

Аделіна ЄФІМЕНКО (Луцьк)

СУЧАСНЕ ТРАКТУВАННЯ СЛУЖБИ MARIAE HIMMELFAHRT В «INTROITUS» МАНФРЕДА НОВАКА

Сакральна музика є символічним узагальненням релігійної свідомости та християнської віри, і тому вона є одним із важливих розділів богослов'я. Церковний спів синтезує духовне і людське, втілює ідею прагнення людини до пізнання божественного.

Звернення до сакральних жанрів має багатовікову історію, упродовж якої церковна музика переживала різні суперечності церковних і світських традицій, унаслідок яких розділилася на літургійну та паралітургійну (позалітургійну). Матеріалом нашої статті є твір, який за ознаками зовнішньої та внутрішньої структури жанру призначений для богослужбового виконання в Церкві. Він є одним із прикладів, як сучасні композитори знаходять різні шляхи повернення церковних жанрів до їх первинної літургійної функції.

Пишучи твори для церковного вжитку, сучасні композитори часто орієнтуються на давню літургійну практику сакральної монодії та ранніх форм багатоголосся, невід'ємним компонентом якої є інтонаційний словник. Сутність сакральної монодії осмислюють Н. Герасимова-Персидська¹, Ю. Ясіновський², Г. Бакаєва³, Т. Бринь⁴, О. Шевчук⁵,

¹ Н. О. Герасимова-Персидська. Монодія як символ сакрального // *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип. 15. Київ 2001, с. 13–20; її ж. Псалтир в музичній культурі України XVI–XVII ст. // *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип. 4: *Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції*. Київ 1999, с. 83–90.

² Ю. П. Ясіновський. Старозавітні тексти в українській сакральній монодії // *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип. 4: *Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції*. Київ 1999, с. 66–73.

³ Г. М. Бакаєва. Ідеали протестантизму в «Страстях за Матфеєм» Й. С. Баха. // *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип. 4: *Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції*. Київ 1999, с. 142–148.

⁴ Т. Бринь. Проблема формульних структур у пізньому готичному багатоголоссі // *Питання стилю та форми в музиці* [=Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, 4]. Львів 2001, с. 43–61.

⁵ О. Ю. Шевчук. Псалми в українському православному монодичному співі XVI–XVIII ст. // *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип. 4: *Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції*. Київ 1999, с. 90–108.

М. Лисенко⁶, І. Лозова⁷. Наприклад, І. Лозова слушно визнає пріоритет монодії у її здатності виразу божественного, «богодухновенного» «ангелогласія».⁸

Як стверджують дослідники, з початком «верховенства церковного багатоголосся інтонаційну цілісність монодійного розспіву недільного циклу було втрачено»⁹. Мабуть, у ХХ столітті інтуїтивне повернення до принципів давнього монодійного співу, екстрапольованого на багатоголосе, алеаторичне, сонорне музичне відтворення, є виявом монодійного мислення, але в іншій якості. Важливо, що сакральна сутність при цьому не губиться.

Одним з яскравих підтверджень є *Introitus* (2004) Манфреда Новака, австрійського композитора й органіста. Він отримав вищу професійну музичну освіту у Відні, в Університеті музики та образотворчого мистецтва, а теологічні знання здобув у Віденській єпархіяльній консерваторії церковної музики. Тож можна не сумніватися, що композиторські задуми своїх сакральних композицій Новак осмислює з богословського погляду.

Introitus для хору, сопрано соло та органу було написано на замовлення церкви монастиря св. Ламбрехта для празничного Успенського богослужіння. Твір було нагороджено спеціальною віденською премією «Symphoniker-Kompositionsstipendium». Виразна орієнтація композитора на умови виконання *Introitus* під час богослужіння визначила чітку літургійну основу твору.

В *Introitus* насамперед привертає увагу нове оригінальне осмислення григоріянської монодії сучасним композитором. Новак використовує канонічні тексти латинської та лютеранської мес. Німецькі тексти *Introitus* запозичені з Апокаліпсису (Од. 12:1). У середньому розділі використовується також текст із Послання до Коринтян (1 Кор. 15:54–57), від тексту «Wen sich aber dieses Vergöngliche mit Unvergönglichkeit...» до «Gott aber sei Dank». Цей же фрагмент тексту «Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel» використовував також Йоганес Брамс у «Німецькому реквіємі».

