

ДРАМАТУРГІЯ ОРАТОРІЇ Ю. ЛАНЮКА «СКОРБНА МАТИ»

«Тенденція музики ХХ ст. до згортання в обмеженому просторі єдиного твору величезної спіралі історії» (В. Задерацький) [6, с. 77] зумовлює появу нових аналітичних методів дослідження. Таким універсальним методом є дискурс-аналіз, який дозволяє аналізувати твір як художній текст та декодувати його мовні знаки у призмі діалогу з глобальним культурним простором епохи (Р. Барт). На відміну від традиційного аналізу, дискурс-аналіз проявляє креативний підхід в осмисленні семіотичних значень музичного твору, він «<...> обов'язково включає і процес продукування, і споживання значень, також не є повністю усталеним і завжди конкурує з іншими дискурсами» (Б. Сюта) [14, с. 37]. Ю. Ілленко у монографії «Парадигма кіно» порівнює дискурс із типом мистецького вислову, що включає як мову самого художнього твору, так і осмислене висловлювання реципієнта про даний твір [8]. Таким чином, дискурс є водночас і мовленнєвою діяльністю (мовлення, відтворення) і мовним матеріалом (текстом), що «...дає змогу успішно поєднувати аналітичні дослідження тексту (мови, фактури, форми, композиції) з виконанням та сприйманням (художньою цілісністю, драматургією, часовою організацією) музичних творів» (Б. Сюта) [16, с. 62–63]. Однак, головним завданням дискурс-аналізу є створення комунікативної ситуації, у якій суб'єкт пізнає усі прояви складної полілогічності сучасного мистецтва.

Музина драматургія, потрапляючи у комунікативну ситуацію «композитор–виконавець (інтерпретатор)–слухач» [10, с. 21–22] розкриває важливі для мистецької комунікації семантико-комунікативні, семіотичні властивості твору як художнього тексту. Процес прочитання смислів музичного тексту пов'язаний із «образно-смысловим розвитком», «інтонаційним шляхом» композиції (В. Задерацький) [6, с. 8]. Таким чином, музична інтонація стає не лише подією драматургічного становлення, але проявляє знаково-комунікативні смисли (семантичні знаки). «До них відноситься усе, що закріплено соціальною пам'яттю: стійкі жанрові ознаки, конкретні мелодичні, ритмічні, фактурні звороти, які мають стійке «асоціативне поле», граматичні знаки з інших стильових епох» [6, с. 8]. «Формування семантичних знаків пов'язане передусім із жанровою сферою» [6, с. 9], адже «<...> жанровий контекст впливає на музичне сприйняття, є середовищем, в якому формується <...> комунікативний клімат, що відчувається слухачами як позамузичний фон <...>, та обов'язково впливає на музичні враження» (Є. Назайкинський) [10, с. 22]. Водночас, комунікативними

функціями у творі наділені не лише інтонація, жанр, текст, але й іманентно-музичні композиційні властивості (функції розділів, пропорції частин, архітектоніка).

Актуалізація класичних жанрів у мистецтві постмодерну зумовлена потребою повернути втрачену у період авангардних стилів комунікативність музичної мови [16, с. 54, 21]. Презентована у кантатно-ораторіальній творчості сучасних українських композиторів стилістика ретроспективності та історизму стала одним із аспектів відновлення комунікативної ситуації музичного мистецтва. Взаємодія традиційних жанрових принципів із музичною мовою ХХ ст. зумовила виникнення у сучасній композиторській творчості явища «змішаного стилю» (М. Лобанова). Метод інтертексту, як аспект дискурс-аналізу, через поглиблене осмислення «задіяних у творі текстів та знаків» допомагає розпізнати приховану «діалогічність» твору (Б. Сюта) [15, с. 21], розкодувати завуальовані у внутрішніх закономірностях художньої цілісності твору (форми) варіанти взаємодії історичного часу (В. Задерацький) [6, с. 77].

Метою даного дослідження є осмислення комунікативних властивостей музичної драматургії та окреслення поля семантичних значень ораторії Ю. Ланюка «Скорбна мати» на основі виявлення інтертекстуальних властивостей музичного тексту. Підставою для такого ракурсу дослідження стала складність композиційної, драматургічної та жанрово-стильової організації художньої цілісності твору.

