

УДК 783(477)

Росіна Римар, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та методики мистецтв
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛМУ № 50 “ПОМИЛУЙ МЕНЕ, БОЖЕ, ПО МИЛОСТІ ТВОЙ” М. СКОРИКА)

У пропонованій статті акцентуються деякі образно-стильові та виразові особливості Духовного концерту М. Скорика, зокрема його п'ятої частини, Псалму № 50 як самостійного концертного номеру крізь призму індивідуальної диригентсько-інтерпретаційної концепції. Розглядаються основні засади оновлення традиції української духовної музики в руслі глобалізаційних процесів культури.

Ключові слова: Мирослав Скорик, псалом, диригент, оркестр, хор.

Постановка проблеми. Музика живе лише тоді, коли її виконують і слухають. Відповідальність будь-якого виконавця характеризується тим, що в сучасній музичній культурі він виступає як необхідний посередник між композитором і слухачем, а основна відповідальність за повноцінне відтворення музичного твору лягає на одну особу, в даному випадку на диригента. Він вирішує задачі, що постають перед виконавцем, плюс ще одну – керування колективним виконанням.

Мета статті. Представлена стаття має на меті здійснити диригентський розбір п'ятої частини Духовного концерту (Реквієму) М. Скорика – Псалму № 50 “Помилуй мене, Боже, по милості твоїй” для мішаного хору і соло сопрано.

Виклад основного матеріалу. Мирослав Скорик – сучасний український композитор, відомий як видатний інструменталіст, у своєму багатому творчому доробку неодноразово звертався до жанру хорової музики. Це кантата “Весна”, цикл “Пори року”, кантата-поема “Гамалія”, псалми № 38, 12, 50 Духовний концерт (Реквієм), “Літургія святого Іоанна Златоустого”.

Любов Кияновська у своїй книзі – “Мирослав Скорик: Людина і митець” детально аналізує всю композиторську спадщину, і зазначає, що звернення до духовної тематики не являє данину “моді, як нерідко трапляється у сучасній культурі. Правнук священика, він виріс в родині, яка хоч і ніколи не хизувалась показною побожністю, проте ці цінності завжди сприймала як найголовніші, питомо закорінені в свідомості і ставленні до життя” [2, 215].

Псалом № 50 для сопрано зі струнним

оркестром був написаний у 1999 році, а пізніше увійшов до Духовного концерту (Реквієму), створеного у 2002 році, як п'ята частина циклу, але в перекладі для мішаного хору і соло сопрано. Критичні зауваження мистецтвознавців не раз торкалися Псалму № 50, а також “Молитви” для камерного оркестру, через композиторське вирішення у написанні духовних творів, як надто “концертних” і “ефектно-віртуозних”. І пояснює, що це “являє наслідок глибинної спорідненості композитора з тим музичним, і навіть соціально-культурним середовищем, в якому він сформувався” [2, 215].

Запропонований твір в момент свого виникнення, розучування і виконання невідривно пов'язується із сприйняттям його цілісності диригентом. А феномен цілісного сприйняття твору нас цікавить з позиції роботи хорового диригента над партитурою. Ця робота починається з першого знайомства з твором, коли виникає перша ідея виконання, ескіз замислу. Диригент музикує і відкриває для себе нові красоти, сприймає думки і відчуття композитора, він наповнюється інтуїтивними здогадами, які потребують розвитку і впровадження.

Самостійна робота диригента над хоровою партитурою займає багато уваги, сил і часу. При роботі на хоровій репетиції вибудовування цілісного образу може не пов'язуватися із самою партитурою, бо він нестійкий і може змінюватись від уроку до уроку. В таких умовах формування цілісного сприйняття напруженого психологічного стану залежить від настрою та тону, як диригента, так і усіх виконавців. Зовсім інше, коли цілісність твору базується на принципі “вивченості”, і створений на початку роботи образ

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛМУ № 50 “ПОМИЛУЙ МЕНЕ, БОЖЕ, ПО МИЛОСТІ ТВОЙ” М. СКОРИКА)

поступово розвивається, стає рельєфніше, і лише в цьому випадку може бути донесений до слухача, у вигляді максимального наближення до образу-еталона.

Коло питань, які має досягнути керівник хору, вивчаючи новий твір, дуже широке. Недарма Г. Нейгауз пише, що “виконавець... повинен бути в якійсь мірі і істориком і теоретиком” [3, 152]. Дійсно, вивчення того періоду ХХ століття, в якому формувався талант М. Скорика, його біографії, світобачення, стильових уподобань істотно допоможе диригенту донести до виконавців заглиблено-філософське коло образів композитора, усвідомити його наміри. Отримані внаслідок такого аналізу знання слугують базою, на основі якої робота диригента над партитурою буде проходити більш свідомо і плідно.

