

Ярослав ШИПАЙЛО (Дрогобич)

МОЛИТВА «ОТЧЕ НАШ» В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Інтерпретація Господньої молитви в камерно-вокальному жанрі — явище рідкісне в українській музиці й, мабуть, тому окремо не досліджуване. Лише частково це питання порушувалося в публікаціях Стефанії Павлишин, Юрія Булки, Ігора Соневицького. У статті розглядаються інтерпретації Господньої молитви в жанрі камерної вокальної лірики Нестора Нижанківського (1893–1940), Ігора Соневицького (*1926) та Лесі Дичко (*1939).

Молитва «Отче наш» є відповіддю Ісуса Христа апостолам на питання: «Як нам молитися?» — і є єдиним цілісним текстом, що дійшов до нашого часу у Святому Письмі (Євангелія від Матея (6:9–15) і Луки (11:1–4)). Тим самим Христос поставив нас у синівські стосунки з Богом¹.

Від IV ст. у Христовій Церкві Господня молитва займає в Літургії постійне місце перед чином Святого Причастя як підготовка вірних до сакрального таїнства. Текст Господньої молитви виразно поділяється на дві частини: спершу в трьох реченнях твориться прослава Бога, а в наступних чотирьох висловлюються прохання про найважливіші блага.

В українській музиці, починаючи від барокової доби, міцно утвердилася традиція опрацювання молитви «Отче наш» для літургійної практики. У ХХ ст. також знаходимо чимало її інтерпретації, які поступово виходять за межі літургійного виміру й опановують нові жанри, зокрема камерно-вокальної музики. Упродовж еволюції жанру вокальної мініатюри склалася певна його тематика, яка зазвичай мала суб'єктивно-ліричний характер. Мабуть, уперше до тексту Господньої молитви звернувся Н. Нижанківський, хоча духовна музика й не була центральним жанром у його творчості. В історію української музики він увійшов як майстер фортеп'яної та вокальної мініатюри. У молитві Н. Нижанківського *Отче наш*, яка наділена «особливою виразністю й основана на пісенній мелодії благородно-піднесеного романтичного типу з продуманим і послідовним виділенням кульмінації у фразах

¹ М. Соловій. *Божественна Літургія*. Львів 1999, с. 385.

і їх взаємодією»², відчувається рідкісний мелодичний дар композитора, поєднаний з духовним началом, який шукає і знаходить щоразу нові нюанси у творчому самовираженні.

Солоспів Н. Нижанківського на текст Господньої молитви написано в тональності *As-dur*, з якою в європейській музиці пов'язані особливо натхненні й піднесені образи. Нестор Нижанківський продовжує цю традицію трактування тональності *As-dur* і створює яскраву вокальну мініатюру. Форма твору — вільне розгортання музичної думки з елементами репризної тричастинності. Можливо, саме ця форма найкраще відповідає поетичній структурі молитви, про що йшлося вище. Заклик і перші три фрази складають експозицію твору. Два наступні прохання заповнюють середній розділ форми, а останні два разом зі словами «Отче наш» слугують тематичним матеріалом для композиторської інтерпретації в третьому, завершальному розділі.

Фактура фортеп'янного супроводу досить повнозвучна, насичена альтерованими еліптичними гармоніями, проте досить стримана у фігураційних засобах, позбавлена зовнішньої пишності та емоційної вибуховості, так характерної для деяких солоспівів Н. Нижанківського. Фортеп'яний вступ солоспіву вводить у стан молитовної піднесеності, нагадуючи вступ до *Ave Maria* Ф. Шуберта. Плавне акордове переміщення у фортеп'янному супроводі, яке бере початок від основного тону октавної ходи, щораз вище піднімаючись у тесетурі, довершує у восьмому такті ліричний матеріал вступу й одночасно готує вступ соліста на заклик *Отче наш*. Від цього моменту (вступу соліста) фортеп'яний акомпанемент зберігає свій фактурний виклад, що був у вступі, та лірико-молитовний настрій, який можна назвати духовно-молитовним. Цікавим є те, що до канонічного тексту молитви — слів «Отче наш іже еси на небеси» — композитор додає фразу «і на землі», підсилену у фортеп'янному супроводі ввідним септакордом до шостого ступеня. Таким гармонічним засобом наголошується на контрасті між небом, де панує добро, втілене в незатьмареній хроматизмами діятоніці тональності *As-dur*, і грішною землею, що виділено зменшеним септакордом. На додаток композитор ще раз повторює слова «іже еси на небеси і на землі», потверджуючи драматичну дійсність. У м'якому й ніжному пориві виділяється музичний матеріал супроводу на словах «ім'я твоє». Кульмінаційні моменти в цій частині, що припадають на слова «да прийде царство Твоє», та в наступному проханні «да буде воля Твоя», де відстань між крайніми звуками супроводу і вокальної лінії позначена в

² Ю. Булка. *Нестор Нижанківський: Життя і творчість*. Львів — Нью-Йорк 1997, с. 32.