Ораторія Ю. Ланюка «Скорбна мати» була написана композитором на державне замовлення до відзначення 75-ї річниці Голодомору і вперше прозвучала 2008 року у Києві під орудою диригента В. Сіренка⁶⁹. Інспіратором ідеї створення ораторії був режисер-постановник В. Вовкун, разом з яким Ю. Ланюк співпрацював над створенням лібрето твору. Літературним джерелом обрали текст поетичного циклу П. Тичини «Скорбна мати» з ранньої конгеніальної збірки поета «Соняшні кларнети». Спочатку твір задумався як Реквієм, але в процесі осмислення літературного джерела композитором жанрової моделі «Stabat mater» твір оформився в тип алегоричної ораторії-кантати. Контекстуальна концепція реквієму в ораторії пов'язана з трагічними долями митців «Розстріляного відродження», до яких композитор відносить і самого П. Тичину; своєрідним музичним меморіалом пам'яті роз-

⁶⁹ Твір був виконаний з деякими купюрами, що не відобразилось негативно на його драматургічній цілісності, так як під час прем'єри із загальної композиції – АВ (вступ-пролог) CD E E1cd E2 CDe F (епілог) – вилученню зазнали два центральні епізоди – E1cd E2.

стріляних у 30-х роках українських кобзарів та лірників у творі став тембр народної колісної ліри, яка звучить у відкритій кодї ораторії.

Створена для великого симфонічного оркестру, двох (мішаного та дитячого) хорів, двох солістів (сопрано та баритону) із залученням барвистої шкали ударних інструментів ораторія Ю. Ланюка постає перед слухачем масштабним півторагодинним контрастно-континуальним лірико-драматичним симфонізованим полотном, яке організоване монтажним співставлення епізодів-картин, де оркестр та хор взаємодіють як типізовані персонажі, і водночас, слугують засобами візуального звукопису. Фрагментарність та мозаїчність музичної композиції ораторії долається принципами репризності, рефренності та подвійним композиційним обрамленням, а риси сонатної драматургії на макроструктурному рівні драматургії надають масштабній ораторії внутрішньої цілісності. В музичній мові ораторії композитор майстерно поєднує прийоми авангардних технік (елементи квазідодекафонії, мікрополіфонії, регламентованої алеаторики, сонорики, електронні засоби звукового синтезу у кодї) із мінімалістичною модальністю тонально-гармонічної, фактурної та тематичної організації. Поряд з тембровою, тематичною та фактурною типізацією в ораторії присутня ладово-гармонічна типізація (модальність), яка виростає із центральних інтонаційно-гармонічних елементів твору: мажорного нон- і ундецимакордів, зменшених септ- і нонакордів; інтервалів секунди, терції, кварта та септими у їх діатонічних та альтерованих варіантах. Світла образна сфера ораторії визначається арсеналом акордики терцієвої та багато-терцієвої будови, елегантністю вокального ламенто, імпресіоністично-сонорним підпорядкуванням оркестрової палітри образній логіці тексту, медитативністю музичної архітекτονіки. Натомість, антитетична зловісна сфера, пов'язана з образами насилля, смерті та протесту, відчаю втілена в ораторії дисонансними ладово-гармонічними засобами, поліфонічною дискретністю атональних ритмомелодичних структур, лейттембровістю ударних та міді, екстатичних тривалих розробкових та остинатно-варіаційних конфліктно-динамічних нагнітань.

Світло-ритм «Сонячних кларнетів» П. Тичини не просто метафора, а чіткий принцип поетики ораторії, – своєрідна образно-драматургічна конфігурація поетичного твору і музичної драматургії (на кшталт образно-драматургічного рельєфу (термін В. Бобровського) в музиці, утворена злиттям сяючих звучань барвистої фонетики асонансів, алітерацій, образного символізму епітетів, авторських неологізмів та музичної метрики акцентного вірша. У художньому хронотопі світло-ритму простір образів-символів переплітається із драматизмом віршової метрики та сюжетних

колізій⁷⁰. Термін світло-ритм як принцип структурованості поетичного цілого містить вражаючі смислові перегуки. З точки зору антропоморфного сприйняття людини, – світло заповнює собою весь простір і зливається з простором, а звук – це коливальна хвиля, яку ми сприймаємо як рух та протікання в часі частотних коливальних фаз. Таким чином, тичинівський світлоритм перетворюється на універсальний феномен, який одночасно втілює «музичний принцип світу, його структурну розчленованість, диференційовану єдність» та звуковий образ.

Антитетична філософська концепція тичинівського «світло-ритму», яка проявилась у образній лексиці, ритміці акцентного вірша, асонансах та алітераціях віршових строф втілюється в ораторії системою полярних фактурно-інтонаційних модусів: 1) динаміки акцентно-ритмічного, що відповідає за сферу зловісних образів (мотиви фатуму, інфернальних сил, смерті) та 2) статики сонорно-кolorистичного, який закріплений за світлими образами Марії (Mater Dolorosa), Колосків, Янголів, Вітру, Херувимів.

