

Остап МАНУЛЯК

**САКРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
СУЧАСНИХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
Проблема континуарності традиції
в європейському контексті**

Від моменту запровадження церковного співу в християнську практику Західної та Східної Церков і аж до XIX та XX ст. можемо спостерігати неперервний активний розвиток церковної музики, її літургійних та паралітургійних жанрів. Українське церковне середовище ніколи не було осторонь цих процесів, а часто ставало творцем нових явищ та феноменів у площині сакральної культури. Проте з моменту початку комуністично-тоталітарної окупації України, знищення Української автокефальної церкви (а в 1949 р. Української греко-католицької церкви), закріплення войовничого атеїзму на рівні державної ідеології українська складова була виелімінована з процесів розвитку духовної музики та сакральної культури в Європі. Лише зі здобуттям незалежності та відродженням української церкви, у культурному просторі нашої держави актуалізувався ряд процесів, розвиток яких був неможливий за часів радянського режиму.

І. Проблема термінологічної диференціації

Приступаючи до детальнішого огляду сакральної музики у творчості сучасних львівських композиторів, насамперед слід провести термінологічну дефініцію понять релігійної та сакральної музики. Спираючись в основних критеріях класифікації на праці о. Іренеуша Павляка [1], а також в окремих аспектах на дослідження Ніколая Парфентьєва [2], з різноманіття термінів, вживаних у музикознавчій літературі («духовна», «духовно-концертна», «релігійна», «культова», «церковна», «канонічна», «сакральна» та «літургійна» музика), пропонуємо виокремити дві основні термінологічні категорії: «тематико-релігійна музика» та «сакральна музика».

До тематико-релігійної музики можна віднести:

- твори паралітургійних жанрів (тобто такі, що непередбачені каноном як невід'ємна частина літургії чи інших церковних служб, однак можуть в них використовуватись);
- твори, в яких використовуються канонічні тексти в поєднанні з іншими пластами текстових масивів («квазисакральна або квазілітургійна музика») або трактовані у невластивому для них контексті («парасакральна музика»);
- твори, в яких спостерігається свідомо ідеологічна секуляризація;
- твори, безпосередньо не пов'язані з релігійним культом, які однак своїм змістом, назвою або лише композиторською інтенцією мають духовну спрямованість (позасакральна музика релігійної тематики).

До сакральної музики належать твори виключно літургійних жанрів, які становлять невід'ємну складову культової практики. В рамках цієї категорії можна виділити дві основні підкатегорії:

- «сакральна нелітургійна музика», яку складають твори, що за всіма формальними ознаками та композиторською технікою належать до літургійних жанрів (відповідають канону), однак з певних причин (виконавські засоби, стилістичні особливості, часові рамки etc.) не можуть повсюдно застосовуватись у літургійній практиці;
- «сакральна літургійна музика», тобто твори, що повсюдно можуть використовуватись у літургійній практиці та складати її невід'ємну частину (тобто ввійти в ужиток).

II. Розвиток сакральної музики наприкінці ХХ — початку ХХІ ст.

З моменту відродження української церкви на зламі 80-х — 90-х рр. ХХ ст. спостерігається зростаюча потреба у творах на релігійну тематику і зокрема у сакральній музиці. Звичайно ж, це не могло не знайти відгуку у творчості сучасних українських композиторів. Можливо, здобутки в духовних жанрах кількісно є ще невеликими, порівняно з доробком у секулярній сфері, однак достатньо згадати хоча б твори Л. Грабовського, В. Губи, Г. Гаврилець Л. Дичко, В. Сільвестрова, Є. Станковича, М. Шука, І. Щербакова, О. Щетинського та ін. аби спостерегти зростання зацікавлення жанрами духовної музики.

Творчість львівських композиторів у загальноукраїнському контексті є цілком органічною, але тут слід звернути увагу на кілька регіональних особ-

ливостей, а саме на досить незначну перевагу в кількісному плані творів тематико-релігійного плану над композиціями, що належать до сакральної музики, а також на зростаючу динаміку зацікавлення літургійними жанрами, що є характерною регіональною особливістю. Впродовж декількох останніх років у доробку львівських композиторів з'явилися: «Акафіст до Пресвятої Богородиці», «Утрєня» та «Вервична Служба» Віктора Камінського, «Стихира, Вінець нетлінний» Олександра Козаренка, «Stabat Mater» та «Alleluja» Богдана Сегіна, «Kyrje eleison» Богдани Фроляк, «Літургія святого Йоана Золотоустого» та «Панахида» Мирослава Скорика, «Kyrje eleison», «Ave Maria» та «Pater noster» Михайла Шведа.

Однією з чільних проблем, що постає перед сучасними українськими композиторами у сфері сакральної музики, є проблема відродження та збереження перерваної комуністично-тоталітарним режимом континуарності традиції української релігійної музики. Звичайно ж, банальне розуміння збереження традиції як тотальне наслідування зовнішніх стильових ознак релігійної музики минулого проблеми не вирішує. Адже такий підхід, немовби не помічаючи багатолітньої, а то й багатівікової мовно-семантичної еволюції музичного мистецтва та й зрештою глобальних суспільних змін, веде на маргінес європейського та світового стилетворчого процесу. У цьому контексті слід звернути увагу, що багато сучасних українських композиторів вбачають можливості відродження континуарності традиції української релігійної музики шляхом звернень до мовно-семантичних пластів релігійної музики минулого крізь призму найновіших мистецьких здобутків.