Цей біблійний текст є християнським догматом тлумачення сутности празника. Розділи з латинським текстом є вільним цитуванням двох різ-

⁶ М. Лисенко. Рефлексія монодії у літургійній творчості Кирила Стеценка // *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*, вип.15. Київ 2001, с. 125–130.

⁷ И. Е. Лозова. «Ангелогласное пение» в системе музыкально-эстетических представлений русского средневековья // *Философско-эстетические проблемы древнерусской культуры*: Сборник статей, ч. 1. Москва 1988.

⁸ Там само, с. 48.

⁹ О. Ю. Шевчук. Псалми в українському православному монодичному співі, с. 101.

них фрагментів оригінальної григоріянської монодії, що виконувалися з часів середньовіччя в *Offertorium Missae Proprium* і призначалися для празника Успення Пресвятої Богородиці: перший хорал — *Assumpta est Maria*, другий — *Gaudent angeli*.

Як відомо, григоріянський монодійний феномен сприймається як носій стійких сакральних асоціацій. Це дозволяє залишитися поза зв'язками між культурою одноголосого співу в минулому і своєрідним підсвідомим естетично-асоціативним мисленням сучасної людини.

Розділи *Introitus* на німецькі та латинські тексти є двома драматургічними планами твору. Перший — розповідний, урочистий, що інтерпретує події Успення Марії, другий — символічний, ангелоподібний.

Очевидно, перший план *Introitus* ґрунтується на протестантських традиціях музичного мислення. Мається на увазі не тільки текст лютеранської Біблії, але й ставлення до тематизму та засобів його розвитку. Первинна тема-формула має риторичний характер (в основі фігура *anabasis*) і відтворює елементи розмовної мови з властивим їй святковим пафосом урочистої проповіді. Початкова інтонація звучить у вступних акордах органа, створюючи фонічний ефект ходи, урочистість якої ніби просторово розширює межі храму й знаменує початок таїнства богослужіння. Висхідний напрямок руху інтонаційно-ладових структур *Introitus*, щільних дисонуючих акордових пластів органа вже передбачають лінію розвитку лейтсимволу твору. Композитор трактує його як іманентно музичний символ Успення.

Перший розділ є респонсорієм сопрано з хором, що надалі залишається незмінним. Його триразове повторення структурно окреслює ознаки форми рондо. Відзначимо тут повну відсутність діалогічності. Соло сопрано і хору — це єдине ціле, об'єднане остинатним стрижнем, що ніби перетинає весь твір по діагоналі:

від Н (великої октави) —

через ладотональну лінію As–Cis–G–D–G (малої октави) —

до перемикання в точці золотого перетину на незмінне остинато органного пункту h² (другої октави).

Всеволод Задерацький називає це явище «діагональним параметром фактури».

У цілому саме тон h² композитор трактує як лейттон-символ Успення. У кінці твору під час тривалого звучання тону h² цей символ набуває містичного відтінку вознесення, що вже відбулося. Композитор цікаво вирішує його колористичними засобами звучання органного h², що імітує оркестрові флажолети в унісон із високим прозорим h² у solo сопрано, створюючи враження звучання, що ніби доноситься з небес.

Подібна символічно-звукова діагональ ніби стверджує релігійну істину: «спочатку був звук». Протягом усього твору, підіймаючись із хаотичних надр низького регістру могутніх акордів органа, звук якби поступово звільнюється, розщеплюється, вібрує та досягає небесних вершин. Після коливань єдиної звукової діагоналі респонсорія на німецький текст Біблії виникає прозора, неначе «ангелоподібна» мелодія григоріянського хоралу, що химерно реверберує в довільному канонічному нашаруванні високих жіночих голосів. Унаслідок цього створюється дивовижної краси сонорний ефект мерехтіння, стереофонічного розшарування григоріянської монодії та заповнення нею всього простору собору. Монодія ніби розходиться хвилями, озивається луною і повертається до першоджерела. Таке створення луноподібного ефекту — однієї з дивовижних знахідок композитора — виявляє «магічні» можливості сакральної монодії.