Однак прямий конфлікт винесений композитором «за кадр», у крайні частини ораторії, які є внутрішнім композиційним обрамлення, своєрідними макротемами, що співвідносяться як романтична конфліктна ГП і гротескова сполучна. Таким чином конфліктність в ораторії є контекстною, обрамляючою, що відобразилось у концентричності наскрізної композиції з подвійним обрамленням. Зовнішнім обрамленням в ораторії слугують великий трагедійний оркестровий вступ-пролог та синтетична катарсична відкрита кода-епілог із включенням нового персоніфікованого тембру колісної ліри. У найконфліктнішому вступному розділі одночасно відбувається експозиція та розвиток фатальних (мідь) і інфернальних (дерев'яні духові) лейтмотивів та картина розстрілу, яким протиставлені теми ламенованого мотиву-протесту (хору) і екстатичного хорового рефрену із ключовим словом-рефреном «голод».

У принципі внутрішнього та зовнішнього композиційного експресивно-драматичного обрамлення елегійно-медитативних портретів Марії, проявляється образна ізоморфність композиції ораторії із композицією ка-

⁷⁰ На ланах, на травах,
На срібно-зелених,
У житах злотистих,
Стрункоколоскових –
Гей,
Там,
Там шумли, шуми!
Там гуміли шуми...
(На стрімчастих скелях, 1917)

нонічних іконографічних зображень Скорбної Богоматері⁷¹, в яких центральний образ Mater Dolorosa оточений рамкою мініатюрних сцен із Христовими Страстями. Цю ідею сакрально-образного ізоморфізму композитор відчув у тексті П. Тичини, тому за основу обрамляючих розділів ораторії він обрав найекспресивніші тексти збірки «Соняшні кларнети»: «Одчиняйте двері», «По хліб йшла дитина», «На стрімчастих скелях», які виконують в сюжеті ораторії функцію контекстних сюжетних подій у які вписаний центральний образ Скорбної Матері.

Аспектом іконічності музичної образності знаків-лейттем ораторії є, майже, візуальна оркестрово-хорова звукописність (імпресіоністичність, контрастна предметність сонорики). Однією із таких іконічних знаків є тема-символ «блискучих ножів», які традиційно зображались на іконах Скорбної Марії у формі німбу, символізуючи сім скорбот Богоматері. В ораторії тема-символ «блискучих ножів» прописана металевим тембром моно-ритмічної рецитації струнного сонорного пласту в артикуляції якого вгадуються інтонації плачу-скарги. Однак головним лейтмотивом Марії, що немов ілюструє метафізичне сяйво святості Богоматері, є тема-сонор, оформлена розміреним пульсом акордів челести, вібрафону, високих тембрів дерев'яних духових та струнних, гіпнотично-статичне звучання яких нагадує лейтмотив часу опери В. Губаренка «Листи кохання». Іконічного-знак цієї теми втілює кілька денотативних значень – образ потойбічного світла божественної аури Mater Dolorosa, краплини сліз Богоматері, пульсацію часу.

Позначений жанровими ознаками камерної опери-кантати з рисами монодрами центральний трьох-частинний розділ ораторії змальовує статико-елегійний образ Mater Dolorosa, елегійна самотність якої гостро виражена співставленнями у трьох розділах із безтурботними хоровими репліками персонафікованих персонажів-алегорій: Колосків, Херувимів, учнів

⁷¹ Скорбна Мати (лат. Mater Dolorosa) – тип зображення Діви Марії, яка оплакує Сина, коліноприклонно, з молитовно складеними на грудях руками, інколи з мертвим тілом Христа на колінах – в цьому випадку композиція іменується П'єтою. Іконографічним варіантом «Скорбної матері» є тип зображення під назвою «Сім скорбот». «Скорботами» іменуються євангельські епізоди в яких передчуються майбутні страждання Матері і хресний шлях Сина. В композиції «Семи скорбот» Мадонна зображається із сімома націленими в серце мечами (або мечами, які мов німб обрамляють голову). Образ походить від спроби зобразити пророцтво старця Симеона у першому епізоді «Скорбот» (Стрітення). Коли Марія та Йосиф принесли Немовля Ісуса до Єрусалимського храму, «Благословив їх Симеон і сказав Марії, Матері Його: се, лежить Сей на падіння і на повстання багатьох в Ізраїлі., – і Тобі Самій меч пройме душу»(Лк. 2:34–35) (М. Нильсон) [11].