Конкретизуючи увагу на сакральній творчості сучасних львівських композиторів, слід зазначити, що тут ми зустрічаємося, як і в більшості релігійних творів сучасних українських композиторів, зі зверненнями до:

- пласту давньоукраїнської церковної монодії;
- давніх автентичних традицій українського обрядового фольклору;
- ренесансно-барокової кантової традиції;
- пласту барокового партесного концерту;
- традицій «золотої доби» української музики;
- мовностильового ареалу т. зв. «нової школи» української музики.

Характерною ж особливістю є застосування алюзій до традиції галицької

духовної музики ХІХ – першої половини ХХ ст. Основним мовностильовим пластом тут стають «самуїлкові» комплекси¹.

У творах, що написані на латинський текст, або іншим чином безпосередньо пов'язані з ареалом традиції Західної Церкви, зустрічаємо також звернення до:

- сфери григоріанського хоралу;
- ареалу сакральної музики доби *Ars antiqua*;
- традицій католицької релігійної музики другої половини ХХ ст.².

В цьому контексті слід зазначити, що одним з головних пріоритетів творчості сучасних львівських композиторів у сфері духовної, і особливо сакральної музики, є пошуки органічних можливостей поєднання українських традицій сакральної музики зі західноєвропейськими особливостями без втрати при цьому етнонаціональної ідентичності. Показовими у цьому плані тут є «Акафіст до Пресвятої Богородиці» В. Камінського, «Українська Кафолічна Літургія» О. Козаренка, «*Pater noster*» М. Шведа, а також в певних аспектах «Духовний концерт (Реквієм)» М. Скорика та «*Kyrie eleison*» Б. Фроляк.

Так в «Акафісті до Пресвятої Богородиці» В. Камінського та «Українській Кафолічній Літургії» О. Козаренка важливу роль відіграє застосування оркестру, що не характерно для східної літургійної традиції.

У творах М. Шведа присутні, поряд зі зверненнями до пластів давньоукраїнської церковної монодії, також і звернення до традицій григоріанського співу західноєвропейської музики 1970-х–1990-х рр. (насамперед тут слід назвати творчість К. Пендерецького, Г. Гурецького та А. Пярта), а також, що надзвичайно цікаво, звернення до давніх пластів українського обрядового фольклору (приміром у «*Pater noster*»).

¹ Самойлівка — (походження терміну остаточно не з'ясоване) рудимент давньоукраїнської (дехто з науковців вважає що давньовізантійської) церковної монодії модифікований під дією основних принципів народного підголоскового багатоголосся. З плином часу відбулось часткове спрощення обидвох вищезгаданих складових, результатом чого є умовний «самуїлковий» напів, що на сьогодні співається в більшості церков західного регіону України.

² Зокрема, можна згадати творчість Кшиштофа Пендерецького періоду 1970–1990 -х, Генрика Гурецького та Арво Пярта.

У релігійній творчості Б. Фроляк спостерігаємо алюзії до музики доби бароко (часто це проявляється у застосуванні барокових музично-риторичних фігур), як однієї з вершинних епох у розвитку української релігійної музики, що характеризувалась надзвичайно активною інтеграцією західноєвропейських новацій в український контекст.

Звичайно ж, за браком часу неможливо хоча б дещо детальніше розглянути підходи та індивідуальні пріоритети у вирішенні цього умовного завдання (інтеграції української традиції в європейський стилетворчий процес), однак тут слід зазначити, що звернення до мовно-стильових пластів минулих епох, збереження континуарності традиції та її інтеграції в актуальний контекст сучасної музики є не лише суто українським феноменом, чи явищем, притаманним розвитку посттоталітарних країн Східної Європи. Подібні процеси спостерігаємо і в творчості західноєвропейських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Згадаймо хоча б релігійну творчість Р. Р. Беннета, К. Пендерецького, Ф. Пуленка, Дж. Пула, В. Торміса чи навіть К. Штокгаузена і Б. Шеффера. Хоча, як стверджує С. Павлишин, зацікавленість релігійною музикою композиторами Західної Європи та центрально і східноєвропейських країн, узурпованих в минулому комуністично-тоталітарним режимом, мають відмінну природу, що відповідно спричиняє і дещо відмінні підходи до розв'язання вищезгаданих проблем. Проте, як в Україні так і в Західній Європі, композитори до певної міри намагаються відродити в контексті сьогодення традиції тих епох, коли, як писав Пауль Гіндеміт, «для побожних музикантів музичне мистецтво було засобом подивляння Бога», а також «уможливлювало цілій спільноті слухаючих безпосередню участь у возношенні хвали Богові» [3].

Висновки

І навіть не як висновки, а, радше, як постскрипtum, хотілось би зазначити, що на сьогодні «ми є присутніми при початках становлення нової української музики духовного жанру» [4], і на наших очах відбувається кристалізація нових підходів до проблематики жанру, пошук нових форм і можливостей застосування традицій різних мовностильових епох української духовної музики, їх поєднання зі здобутками світської сфери, глибинними пластами українського фольклору та новітніми мовностилістичними процесами, що відбуваються в цій сфері в Європі й світі загалом.

Якщо інтенсивні тенденції в цьому напрямку збережуться й надалі, то маємо надію, що вже невдовзі в Україні буде створено потужний пласт як духовної музичної культури загалом, так і сфери сакральної музики зокрема.

1. *Ks. Pawlak I.* Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w Świetle dokumentów Kościoła. — Lublin, 2003. — С. 49–60.

2. *Парфентьев Н.* К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. // Гимнология. — М., 2003. — Вып. 3. — С. 357–365.

3. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bd. 1. — Mainz; L.; Madrid; N. Y.; P.; Tokyo; Toronto, 1940.

4. *Мельник А.* Чи діждали обновити? // Київська церква. — 2000. — № 3(9). — С. 147–149.