

Олександр КОЗАРЕНКО (Львів)

САКРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНО-СЕМІОТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ

Століття, що минуло, ознаменоване цікавою парадигмою сакральної творчості українських композиторів стосовно динаміки включеності цього жанру в національні музично-семіотичні процеси. З одного боку, початок століття завершив довготривалий процес поступової міграції головного руслу музичного семіозу у сферу секулярної творчості, що зумовлено низкою чинників світоглядного, соціально-політичного, історико-стильового характеру. 20-ті роки позначені появою «нової школи» української духовної музики, оригінальна стильова якість якої є необхідним доповненням усього масиву композиторської творчості першої третини ХХ століття. Насильно призупинений наступом тоталітаризму 30–60-х років, цей жанр з новою силою розгортається під кінець століття, коли мало не кожен автор вважає своїм обов'язком долучитися до сакральної музики. Пояснення цього феномена може бути різним: від певної тематичної кон'юнктури напередодні 2000-літнього ювілею християнства до болісного пошуку втрачених цінностей, відновлення національних мистецьких пріоритетів, одним з яких упродовж століть в Україні була церковна музика. Її актуальність в європейському контексті обумовлена не в останню чергу потужною інформативною наповненістю, включеністю в глобальні музично-семіотичні процеси. Адже впродовж останнього тисячоліття українська музика сакрального змісту є найбагатшим тезаурусом національних стереотипів музичного професіоналізму, в якому формувалися оригінальні мовленнєві коди монодії, партесного багатоголосся, класичного хорового концерту. Саме в рамках церковної музики склалися визначальні тенденції національного музичного семіозу, як-от: нерівномірність протікання мистецького хроносу; активний, творчо-видозмінний характер адаптації запозичень і впливів, коли зміна субстанціо-

нальності не призводила до втрати етнохарактерності вислову (а в історичній перспективі ще більше її виявляла); діалогізм первнів національної музичної мови як вияв україно-візантійського європеїзму — актуального мистецького коду сьогодення.

Досягнувши в українській духовній музиці останніх десятиліть ХVІІІ століття найвищого на той час ступеня етнохарактерної своєрідності, дальший процес музичного семіозу згодом усе більше зміщується в бік світського музикування. Навіть у найбільш відданих (за своїм саном і творчістю) композиторів «перемишльської школи» (М. Вербицького, І. Лаврівського) та їх послідовників (В. Матюка, Із. Воробкевича) перенесення активних стилеутворних процесів в інструментальну, вокальну, театральну музику дуже помітне. Хоча в їх духовній творчості є певне оновлення музичної мови завдяки рецепції деяких лексем раннього романтизму (сентиментальні хроматизовані «оспівування» діатонічних звуків, часті секундові «зітхання», скромна альтерація акордів субдомінантової групи, що не порушують загальної прозорості діатоніки в «Ангел вопієше», «Отче наш» Вербицького, «шубертівсько-гарольдівські» інтонаційні алюзії в «Христос Воскрес», «Нас ради розп'ятого» Лаврівського), не полишає відчуття зупинки процесів музичного семіозу через «канонізацію» стилю українських класицистів (що і викликало відомий франковий заклик до композиторів-галичан «Геть від Боршнянського»).

До активного «обмирщення» національного стилеутворного процесу, загальної секуляризації спричинилося кілька обставин. По-перше, нова естетика романтизму із властивим їй народництвом, суб'єктивізацією предмету мистецтва вимагала інших жанрових втілень — передовсім національної опери та психологічної мініатюри (інструментальної, вокальної). Склалася парадоксальна ситуація: логіка розвитку загальноісторичних стилів (з тенденцією до секуляризації мистецтва), світська природа романтизму (найбільш національно-заангажованого стилю) стали на перешкоді органічного розвитку українського національного стилю, що досяг найвищого ступеня етнохарактерності саме в сакральних жанрах. Драматизм ситуації полягав у тому, що весь багатющий арсенал національно-своєрідних засобів хорового письма виявився малоактуальним у новому романтичному методі з його засадничим інструменталізмом. Для опанування національною музичною інтонаційністю неприродного для себе інструментального «тіла» потрібен був час, а це призвело до певного сповільнення національного мистецького хроносу, відставання від загальноєвропейського музичного процесу (наслідки чого відчуються ще й до сьогодні).