Досліджуючи лютеранське коріння *Introitus* Манфреда Новака, слід нагадати, що в протестантській релігії вже не «середньовічний Бог-Творець, що авторитарно керує всім сущим, а етичний імператив, етична реальність, зафіксовані в Євангелії, вищий моральний закон, що від початку створення світу притаманний людській природі»¹⁰.

У висхідному мотиві міститься інтонація закликів та ствердження. Вона ніби в згорнутому вигляді, у зародку демонструє ті музичні якості, які одержують максимально повне, всеосяжне втілення в протестантських проповідях, хоралах, гимнах та, особливо, у проповідницьких мотетах як у «мистецтві, — за висловом Ф. Шпітта, — у якому тлумачився біблійний текст»¹¹. Початкова інтонація, що неодноразово, але незмінно повторюється, звучить як піднесена риторична промова, що звертається до людини, яка прийшла в Божий храм через серцевину власного «Я», через внутрішнє буття.

Мотив повторюється чотириразово з постійним прагненням до поступального, висхідного руху. Лінія ладотонального контрасту між розділами (на німецький текст) є висхідною лінією, що неухильно рухається до лейтгону-символу твору — h^2 : $e-f-g-b-h^2$. Таким чином, майже наочно, засобами вертикально-горизонтального розширення головного мотиву *Introitus* відображено ідею вознесення Богородиці та, в цілому, ідею спрямування до божественної єдності. У кінці твору ця єдність зведена до єдиного звуку.

¹⁰ Г. М. Бакаева. Идеали протестантизма в «Страстях за Матфеєм» Й. С. Баха, с. 143.

¹¹ М. Берденникова. Гомиолетические традиции в кантатном творчестве Й. С. Баха // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, вип. 4: Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції. Київ 1999, с. 137.

За висловом Беме, «справжнє начало духовного життя вічно воскресає, живе та діє в душі кожної людини як оратор, проповідник, посередник між Богом і людиною»¹². Наказова манера інтонацій розкриває тут сутність і функцію сакрального проповідування, у якому здійснюється проголошення й роз'яснення подій Священної історії. Під впливом проповіді, як відомо, в епоху бароко сформувалася нова образність, що далі розвинулася в сучасній музиці. У ній істотну роль відіграла музична риторика. Манфред Новак розвиває сутність висхідної фігури *anabasis* не тільки на мотивному рівні, але й цілеспрямовано охоплює всі параметри музичної тканини: звуковисотну, ладотональну, фактурну по діагоналі, а також просторово-звукові ефекти. Це дозволяє авторові досягнути повноти релігійно-символічного вираження та водночас служити для втілення оригінальної композиторської ідеї.

У канонічному мистецтві розуміння часу символічне, а саме позачасове, вічне. Проте в основі багатьох творів протестантської традиції акцентується саме момент історичний, адже в основу Біблії покладено Священну історію. Подія вознесення Марії не могла відбуватися поза часом і простором. В *Introitus*, таким чином, ця подія реалізується як у символічному, так і в історичному часі. Тому в німецькому тексті, у тексті з лютеранської Біблії та в його трактуванні сучасним композитором відчувається обмірковане оперування історично-часовим виміром оповіді. Це істотно відрізняється від методів інтонаційного розвитку плану «ангельського», григоріянського. У музичному трактуванні паралельних планів *Introitus* відчувається момент переходу від одного часового виміру (минулого, конкретного) до іншого (символічного, абстрактного, вічного). Отже, композитора цікавив не лише історичний, подієвий план, що відтворював Священну історію, але й взаємодія різних планів як складових частин єдиного, як корелятив сакрального цілого в контексті відправлення богослужіння празника Успення. Музичне тлумачення біблійного свята, сповненого у католиків світлого, радісного відчуття, що супроводжується підношенням цілющих букетів кожному парохіянинові в кінці Літургії та наголошує на особливій жіночній чарівливості цього свята, чудово вдалося втілити Манфредові Новаку. Звідси спокій, медитативність, занурення в споглядання картини поетапного сходження Марії вгору. Іншими словами, *Introitus* Новака з'явився як втілення і тлумачення в музиці Священної історії Успення Пресвятої Богородиці.

Доречно було би вказати також на деяку відмінність у сприйнятті цього свята в католицькій і православної вірі. Вона таїться в етимології

¹² Я. Беме. *Аврора или Утренняя Заря в восхождении*. Москва 1990, с. 15.