Ісуса, Вітру, Звіробою. У структурній та образній відмежованості типізованих тембрових лейттем цього центрального сольного-хорового розділу ораторії проявляється драматургічний прийом відчуження (термін Н. Горюхіної). Так, оркестровий остинатно-варіаційний гротесково-токатний епізод, розміщений між діалогами Марії та апостолів розвінчує емоційну байдужість учнів Христа до страждань Богоматері. Відсутній резонанс емоційного співчуття і у безтурботно-інфантильних хорових репліках Колосків, Квітів Звіробою, Вітру. Відчуження, як драматургічний принцип ораторії також втілюється й у кодів символічним звучанням хорової квазі-ектенії: «А янголи на небі, не чули і не знали». Фрагментаризм та монтажність жанрово-, фактурно- та композиційно-розмежованих тем, розділів та частин, які поєднуються лише статичними сонорними оркестровими переходами, являється аспектом прийому відчуження на рівні у драматургії всієї ораторії, хоча поява у розімкненій синтезуючій кодів-постлюдії персонажу-лірника, втіленого розповідною мелодією народної ліри, наповнює розмикає замкненість трагедійного обрамлення ораторії катарсисом додаткових смислів.

Віршована «монтажність», яка застосована у komponуванні лібрето (вільною комбінацією текстів П. Тичини) наявність темброво-типізованих персоналізованих характеристик разом із надсюжетністю художнього цілого споріднюють ораторію Ю. Ланюка з жанром українського поетичного кіно. Ефект «між-кадрового» монтажу проявляється на композиційному рівні ораторії співставленням відмежованих статичними переходами звукописних динаміко-екстатичних та сонорно-медитативних фактур, що надає ораторії рис кінематографічності. Як і у музиці поетичного кіно, система лейтмотивів ораторії закріплює за собою жанрово-характерні інтонації, фіксовану шкалу чистих тембрів та стабільні фактурні типи, які надають цим музичним лейттемам семантики іконічних знаків-персонажів, знаків-актантів (термін Ю. Ілленка), що виконують драматургічну роль персоналізованих або сюжетної ситуації. Для цієї мети у словнику ораторії задіяна система жанрово-стильових інтертекстів-алюзій, які надають лейттемам образної характерності. Так у третьому епізоді репризного розділу ораторії композитор зображає макабричний танець Смерті прийомом контра фактури [12] та поліжанрового міксту. Моторошний трагічний зміст вербального тексту «Одчинились двері, всі шляхи в крові» суперечить його музичному змісту втіленню, вирішеному у характері танцювального хорового та оркестрового *tutti*, де одночасно проглядають інтонації народної пісні «Ой єсть в лісі калина», алюзії на «Dies igea», весільного передзвону, та хвацького танцю-гопака.

Персоніфікованої поляризації набуває темброва палітра. Мідь та ударні домінуючою сферою ритму символізують зловісні теми фатуму (вступ), інфернальних сил (дерев'яні духові), теми смерті (квазідодекафонна ламана мелодична лінія басового кларнету). Сяюча звукописна колористика ансамблю челести, арфи, вібрафону, високих струнних та дерев'яних духових разом із елегійно-декламаційною мелодикою солістів (сопрано та баритону) та пісенністю хоровими тем символізують статично-медитативну образну сферу алегоричних персонажів (Марію, Колоски, Ангели, Квіти Звіробою, Вітер).

Контекстуальні комунікативні риси драматургії ораторії пов'язані із літературно- та музично-жанровою концепцією *Stabat Mater*, яка на високому рівні художнього узагальнення втілює мета-ідею оплакування усіх невинних жертв світу, а на рівні музичної драматургії символізує особисту ліричну драму *Mater Dolorosa*. Конкретно-предметні епізоди сонорного оркестрового та хорового звукопису, які ілюструють драматичні сцени (розстрілу, голоду, макабричного танцю смерті) повністю узалежені від поетичного тексту та пов'язані з персоніфікованою семантикою лейтмотивів-актантів. Стабільні жанрові знаки-символи – колискова, гопак, лезгінка, токата, коломийка, інфернальне скерцо, елегія, ламенто, плач, декламація, церковна ектенія, фанфари, хорал, секвенція *Dies irae* є елементами інтертексту, прийоми якого формують сюжетні алюзії із жанром алегоричної літургійної драми, жанрово-композиційні алюзії із камерною оперою, реквіємом, симфонією у стилі Д. Шостаковича.