Одним із чинників, що зумовив пошуки нового (світського) руслу музичного семіозу (і призвів до втрати національного мистецького пріоритету у європейському музичному контексті) стало поступове збайдужіння до традиційних християнських цінностей, що почалося в українському суспільстві в кінці XVIII століття. Окрім глобальних процесів секуляризації, «головною причиною індиферентності творчих людей до справ релігійно-церковних стало те, що Церква в Україні стала чужою українському народові¹. Невипадковим у цьому контексті видаються «богоборські» явища у творчості Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка. Цілком зрозумілим видається і факт невеликої кількості духовних творів у М. В. Лисенка. Хоча О. Кошиць і твердив, що Лисенко ніколи не тримав в руках Ірмолая, сама творчість композитора свідчить про знання ним національної церковно-музичної спадщини, вміле використання її характерних мелодико-гармонічних, фактурних засобів (відтворення специфіки Лаврського багатоголосся у фортеп'яній партії «Свята в Чигирині» — епізод на слова «Моліться, братія»; алузії до «Воскресенського канону» на початку кантати «Радуйся, ниво непоплитая», чи відгомін монодичної традиції у сцені виборів з «Тараса Бульби» у партії басів на сл. «Земля еси і одійдеш у землю»).

Та саме шістьма духовними творами (псальмою «Пречиста Діво, мати Руського краю», кантом «Хресним древом», різдвяним кондаком «Діва днес пресущественного раждаєт», концертом «Камо пойду од лица Твоего, Господи», Херувимською піснею та духовним гимном «Боже великий, єдиний») Лисенко відкрив «цілу нову добу в розвитку нашої художньої музичної думки»² — добу нової української духовної музики.

Написані в останній період життя, твори Лисенка є зразком зрілого моностильового синтезу. Псальма, кант і різдвяний кондак, що постали як опрацювання «Богогласника», є в ряді кращих Лисенкових обробок народних пісень і не різняться від них своїми засобами — у використанні принципів народного багатоголосся (унісонні заспіви, терцові втори, октавні потовщення), куплетно-варіаційним формотворенням. Оригінальні духовні твори Лисенка (концерт «Камо пойду», Херувимська пісня, гимн «Боже великий єдиний») дають зразки оригінального авторського тематизму (що є інтонаційним узагальненням пісенно-романсової мелодики), «вченості» у побудові інтонаційного контуру

¹ Д. Степовик. Церква і українська культура 20-х років: спільні ознаки духовного відродження, *Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ*, Київ 1997, с. 155–160.

² М. Грінченко. Історія української музики, 2-ге видання, Нью-Йорк 1961, с. 145.

(музично-риторична фігура *manieren* у закінченні першої фрази гимну «Боже великий єдиний»), «книжності» голосоведення (фонічна краса затримань у Херувимській пісні), багатства і вишуканості пізньоромантичної гармонії (еліптичні «перетікання» у кодї концерту «Камо пойду» на сл. «І наставить мя»). У всьому розмаїтті засобів «чуються своєрідні тони нашої української музики містично-церковного настрою»³, — тобто Лисенком збережена не тільки «буква» національної духовно-музичної традиції (спостережені вище народно-пісенні алузії, зразки музично-риторичних фігур, «вченість» голосоведення), а й що найважливіше, сам дух вітчизняної церковної музики із характерною для неї медитативністю, кордоцентризмом, тихою світлою радістю у пережитті релігійного почуття. Важливою є відповідність стилю Лисенкових духовних творів його кращим світським композиціям, що свідчить про єдність музичної мови Лисенка, яка остаточно склалася в етнохарактерну знакову систему. Завдяки цьому Лисенком подолана вторинність сакральної музики, ще подибувана інколи у творчості його безпосередніх спадкоємців. Лисенко вказав на можливі шляхи актуалізації духовної музики в дальших процесах музичного семіозу — через авансування незадіяних пластів етномузичної інтонаційності та сміливе оновлення засобів письма (при збереженні, а часто оригінальному прочитанні традиції вітчизняної духовної музики).

