома стизами). Отож у стилістиці прокімна й стиха роль імпульсу відіграє загальнохорова унісонна формула; унісонність виразніше проступає у фактурі стиха, хоча тут дивовижно відбувається звернення до симетричної ритміки та посилення гомофонно-гармонічних засад (очевидно, унаслідок бажання посилити пісенні чинники на противагу чинникам розспіву).

Наступний блок типових пісенних формул “Господи помилуй”, “І Духові твоєму”, “Слава Тобі, Господи, слава Тобі” у ритуалі використовується перед читанням Євангелія. Важливо, що

початкове прохання “Господи помилуй” розгортається з того ж унісонного заспіву, що й прокімен та стих, і тільки поступово наближується до типових в українській традиції ритуально-співочих формул.

Після цих фрагментів композитор розспіває один із найважливіших у Богородичному молебні прохальних текстів “Пресвятая Богородице, помилуй нас” (10 разів), який є базовою формулою приспіву традиційного канону. Тут знову посилено дію чинників стрічкового багатоголосся (із промовистими терцевими, секстовими або секстакордовими паралелізмами), цілковитого домінування текстової основи, що розсвічується шляхом зіставлення ладо-тональностей у межах терцевого співвідношення (типовий для киево-лаврського співу паралельний мажоро-мінор). Надзвичайно виразними є відтінки, які досягаються при квазі-респонсорному продовженні жіночого розспіву чоловічими голосами (7–9 “варіація-повторення”). Подальше розсвічення тексту варіацій відбувається внаслідок фактурних “розширень” (10–11, тутті; діапазон сягає трьох октав) – “стиснень” (12–16, діапазон іноді звужується до децими), динамічних зіставлень (*F–P*). Ця частина молебню, отже, винятково яскраво репрезентує осягнення композитором українських богослужбових традицій, його особливого пієтету до київського церковного співу.

Наступний розділ характеризується наявністю кількох молебних стихир 2-го гласу: “За всіх Ти молишся, благая” (на подобу “Коли з дерева”) і “Усіх скорботних радість”, перемежованих стихами “Пом’яну ім’я Твоє, у всякім роді і роді” (тутті) та “Слухай, дочко, і нахили вухо твоє” (жін. склад). Тут, як і в літургійних піснеспівах українських композиторів першої половини ХХ ст., виразно виявляється вплив інтонаційного розвитку на формотворення за точного збереження структурних особливостей – рядковості будови поетичних строф (з типовими для церковного співу ритмічними подовженнями останнього складу). Митець не застосовує жодних концертно-експресивних засобів; внутрішня змістовність передана ним максимально лаконічними засобами, з рядковими варіантно-варіаційними відтінюваннями фактурно-ритмічного типу руху (на основі застосування принципів поспівково-строфічних форм), що назагал формує стійке враження наскрізного розгортання музичного тексту.

Центральний розділ молебню, його кульмінація – масштабний варіаційний “**Радуйся, Пречиста Діво**”. Тут знаходять найвищі прояви інтонаційні та стилістичні засади, використувані в попередніх частинах, що посилює драматургічну цілісність твору. А.Гнатишин досягає виняткової єдності псалмодійних і розспівних чинників, що виявляються першорядною інтонаційною основою молебню. Тут зустрічаються не тільки вже відзначені терцево-секстові паралелізми, багаторазові повторення тризвукових формул, а й розгорнутіші, ніж раніше (що сягають у розспівах складу квартового амбітусу), пощабельні звороти. Надзвичайною виразністю позначено введення унісонного розспіву тексту малого славослов’я тенорами й басами, що нагадує або традиції сільського, або й (за належної якості виконання) давнього, монодійного співу, а за загального переважаючого силабо-тоніки, тут виявляються й засади мелізматичного розспіву, такі рідкісні в богослужбовій творчості А.Гнатишина. Щодо інших, кульмінаційних за значенням, прийомів, потрібно відзначити фактично шестиголосе насичення фактури в межах достатньо обмеженого діапазону (ундецима), загальнохоровий октавний унісон або октавне дублювання в басовій партії, що радикально посилює ефект просторовості.

Певною драматургією “компенсацією” є екстеніальні формули “Господи помилуй”, що, утім, знову переростають у тріумфуюче славослов’я Відпусту (“Чеснішу від херувимів”, “Слава Отцю і Сину”, “Господи, помилуй”, “Аміль”).