чотири октави і є виділена динамічно, ритмічно та штрихово, засвідчують особливо піднесений стан людської душі.

Широкі ходи на квінту, сексту, елементи розспівування, юбіляції та характерні хроматичні зсуви — усі ці елементи аріозної наспівності композитор використовує для наголошення на важливих ключових словах тексту «іже еси», «да прийде царство Твоє», «да буде воля Твоя». Як зазначалося вище, середній розділ солоспіву, витриманий у тональності E-dur, виражає особливу щирість прохань.

Композитор не порушує фактури супроводу, заданої на початку твору. Покаянні мотиви, виражені кварто-квінтовими інтервальними ходами, підсилені інтонаціями благання в супроводі. На фоні вокальної партії в цей момент звучать слова молитви за земні прошення.

Початок репризного розділу позначений поверненням елементів вступу, з якого виростає вокальна інтонація на словах «і не введи нас во іскушеніє, но ізбави нас від лукавого», що повторюється двічі й марковано виділена у фортеп'яно на словах «от лукавого». Тут ліричні інтонації супроводу поєднуються в синівському зверненні до Отця про допомогу, подібно, як уся Церква молиться на Літургії, перебуваючи в єднанні зі Всевишнім. Засобом насичення фактури: динамічним (фортіссімо), ритмічним (фермата) та регістровим — композитор наприкінці знову вдається до повторення слів «Отче наш». Поступове *accelerando*, злет акордової фактури в акомпанементі до четвертої октави завершує цей солоспів Н. Нижанківського.

Цим твором композитор уперше демонструє розширення жанрової палітри вокальної лірики, не обмежуючись традиційним для епохи жанром романсу, а використовуючи канонічний текст.

Одним із тих, хто сьогодні продовжив традицію Н. Нижанківського в камерно-вокальному жанрі, став композитор української діаспори Ігор Соневицький. У своїх романах йому вповні вдалося виявити свій талант композитора-мелодиста, вміння розкрити ліричну особистість засобом вокалу, «найдорожчим для нього музичним інструментом»³. Таким зразком, у якому втілюється духовне й інтонаційне спілкування з Богом, є солоспів *Отче наш* із циклу «Sancti Spirituale» (Духовні співи), створеного 1987 року. У цьому творі виразно проявляється характерне для релігійних творів І. Соневицького «душевне піднесення, чи благання і відтворення стану [...] глибокої віри, великої любові до людей, доброти і прагнення [...] допомогти жити у повну силу, але насамперед внутрішнім єством»⁴. Риси стилю композитора, що визначений його духовним світом, переда-

³ С. Павлишин. Ігор Соневицький. Львів 1995, с. 44.

⁴ Там само, с. 15.

ють «найістотніші думки і людські переживання», висловлені засобами, «близькими до українських традицій»⁵. Наскрізь ліричний характер музики, що виявляється через поєднання романтичних засад з українськими народними традиціями, є найпомітнішим у мелодичних зворотах та гармонії і розкриває творчу сутність І. Соневицького, зокрема в утіленні такого виразного в цього композитора духовного начала. Музична мова його молитви *Отче наш* стає важливим засобом відображення трансцендентного засобами композиторського прочитання. Структурно солоспів *Отче наш* І. Соневицького є складною музичною побудовою з елементами двочастинності. Перший розділ, у якому розкривається сутність трьох початкових фраз молитви — прослава Всевишнього, обрамлений музичним матеріалом супроводу, де на витримані ноти басу накладається хвилеподібний хід паралельними секстами й октавами, закріплюючись у ля-мінорному розв'язанні й одночасно підготовляючи вступ соліста. Мелодична лінія вокальної партії, яка розпочинається після вступу, викладена плавними ходами на секунду, терцію та дублюється супроводом, насиченим елементами підголосковости. У цьому місці композитор використовує темброве зіставлення вокальної і фортеп'яної партій. Теплі ліричні тони, що панують у цьому розділі, становлять цілісний музично-поетичний потік молитовного характеру. В епізоді-зв'язці використано фригійський зворот у басу I–VII_{бн}–IV–V, де відчувається алюзія до давніх церковних піснеспівів. Архаїчність звучання доповнюється використанням суміжнощабельних акордових послідовностей з елементами модальности. Цікавим моментом є використання повторень слів «нехай буде воля твоя», коли при тональному відхиленні застосовано контрастні гармонічні зіставлення. Спершу ця фраза звучить оптимістичніше, а при повторі — з відтінком туги. Гармонія супроводу відіграє роль психологічного резонатора в розкритті основного образу, який панує в цьому епізоді.