«Нова школа» української духовної музики, що виникла в першій чверті XX ст. (М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Яциневич, П. Демуцький, П. Козицький, М. Вериківський, М. Гайдай, Ф. Попадич т. ін.), немов конкретизувала складові національної музичної мови, що перебували у «згорнутому» вигляді у творчості Лисенка: розширились і збагачувались знакові поля, складався основний тип музичної тканини, формотворчі «кліше», розгортання музичного току. Сукупна дія для всіх цих складових все більше унаочнювала «інакшість» української духовної музики стосовно, приміром, «петербурзької» чи «московської» шкіл у російській церковній музиці.

Для композиторів «нової школи» були чужими як романтизована чуттєвість, вдавана «красивість», манірність емоції (що виявлялось у надмірному використанні зменшеного септакорду, приміром) у творчості Архангельського, Чеснокова; так і «офіціоз» строго гармонічного викладу (за винятком одного майстерно холодного фугато) Літургії Чайковського. Ближчим був Рахманінов (особливо у «Всенощній»), та без аскетизму, суворості релігійного почуття його Літургії (перева-

³ Там само.

жання низьких звучань, особливо в першій половині, з рідкими «просвітленнями» жіночих голосів).

Духовну музику українських композиторів відзначала вишукана простота, загальна просвітленість колориту (близька до палітри Врубеля, Бойчука, Холодного), глибоко особистісний (навіть інтимний) характер сприйняття Божества, що стало виявом традиційних ментальних настанов, а на конкретно-музичному рівні реалізувалося, перш за все, у демократизмі джерел нової української духовної музики.

До національного музичного словника були задіяні інтонаційні ресурси давньої монодії (у п'ятих Літургіях О. Кошиця, його обробках догматиків, де засобами функційної гармонії автор намагався підкреслити етнохарактерну ладову мінливість мелодики), духовних пісень-співів Поділля (на етнорегіональне походження інтонаційного матеріалу Літургії Леонтовича — зокрема, близькість Херувимської, «Святий Боже», «Свят, свят, свят» до пісні «Тихо над річкою» вказав В. Іванов⁴). Літургія П. Демуцького відтворює характерне змінне триголосся, сільського кліросного співу, заснованого на паралелелізмі тризвуків, «розспівності» речитативів, що переважає. Традиційно актуальними залишилися веснянкові лексеми (у двоголосних жіночих хорах М. Вериківського «Тілом заснувши», «Воскресни, Боже»); архетиповий інтонаційний зворот — спадний тетрахорд (як тематичне зерно — приміром, в «Милість спокою» Стеценка, чи як етнохарактерний контрапункт — від Леонтовичевого «Щедрика» до «Трисвятого» Кошиця, «Святий Боже» Яциневича); пісенні, романсові ходи (секундові інтонації в «У царстві Твоім» як жалібні «зітхання», колядницький заспів у «Благослови, душе моя, Господа», ліричний розспів у Херувимській мі-мінор Стеценка).

Стабілізація і збагачення інтонаційного кола знаків національно-своєрідної семантики доповнювалась оригінальною (сучасною та етнохарактерною водночас) трактовкою ладу.

У Козицького («Всеноцна», «Шлюб»), Вериківського («Щасливий чоловік», «Благослови, душе моя») О. Кошиць вбачав невинувдану ускладненість ладогармонії⁵. Яциневич традиційно пов'язував національну визначеність ладу із хроматизацією IV ступеня в мінорі («Святий Боже» з Літургії). Леонтович і Стеценко пішли шляхом «виправдання»-оновлення діатоніки — завдяки акцентуванню специфічної

⁴ В. Іванов. Маловідомі сторінки хорової творчості М. Д. Леонтовича, *М. Леонтович. Духовні хорові твори*, Київ 1993, с. 3–8.

⁵ М. Юрченко. Духовна музика, *Історія української музики в шести томах*, т. 4, Київ 1992, с. 116.

гармонічної виразності побічних ступенів (II, III, IV, VI). Емансипація акордів субдомінантової групи («Отче наш» Стеценка), завуальованість доміантових тяжінь (через пропущення функційно-загостреного терцового звука («У царстві Твоім» Леонтовича), модальність ладової організації (через коливання між V–I–VI ступенями у «Благослови, душе моя» Леонтовича, або між I–III–IV чи VII низьким — I у «Вірую» Стеценка) апелюють як до фольклорного, так і давнього візантійсько-руського відчуття ладу.