Аналогічні стилістичні засади виявляються й у піснеспівах (“Нині вселенна радується” (тутті), величання “Величаємо Тебе, життєдавче Христе” (2 строфи), прокімни четвертого гласу “Воскільките Господеві вся земля” і “Усе, що живе, нехай хвалить Господа”, благання “О Пресвяте серце Ісуса, помилуй нас”) та екстеніальних звертань “Молебня до Христа Чоловіколюбця”. Це дозволяє припустити, що А.Гнатишин у цих богослужбових циклах орієнтувався на певні нормативні уявлення про особливості цих композицій, а також – на творчість провідного українського композитора в галузі церковної музики того часу – О.Кошиця. Поза сумнівом, вплив останнього виявляється рельєфно й потужно; нарешті, це зумовлено незаперечним авторитетом О.Кошиця в галузі традицій київської церковно-співочої школи поміж інших митців діаспори, що зверталися до церковної музики. Проте А.Гнатишин у аналізованих творах значно

поміркованіше використовує хорові ресурси; не прагне він і до модифікації та інтенсивного (чи надто експериментального) розвитку традицій українського богослужбового співу.

Істотно масштабніший **Молебен до св. Володимира**, написаний кількома роками перед іншими аналізованими творами, вирізняється важливими характеристичними нюансами. Ідеться про вагу чинника сольного розспіву в основній частині твору: це стихи “Підняв я вибраного з людей моїх”, “Бо рука моя заступить його” із славослов’ям “Слава Отцю і Сину...”; прокімен, глас третій “Співайте Богові нашому, співайте”; стихи соло “Всі народи заплещіте руками” і “Помилуй мене, Боже, по великій милості Твоїй” в основній частині молебню, опорою яких є принципи силабічного розспіву. Сольні заспіви у слідуючому розділі канону у співвідношенні із хоровими партіями виразно апелюють до принципів респонсорного співу (прийом, не використовуваний у наступних творах цього жанру). Водночас інтонаційно багатшою є й хорова партитура цього розділу, де поєднуються різні типи розспівів (силабічного й мелізматичного). Мінливість метро-ритміки, враження інтонаційної свободи в межах окремих поспівкових формул сприяють підкресленню смислових нюансів сакральної текстової основи. Водночас усі засоби, використані композитором, цілком перебувають у полі автентичних традицій українського церковного співу.

Отже, проаналізовані молебні А.Гнатишина посилюють значущість висновку про свідоме й послідовне культивування митцем українських материкових церковно-співочих традицій, про його прагнення зберегти і, наскільки це можливо в умовах діаспори, пропагувати як одне з найцінніших надбань національної культури.

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
2. Ворох С. Наша пісня безсмертна // Америка. – 1966. – 8 жовтня.
3. Гнатишин А. В чому краса і мистецтво співу? // Українське слово. – 1959. – 28 червня, 5 липня.
4. Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії / За ред. Т.Данник. – Відень, 1994. – 226 с.
5. І.Калинець. Зустріч громадянства з композитором Андрієм Гнатишином: Буклет – Львів, 1990.
6. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв’язків західної України й Австрії: спроба історичної систематизації // Подорож до Європи / Упор. О.Гаврилів, Т.Гаврилів. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – С.116–132.
7. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи // KALOPHONIA. – Львів, 2002. – С.140–149.
8. Кожушко Є. Андрій Гнатишин // Київська старовина. – 2006. – №3. – С.161–167.
9. Костюк Н. До проблеми жанрової типології сучасної духовно-музичної творчості // Матеріали до Українського музикознавства. – К., 2003. – С.48–54.
10. Костюк Н. Християнські богослужбні канони та етнокультурні чинники у сучасній українській духовній творчості // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наук. праць. – К., 2002. – Вип.1. – С.43–49.
11. Плешкевич Ю. “Богородице Діво” // Українська думка. – 1960. – 4 серпня.
12. Федорів М. Враження з переслуханої касетки і рефлексії // Свобода. – 1991. – 11 травня.
13. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. – Івано-Франківськ, 1997. – Т.ІІІ.
14. Шарко Б. Композитор і диригент Андрій Гнатишин // Українське слово. – Париж, 1990. – 14 січня. – С.8–11.
15. Шульгіна В. Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського і збірник наукових статей. – К., 2001. – Вип.17. – С.276–285.

In the article in the public prayers of Anrey Gnatishin are looking at in the context of the Ukranian culthed creation of the second part of the XX century and they are discovered in the Ukranian sing-prayer tradition in the prynagid God service.

Key words: public prayers, church's sings, traditional sings, song-book.