Так, наприклад, інформація, що попередньо Псалом № 50 був написаний для соло сопрано зі струнним оркестром, а пізніше був адаптований для мішаного хору з солісткою, допомагає зрозуміти і знайти вірний шлях пошуку відповідної звукової фарби. Відтак, вокальна інтонація вимагає особливої точності і об’ємності, та потребує мінімального вібрато, яке наближає звучання хору до західноєвропейської манери. А додаючи, автор книги відзначає композиторське відчуття тембральної сфери, як незрівняного майстра оркестрової барви, який творить “напрочуд багатий, диференційований і колористично насичений спектр”, і називає М. Скорика “гідним спадкоємцем Бортнянського з його блискучою істинно концертною віртуозністю просторово-антифонних зіставлень, динаміки зіткнень, чергувань і об’єднання *sol* і *tutti*, тобто, як всього хору, так і його окремих партій, витонченою грою регістрово-просторової об’ємності” [2, 261] примушує диригента розуміти музичне полотно і цілісно вибудовувати архітектоніку усієї форми, як єдиного процесу розвитку і єдиної драматургічної лінії.

Композитор майстерно використав можливості вокального голосу і сонористичного ефекту, що надають відчуття відтвореного простору, психологічного самозаглиблення, огортання звуковою атмосферою і поринання в неї.

Здатність хору відтворювати декілька звукових планів, що притаманне і образотворчому мистецтву, розрідженість або густота маси звучання, виразовість різних вокально-хорових тембрів, що в поєднанні з визначеними динамічними відтінками дає вишуканість тембрового забарвлення. Це ніби ілюзія різнокольорових барв. Але досконалості звучання надає лише майстерне змішування вокальних

тембрів. Наприклад, басовий тембр – специфічний, таємничий з надзвичайно могутнім звучанням, а його важливість, як основної барви, що пов’язує інші, збирає їх у певну єдність. Ніжний і ліричний тембр сопрано найчастіше домінує в даному творі, ведучи основну мелодичну лінію, надаючи загальному звучанню світлих фарб, а так як пише М. Канерштейн, що “мелодія – основа музики, але слід пам’ятати, що ця основа жива і взаємодіє з іншими компонентами музичного твору” [1, 119], то музична думка розвивається не тільки по горизонталі, але і по вертикалі.

Майстерність хорового “оркестрування” М. Скорика полягає в тому, що він сміливо підкреслює своєрідність барв кожного тембру.

Аналізуючи розподіл основного тематичного матеріалу між партіями стає зрозумілим що, спираючись на принцип гармонічного викладу фактури, головує партія сопрано, крім невеликих епізодів (такт 32 – 33) партії баса, і (такт 42 – 45) тенора “в підголосковій манері (в терцеву і секстову втору), притаманній українському народному багатоголосю” [2, 261].

Загальний характер мелодичної лінії в партіях хвилеподібний, але цей прийом М. Скорик застосовує з великою гнучкістю та невимушеністю, уникаючи одноманітності в розвитку. Зручні теситурні умови не обтяжують виконавські можливості, але в постійному напруженні тримає загострене відчуття звуковисотного інтонування, а також увага до звукового колориту – оксамитного і співучого.

Мелодична лінія і ритмічний малюнок мають певний силует, перетікаючи через колоритні гармонічні конструкції і утворюючи хвилю наростання в широкому діапазоні. Таким чином зростає і культивується увага до виразної і змістовної фрази, як одного з найважливіших виразових засобів.

Особливого значення набувають осмислені паузи і витримані акорди, що завершують фразу або речення. Їхня більша чи менша тривалість та розуміння покаянного характеру залежить від звукового контексту та образного змісту.

Початок твору одразу презентує характерні риси музичної мови М. Скорика, яка полягає у створенні ефекту “складного на основі простоти” [2, 262], коли у фразах з найбільш традиційною мелодикою вживаються різні способи “насичення гармонічної тканини – хроматичне “потовщення” діатонічних акордів або заміщення діатонічного тону хроматичним “ерзацем” [2, 262].