Легкий відблиск церковно-середньовічної ладовості (що було сутогосподарським до новітніх тенденцій оновлення ладу в європейському контексті) надав свіжості та вишуканості гармонічним планам. Їх оригінальність полягає не в особливій ускладненості чи надзвичайній сміливості гармонічної вертикалі (хоча використання затримань, прохідних звуків, пропущення окремих акордових тонів змінює терцову структуру акорду на секундово-кварто-квінтову, а «нарошення» кількості акордових тонів породжує багатозвуччя типу доміантового ундецімакорду у «Слава Отцю і Сину» Леонтовича).

Оригінальність ладогармонії Леонтовича і Стеценка — у відкритті суттєвого фонізму діатонічних гармоній (сонористичної трактовки ускладненої неакордовими звуками вертикалі) завдяки їх «заповільненню розгортанню» («Нехай буде благословенне ім'я Господнє» Стеценка, «У царстві Твоім» Леонтовича). Виникає несподіваний ефект «містичної» дії простих, по своїй суті, елементів музичної мови, однопорядкової характеру національного містицизму, в якому «звичайні і знані елементи... поєднуються в зовсім нові й неочікувані мисельні й чуттєві композиції. Звичайнісінькі слова (в нашому випадку — прості діатонічні гармонії — О. К.) набувають несподіваної сили і значення»⁶. Однією з причин виникнення такого ефекту стало «безвекторне» протікання часу, інтравертивний тип музичної процесуальності, відкритий саме у вітчизняній духовній музиці і привнесений як етнохарактерний знак музичної драматургії до національної музичної мови; його семантика закорінена в глибинних ментально-релігійних настановах, зовнішня форма почала складатися ще у монодійному співі, а остаточне втілення в конкретний конструктивний прийом (описаний вище) знайдено композиторами-класицистами (зокрема, Березовським у причаснику «Блаженні яже ізбрал»).

При збереженні традиційних форм голосоведення (октавні унісоми в «Благослови душе моя, Господа» Стеценка, паралелізми тризвуків у

⁶ Ю. Новосільський. Іншість православ'я, *І: Незалежний культурологічний часопис* (Львів), 1996, №7, с. 99–125.

«Трисвятому» Кошиця, терцово-секстові втори у «Святий Боже» Леонтовича, елементи звуконаслідування — імітація дзвонів у «Достойно єсть» Леонтовича, «О Тебi радується» Кошиця), пісенності «формотворення» в Херувимській Стеценка, «Святий Боже» Яциневича; «вченість», «правильність» вислову стає національно-визначальною рисою музичної мови композиторів «нової школи». Якщо у Бортнянського, Березовського, Веделя контрапунктичні прийоми, музично-риторичні фігури сприймаються більше як знаки «європейськості» вислову, то в Леонтовича, Стеценка, Кошиця, Яциневича вони вже не окремих конструктивний прийом, а етнохарактерний принцип мислення; звідси впливають природність потрійного контрапункту октави в «У царстві Твоїм», фугато в «Достойно і правдиво є» Леонтовича, поширених у Стеценка секвенцій на витриманому басі («Милість спокою», «Єдинородний Сине»), канонічних імітацій («Святий Боже» з Літургії Яциневича). У результаті вказаної міграції засобів «вченого» музичного вислову з поля європейської в поле національно-своєрідної семантики, інтелектуалізм хорового письма став панзнаком музичної мови, підсумувавши, таким чином, трьохсотлітній період «вживлення» західної музичної технології у національну музичну свідомість. Як наслідок, склався змішаний гомофонно-поліфонічний тип музичної матерії⁷, що передбачав вільне «перетікання» імітаційної поліфонії в підголоскову чи акордово-гармонічний виклад, — це стало влистявим як для літургійної, так і для паралітургійної творчості (обробок колядок, щедрівок, кантів, псалмів, здійснених Леонтовичем, Стеценком, Яциневичем, Кошицем, Гончаровим, Демущим, Барвінським, Людкевичем). Такий тип викладу був актуальним для світської музики названих авторів, резонував з подібними явищами європейського процесу (як і спостережені вище етнохарактерне «розтікання» часу, відчуття і оновлення ладогармонії, інтравертивне трактування музичної процесуальності).