У другому розділі солоспіву, який містить у собі завершальні чотири прохання Господньої молитви, композитор використовує ті ж самі засоби, що й у першому розділі (плавний акордовий виклад супроводу й мелодичної лінії соліста з елементами підголосковости), поєднуючи їх зі секвенційним розвитком, сприяючи глибшому розкриттю образно-тематичного матеріалу, майстерно підводячи до кульмінаційних моментів, перший з яких припадає на слова «як і ми прощаємо довжникам нашим». Протягом цього музичного сюжету в акомпанементі звучить витриманий тон ля, який слугує стрижнем гармонічних побудов і основою формування вокальної партії. Короткі додаткові секвенційні

⁵ Там само, с. 14.

поспівки, які починаються в соліста з ввідного тону, а в партії супроводу з домінанти, підводять до нового кульмінаційного моменту, який припадає на слова «але ізбави нас», ніби завершаючи розвиток на словах «від лукавого». Саме тут у фактурі акомпанементу композитор, крім підголосків та остінато, використовує марковані октавні ходи для ще більшої драматизації вислову. Та основний кульмінаційний момент автор тільки готує цими двома попередніми, і він припадає на повторення слів «але ізбави нас від лукавого», де використано ладотональний зсув у мі-мінор. Подібні зсуви на певний інтервал (часто наприкінці фраз) є дієвим засобом в акцентуванні несподіваного повороту музичної думки. Останні чотири такти мініатюри слугують доповненням до щойно завершеної солістом молитви і, повертаючись у попередню тональність ля-мінор, творять кодову зону, де в акомпанементі суміщається інтонація вокальної партії з акордовою фактурою супроводу. Згасання гучності до *pp* підсилює концепцію музичного вислову композитора, для якого є важливою сконцентрованість навколо змісту проказаної молитви.

Ще один зразок утілення молитви *Отче наш* у камерно-вокальному жанрі знаходимо в «Літургії для голосу та фортеп'яно» Лесі Дичко, написаної 1996 року. У цьому варіанті композиторської інтерпретації, порівняно з твором І. Соневицького, спостерігаються повтори звертання *Отче наш* після кожної фрази, а роль тактової риски доростає до значення розділового знака, що сегментує потік вислову. За структурою твір є складною музичною побудовою з елементами двочастинності. Як відомо, текст молитви складається з двох розділів — молитви прославлення і молитви благання. Цікаво, що в Лесі Дичко при збереженні звертання *Отче наш*, яке виконує роль рефрену, немає виділеного розділу молитви прославлення. Саме ж звертання, що й надалі зберігається, підсилює її благальний характер. Протягом усього твору тематичний матеріал супроводу викладено в унісон із вокальною партією, хоча наприкінці унісон потовщується еліптичними гармонічними побудовами, посилюючи величність кожного співаного прохання Господньої молитви.

Виняток становлять останні прохання другої частини («не введи нас у спокусу, але визволи нас від лукавого»), де в супроводі на фоні тремоло октавний хід акомпанементу відхиляється від унісонного дублювання вокальної партії, надаючи додаткової напруги втіленню образного змісту. Мелодична лінія вокальної партії в першому та другому розділах має декламаційний характер, а постійно змінний метр (2/4 4/6 7/4 9/4 3/5) свідчить про те, що її ритміка відповідає силабіці словесного ряду, який час від часу, завдяки довгим тривалостям (як вокальної, так і інструментальної партії), наголошує на значимості ключових слів. Тональний план твору зосереджений навколо сфери ля-бемоль-мажор, хоча

в цілому творі ця тональність є замаскованою через ускладнення гармонічних побудов. Фактура твору позначена наслідуванням псалмодійної речитації як давнього способу прочитання сакральних текстів.

Усі ці засоби виразності свідчать про індивідуальне трактування трьома композиторами канонічного тексту. Серед них саме гармонічна мова Лесі Дичко, як нам видається, стає основним виразником індивідуалізованого ставлення автора до тексту молитви. Розглянуті нами композиторські версії прочитання Господньої молитви окреслюють досить широке інтерпретаційне коло втілення цього канонічного тексту: від лірично-наспівної мініатюри Н. Нижанківського та розкішної романтичної мелодики, насиченості емоційних станів і їх втілень в І. Соневицького до строгого лаконізму вислову Лесі Дичко, позначеного впливами давньої псалмодії та сучасного гармонічного мислення. Та все ж цими прикладами, очевидно, не вичерпуються можливі варіанти музичного втілення одного з найглибших текстів сакрального передання.