Комунікативні композиційні прийоми контрасту співставлення, репризності, структурного обрамлення у поєднанні із звукописною сонорикою оркестру та хору, системою персоніфікованих лейтмотивів, стильовою та жанрово-інтонаційною інтертекстуальністю надають драматургічній логіці ораторії «Скорбна Мати» кінематографічних та іконічно-візуальних образних аналогій, які сприяють формуванню виразних комунікативних зв'язків між синтетичним вербально-музичним текстом ораторії та осмисленим сприйняттям слухача.

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: Сборник статей / [Составитель и редактор М.Г. Арановский]. – М., «Музыка», 1974. – С. 90–128.
2. Беркій О. *Stabat mater* в дзеркалі сучасної європейської музикознавчої думки / О. Беркій // Українське музикознавство: Науковий збірник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2004. – Вип. 33. – С. 5–13.
3. Горюхіна Н. Відчуження в музиці / Н. Горюхіна // Українське музикознавство: Науковий збірник. – К.: НМАУ, 1998. – Вип. 28. – С. 127–142.

4. Давиденко В. *Образи «закарбованого часу» в кіно музиці Леоніда Грабовського / В. Давиденко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Час. Простір. Музика. – К., 2003 – Вип. 25. – С. 49–161.*
5. Дашевская Е. *О некоторых аспектах понятия «музыкальный текст» / Е. Дашевская // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Слово. Інтонація. Музичний твір. – К., 2003 – Вип. 27. – С. 100–109.*
6. Задерацкий В. В. *Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.2. / В. В. Задерацкий – М., Музыка, 2008. – 528 с.*
7. Земцовский И.И. *Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий / И.И. Земцовский. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=1410>*
8. Ілленко Ю. *Парадигма кіно / Ю. Ілленко. – Київ : Абрис, 1999. – 415 с. – С. 61–81; С. 168–223.*
9. Медушевский В. *О музыкальных универсалиях / В. Медушевский // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 176–212.*
10. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.*
11. Нильсон М. *Греческая народная религия / М. Нильсон. – М. –СПб. : Алетейя, 1998. – С. 74.*
12. Соломонова О. *Семантический диалог слова и музыки в музыкальной пародии / О. Соломонова // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Слово. Інтонація. Музичний твір. – К., 2003 – Вип. 27. – С. 75–84.*
13. Сидоренко Л. *Рецепції галицької вокальної елегійності у камерно-вокальних творах Юрія Ланюка / Л. Сидоренко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Смислові засади музичної творчості. – К., 2006. – Вип. 59. – С. 231–238.*
14. Сюта Б. *Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці / Б. Сюта // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – Київ : ІМФЕ, 2012. – Число 1 (29). – С. 35–42.*
15. Сюта Б. *Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму / Б. Сюта // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Українська та світова музична культура. Сучасний погляд. – К., 2005. – Вип 36. (Кн.1). – С. 20–32.*
16. Сюта Б. *Музична творчість 1970–1990-х років : Параметри художньої цілісності / Б. Сюта. – К. : «Грамота», 2006. – 255 с.*
17. Шип С. *Музыкальное произведение как видовая категория и структурные свойства музыкального текста / С. Шип // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Музичний твір:проблеми розуміння. – К., 2002. – Вип. 20 – С. 13–22.*

Лаврова Зоя. **Драматургія ораторії Ю. Ланюка «Скорбная мать».** В статті розглянуті принципи організації художественного тексту і комунікативні властивості музичної драматургії сучасного жанру ораторії, в процесі осмислення яких, були задіяні елементи дискурс-аналізу і текстового аналізу.

Ключевые слова: музична драматургія, художественний текст, семантика, інтертекстуальність, дискурс-аналіз, комунікативний.

Лаврова Зоя. **Драматургія ораторії Ю. Ланюка «Скорбна мати».** В статті розглянуті принципи організації художнього тексту і комунікативні властивості музичної драматургії сучасного жанру ораторії, в процесі осмислення яких, були задіяні елементи дискурс-аналізу та текстового аналізу.

Ключові слова: музична драматургія, художній текст, семантика, інтертекстуальність, дискурс-аналіз, комунікативний.

Lavrova Zoja. **Musical dramaturgy of the oratorio «The sorrowful mother» by Yu. Lanyuk.** It have been examined the artistic text organization and communicative musical dramaturgy qualities of the contemporary genre oratorio. There were started operating the discourse-analysis elements and the textual analysis during there's comprehension.

Keywords: musical dramaturgy, the artistic text, semantic, discourse-analysis, communicative.