Згодом усі ці знахідки виявили здатність актуалізуватися на наступних щаблях розвитку національної музичної мови (зокрема у творчості Сильвестрова 70–90-х років), а значить, сакральна творчість композиторів «нової школи» поступово повертала українську духовну музику до основного русла музичного семіозу, робила її не тільки фактом, але й потужним фактором стилеутворного процесу.

Багатообіцяючий процес віднайдення мистецької самототожності через повернення композиторів «нової школи» до духовної музики «за зміною соціальних умов українського життя, — передчував М. Грінчен-

⁷ Н. Герасимова-Персидська. Характерні риси поліфонії Леонтовича, *Творчість М. Леонтовича*, Київ 1977, с. 99.

ко, — не може мати перспектив свого розвитку»⁸. Дійсно — із наступом тоталітаризму наприкінці 20-х років, знищенням УАПЦ та закоріненням атеїзму як державної ідеології унеможливився сам факт сакральної творчості для композиторів Наддніпрянської України.

Духовна музика композиторів Галичини мала радше прикладний (часто вторинний) характер. Літургія Людкевича була упорядкуванням та дуже обережним опрацюванням «самоїлкових» мелодій, популярних піснеспівів Бортнянського, Вербицького, Нанке, Серсавія. У Літургії Соль мажор Й. Кишакевича можна спостерегти типові для західноукраїнського церковного співу хроматизовані оспівування діатонічних ступенів («Іже херувими»), часто вживану, недоречну в Літургії полонезову трьохдольність з пунктирним дробленням першої долі («Кресту Твоєму», «Сугубій ектенії»), строгий акордовий виклад при відсутності імітацій, обережну альтерацію акордів субдомінантової групи та введення акордів подвійної доміанти, що не порушує монотонної діатоніки напіву, одноплосинності тональної організації.

Композитори діаспори (О. Кошиць, Ф. Якименко, згодом А. Гнатишин, І. Соневицький, З. Лисько) немов стабілізували стиль «нової школи» української духовної музики, а це було рівнозначне зупинці мовностильового процесу (особливо у зіставленні з сакральними композиціями Яначека, Пуленка, Стравінського). Значно поступовішим на тлі еміграційної духовної творчості виглядають «Псалми Давидові» М. Кузана — етнохарактерні плагальні каданси (IV–I у Четвертому псалмі), дорійський мінор із підвищеним IV щаблем, інтонація плачу-голосіння у Третньому псалмі, паралелізм децим між сопрано і басом, вузькооб'ємні послівки-стилізації монодійних напівів у Другому псалмі, паралелізм квінт, двозвучний ісон в Першому псалмі оригінально поєднуються із модерною «жорсткістю» кварто-квінтової вертикалі, дещо аскетичною простотою і строгістю хорового письма.

Проблема співвідношення новизни музичної мови з духовним змістом в Україні актуалізувалася щойно в 70–90 роки. Загальною була тенденція до подолання профанності, спрощеності вислову у сакральних творах. Найрадикальнішого оновлення зазнала музична мова у творах на латинські тексти (взірцем були композиції І. Стравінського, К. Пендерецького, А. Пярта). У «Kyrie eleison» з «Реквієму» В. Рунчака є просторова дезінтеграція звукового потоку (виконання відбувається в двох точках залу); «Меса» В. Полевої демонструє зразок сонористичної композиції з вигадливим «розчепленням» слова на фоні колористичних оркестрових плям. У «Реквіємі» та «Месі» М. Шуха поєднуються інто-

⁸ М. Грінченко. *Історія української музики*, с. 170.

неми григоріанського хоралу, лексичні знаки барокко (багата мелізмати́ка) із медитативним розгортанням музичного часу. Духовні твори О. Гутеля (такі як *Sanctus-Benedictus-Agnus Dei*) демонструють мінімалістичний тип композиції з крайньою скупістю музичної тканини (яка «стиснена» буквально до кількох елементів) і великою роллю «озвучених» пауз. До найбільш вдалих слід віднести кантати А. Нікодемовича («Почуй, о Боже, моє воцання», «Антифон до Найсвятішої Діви Марії», «Грудки кадила») з експресивною модальною гармонією, вишуканою оркестровкою (інструментальною та хоровою).