Типовим композиторським письмом являється утворення гармонії з почерговим нашаруванням тонів один на одного. Ця чудова пряна гармонія

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ ПСАЛМУ № 50 “ПОМИЛУЙ МЕНЕ, БОЖЕ, ПО МИЛОСТІ ТВОЇЙ” М. СКОРИКА)

втілює психологічно-заглиблене відчуття мольби про спасіння (“Господи, помилуй”), дозволяє віддатися переживанню, розчинитися в ньому. При виконанні складних гармоній слід уважно контролювати звуковидобування співзвуч, і точно планувати динамічні співвідношення між звуками, вибирати і виділяти головні тони. Наприклад, у 36 – 38 тактах гармонічні співзвуччя дублюються жіночою і чоловічою групами, але основне проведення мелодичного руху залишається в партії сопрано, а гармонічно-функційний рух відводиться для басової групи.

Основною задачею диригента представляється пошук нюансів необхідних задля найбільш повного вираження змісту. Важливими стають виконавські засоби формування напруженості – динаміка і агогіка, що як самостійний виразовий засіб розвивається як психологічна динаміка душевного тону і руху, здатна творити безперервність розвитку творчої думки. Така динаміка в поєднанні з вокально-хоровими засобами надає твору більшої гнучкості, мобільності та могутності.

У зв’язку з посиленням ролі особистого, суб’єктивного змісту в інтерпретації, характерною рисою виконавського стилю стає психологічність – відтворення думок і почуттів людини у цілій їхній суперечливості, що дуже важливо для розуміння і розкриття загальної ідеї.

Динамічні та агогічні прийоми допомагають будувати загальну форму, і за для точного відтворення авторського задуму важливу роль грає правильне її розуміння та вміння передати у виконанні.

Будування музичної фрази крок за кроком наближає виконавців до часткових кульмінацій, які, в свою чергу, підготовляють тривалим нагнітанням сили звуку загальну вершину. Наприклад, з 30 по 41 такт простежується поступове підготування часткової кульмінації контрастно-динамічним зіставленням соло із хоровим акомпанементом в нюансі *p*, щільно-гармонічного акордового викладу на *f*, та використання ефекту нанизування дисонантних послідовностей лише на невеликому відрізку, як “вельми дієвого засобу нагнітання напруження для ілюстрації відповідного тексту” [2, 262], а саме “Сотвори мені, Боже!” А загальна кульмінація, що приходить на 54 – 57 такт – “Бо якби Ти жертви захотів”, активізується

раптовим посиленням звучності завдяки стислому імітаційному епізоду стрімкого висхідного руху та розвитком динаміки до *ff*, і з поступовим продовженням низхідного руху мелодії у солістки, на словах “прийми її, о, Боже”, і “загостренням гармонії”, коли між партією тенорів і солісткою утворюється зм.8. Усі перераховані засоби підкреслюють психологічно-емоційний сплеск та духовне піднесення, мобілізують душевні сили і надають відчуття надії на розраду.

Висновки. Таким чином, наскрізний розвиток інтонаційної ідеї протягом всього твору нашаровується, і музично-словесна думка плавно перетікає одна в одну. Багатоманітне образно-емоційне відтворення слова Божого композитором спрямоване на досягнення “вищої простоти”, позбавленої поверхової ефектності і модерної ускладненості, натомість особлива увага приділяється найтоншим відтінкам молитовно-рефлексивного стану. Тож у 50-му Псалмі Скорика диригент повинен дуже обережно потрактувати динамічну палітру, акценти, агогічні відхилення тощо. Їх перебільшення, відкрита прямолінійна манера виконання, прямі гострі контрасти можуть спотворити піднесеність і глибоку зосередженість авторського задуму.

Керівник хору повинен силою виконавської волі сформувати звуковий еталон твору і об’єднати виконавців в єдиний “інструмент”. Тому модель, створена диригентом, має включати все розмаїття попереднього звучання (динаміки, тембрового окрасу, штриху і т.п.), і характер жесту та міміки, який відповідатиме звучанню і зможе бути зрозумілим виконавцями.

Увага диригента повинна скеровуватись на ясний контур твору, логіку і пропорційність побудови, чіткість кожної деталі та багатий комплекс почуттів, що охоплює цілість людських душевних сил, створених композитором. Досягнення даного рівня сприймання стало можливим завдяки тому, що 50-й Псалом здобув повну автономність від Духовного концерту (Реквієму) і виконується в незалежних концертних умовах.

1. Канерштейн М. *Вопросы дирижирования*. – М.: Музыка, 1965.
2. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: Людина і митець*. – Львів: вид-во часопису “І”, 2008.
3. Нейгауз Г.Г. *О музыкальном исполнительстве*. – М.: Музгиз, 1954.

Стаття надійшла до редакції 04.04.2009