Звертання до іншомовних культових текстів спричинило привнесення до національної музичної мови новітньої західної «технології» — від сонористики до мінімалізму, збагатило лексичний фонд, жанрову палітру, драматургію. Звичайно, духовна музика українських композиторів на латинські тексти не стала основним плацдармом опанування нових прийомів письма (цей процес відбувався в камерно-інструментальному та симфонічному жанрах). Вона слугувала оновленню, передовсім, уявлень про можливий тип вислову у сакральній музиці східнохристиянської традиції. Та використання окремих ефективних прийомів «останнього зразка» на тлі багатющої національної духовно-музичної спадщини вимагає від композитора особливого такту і смаку — щоб не впасти у «вавілонські страсті музики» (Іван Вишенський), не порушити традиційно інтравертивної природи національних молитвоспівів.

На жаль, досить часто «стравлення різних мов» у сучасній українській духовній музиці супроводжується ефектом відторгнення чужорідних новацій. Вітчизняна традиція не сприймає протестантської вседозволеності музично-мовних засобів, семантичної «глухоти» у використанні окремих звукокомплексів. Так, у хорі В. Степурка «Дякуйте Господу» маємо явну невідповідність семантики джазових гармоній (облегшено-розважальної за своєю природою), еротичного забарвлення тембру солюючого саксофона глибини змісту 136 псалму (хоча це може бути цілком органічним для іншої, приміром афро-американської, традиції). Натомість, в обробках зразків київського напіву «Адам від землі», «Услиши мя, Господи» композитор досягає переконливості вислову завдяки органічному введенню ісону, притаманних виконавській практиці давнього монодичного співу, традиційних для Лаврського багатоголосся паралелізмів терцій, секст, октав. Оригінальні богослужбові твори В. Степурка («Отче наш», Благальна Єктенія, «Вірую») свідчать, що природне оновлення засобів через використання сонорних гармонічних вертикалей кластерного типу, ускладнення інтонаційних побудов повинно узгоджуватись з історично-складеними лексичними

стереотипами жанру. Без цього важко досягнути їх семантичного резонування, природності вислову.

Велику складність сучасного опрацювання монодії ілюструє композиція В. Полевої «Світе тихий» для хору та оркестру: дивна суворість, якась старообрядність, «запеклість» емоції конфліктує з традиційними настановами творців цієї ж монодії у XVII ст.: церковна «музикія» повинна надавати звукам «красоту», «предивную доброту», потребу «всім согласія», «любви совокупления» («Сказаніє о семи свободних мудростях»).

У повній відповідності до цитованих характеристик перебуває хоровий «Диптих» («Заповіт» та «Отче наш») В. Сильвестрова. У цьому творі спостерігається лише загальна відповідність «духові» церковної музики (зворушлива простота, інтимність звертання до Бога) — оригінально відтворена «буква» низового барокко: кантова фактура (яка вже зустрічалася у творчості композитора — Друга соната для фортепіано, V симфонія) тут втілена у терцовому паралелізмі жіночих голосів, протиставлених басу і оповитих типово Сильвестрівським серпанком сонористичної хорової «педалі».

Зразком нового прочитання традиційних мовностильових рис вітчизняної духовної музики є Літургія св. Йоана Златоустого Лесі Дичко. У цьому творі етнохарактерні прийоми хорового письма виявляють свою життєздатність у поєднанні з сучасними способами організації музичної тканини. Консеквентна тенденція до інструменталізації, «симфонізації» духовних жанрів (намічена у Бортнянського, Березовського) призвели до сонористичного трактування хорового ансамблю (кластерні гармонії в розділі «Щасливі убогі духом» з № 8 «У царстві Твоім», використання нетрадиційних прийомів — шепіт, свист, декламування тексту, глісандо — в № 5 «Що створив» на слова «Шлях беззаконників зруйнує»). Збережена традиція звукообразальності (імітація дзвонів в № 4 «Слава Отцю і Сину», № 11 «Алилуя»; разюча картина «оживаючої» звукової матерії — колихання кластерів як фон для соло баритона в № 5 «Що створив»). Популярні у XX ст. остинатні прийоми набули у Л. Дичко етнохарактерності через потовщення повторюваної поспівки паралельними тризвуками (в № 4 «Слава Отцю і Сину»). До партесної поліфонічної традиції апелює fuga з № 7 «Єдинородний Сине»: та ж стретність проведення теми в експозиції (відмінним є різке протиставлення імітаційних та акордових епізодів). Віртуозне ексцелентування-розспівування з фігурами *circulatio, maniera* в партії сопрано у № 4 «Слава Отцю і Сину» апелюють до музичної риторики, віддавна «прищепленої» до національної духовної музики.

Розширення ладової палітри (лідійський в № 5 «Що сотворив», фригійський в № 8 «У царстві Твоім», мінор з високим IV щаблем в № 10

«Святий Боже»); використання етнохарактерного голосоведення (унісо-ни, паралельні квінти, терцові втори); типові інтонаційні «кліше» (думна поспівка в № 10 «Святий Боже»; по-веделівськи щемлива пісенно-романсова інтонація в № 8 «У царстві Твоім») — все це закорінює вислів автора в національній церковно-музичній традиції, робить мову Л. Дичко активно діалогічною з різними пластами української хорової культури.

Правда, часта зміна «стильових моделей» (№ 7 «Єдинородний Сине» — «необарочна» fuga, № 8 «У царстві Твоім» — стилізація побутової пісні-романсу, початок № 10 «Святий Боже» — думна «заплачка»), неприродна жанровість, скерцозність у № 4 «Слава Отцю і Сину», вибухова сонористика в № 5 «Що створив» надають Літургії більш концертно-екстравертивного характеру. Потужна «кінетична енергія», прихована в сучасних засобах письма, часто порушує молитовний стан осяяння-заглиблення, так властивий музиці національного культу (цілком відповідними поважності Служби є № 6 «Нехай царствує» та № 9 «Прийдіте, поклонімося» — пастельна сонорика гармонії яких розвиває «містичну» красу затримань гармонії Березовського, Стеценка, Леонтовича).

Попри можливі прорахунки авторів сучасної духовної музики — найдискусійнішим видається запропонований ними ступінь новизни мовних засобів у їх відповідності характеру богослуження — важливим є момент подолання стильової вторинності сакральної музики, повернення духовної творчості українських композиторів до основного руслу музичного семіозу. Це може призвести до колосального оновлення і збагачення усіх складових національної музичної мови внаслідок актуалізації тезауруса етнохарактерних засобів сакрального письма. На цій основі цілком можливим є вихід у новий вимір своєрідності музичного комунікату, а значить — неповторності та нововіднайденості актуальності української музики в європейському контексті.

Ігор ЧЕРВІНСЬКИЙ (Львів)

«ВІЗАНТІЙСЬКИЙ ХОР» МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА ТА ЙОГО ДИСКОГРАФІЯ

50 років тому (1951) в голландському місті Утрехті український диригент і музиколог Мирослав Антонович створив чоловічий під промовистою назвою «Візантійський хор», якому судилося зайняти важливе місце в культурній місії української літургійної та світської музики у Західному світі. У другій половині ХХ століття «Візантійський хор» продовжив ту справу, яку в першій половині століття провадив Олександр Кошиць зі своєю знаменитою *Республіканською Капелою*. Та феномен хору полягав у тому, що серед співаків не було жодного українця, а лише самі голландці.

Основними джерелами до вивчення «Візантійського хору» Мирослава Антоновича є його автобіографічні матеріали, спогади, авторський щоденник за 1951–1961 роки, упорядковані авторизованим машинописом із численними нотатками та доповненнями, багатьма рецензіями різними мовами світу, а також фотографії, афіші, дипломи, нагороди і відзнаки, листування з офіційними особами, які дбайливо зберіг Маестро. Цінним також є нотна бібліотека «Візантійського хору» та солідний комплект звукозаписів, починаючи від малоформатної платівки, і до компакт-дисків — усього 14 окремих грамплатівок і дисків. 2000 року більшість з цих матеріалів надрукував Олег Долгий¹. Восени 2001 року більшість архівних матеріалів «Візантійського хору» М. Антонович передав на зберігання до Львівської Богословської Академії.

Народився Мирослав Антонович 1 березня 1917 року на Бойківщині в містечку Долині. Там він навчався у початковій школі і розпочав свою творчу діяльність. На початку 30-х років один випадок змусив

¹ З піснею по світі. Спогади Мирослава Антоновича, Київ 2000, 325 с. Прикрим непорозумінням у виданні цієї книжки є те, що її упорядник — Олег Долгий — чомусь названий автором спогадів М. Антоновича.