слів «Успення» і *Himmelfahrt*. Успення Марії скеровує асоціативне сприйняття віруючих до тлумачення смерті Марії як сну, заспокоєння, і в основі своїй воно є статичним, горизонтальним, без асоціацій з рухом, сходженням на небо. Вознесення — це передовсім динаміка, шлях, рух, сходження до небесної обителі, занурення в стан естетичного переживання або картинного уявлення про священну подію.

Важливо також, що композитор, так чи інакше, прагне в *Introitus* досягти єдності сакрального і «художнього» цілого, репрезентуючи два різні підходи до інтерпретації сакральних текстів — німецького і латинського. Німецький біблійний текст виступає символом інтерпретації сакрального рідною для композитора мовою, що співзвучне гомілетичним традиціям бароко. Латина — піднесена застигла смислова форма виразу сакрального, що найоптимальніше представлена архетипічними витоками, а саме григоріянським хоралом.

Подібний неконфесійний синтез витоків сакральної риторики і григоріянської символіки став для композитора джерелом для відображення цілості спіритуалістичного і етичного. Щось подібне можна спостерігати в мистецтві Візантії на певному етапі його розвитку чи європейському мистецтві епохи бароко. Таким чином, сакральне ціле: слово – звук – мотив – твір — пов'язується у свідомості композитора з архаїчними поняттями релігійності як сакральної цілості в умовах різних релігійних вірувань, художніх епох, музичних стилів. Поняття сакрального композитор трактує як єдність вічного і актуального.

Важливим моментом музичної частини богослужіння, як відзначає Н. Герасимова-Персидська, є «двопланна будова, що в першу чергу відображається в принципах виконання: антифонно або респонсорно. Двоплановість може виступати також як рефренна форма. Повторність має і інші форми, як, наприклад, внутрішні арки»¹³. Саме такі закономірності спостерігаємо і в *Introitus* М. Новака. Принцип аркоподібності, рефренності та двоплановості вибудовується в ясну, чітку композицію, яку можна схематично представити таким чином:

В (гр. хорал) В (гр. хорал) Кода
А(Р) А(Р) С А(Р) А(Рефрен) Кода

Повторність коротких музичних мотивів-формул виконує в *Introitus* важливу роль у побудові структури цілого. Синтез різних стильових, лексичних і, в цілому, ментальних основ в одному творі, як-от: риторики (повторність, формульність, дискретність), григоріяники (лінеарність, неперервність, безцезурність), сонорики (як невід'ємного компонента монодії, що народжується в просторі храму), — втілює в *Introitus*

¹³ Н. О. Герасимова-Персидська. Псалтир в музичній культурі України, с. 87.

М. Новака сакральне начало як музично-художню цілість, підпорядковану ритуалові богослужіння. Розглянемо його з різних поглядів.

З точки зору сучасної ментальності й нового відчуття сакрального спостерігається закономірне явище: сакральність, символічність, стан молитовності переважають над значенням слова та його фонічною ауру, оскільки фонічна аура сонора, аура іманентно музичної сакральності бере верх над вербальною.

З точки зору середньовічної католицької ментальності явною є перевага монодичного типу мислення, невід'ємності вербальної та музичної сакральності. У сучасному тлумаченні григоріянського хоралу важливою залишається символічна єдність григоріянської монодії і латинського тексту як важливих чинників католицького богослужіння.

З точки зору лютеранської ментальності, яку представлено у формі ораторської диспозиції, можна простежити такі особливості: символіка тембрів, ладотональності і т. п., що йде від пасіонів; музичний твір вирішено в риторичній формі як смислове тлумачення та роз'яснення сакральної ідеї Успенського богослужіння; суб'єктивне відчуття Бога: «розуміти Бога в собі і себе в Ньому»¹⁴.

Підведемо деякі підсумки. Як відомо, при використанні композиторами канонічних текстів зустрічаються такі методи: неухильне дотримання канонічного тексту, використання його частин, комбінаторика різних текстів.

Манфред Новак використовує метод комбінаторики. В *Introitus* це логічно сплановано відповідно до інтонаційної драматургії твору. Комбінування німецького та латинського текстів є для композитора джерелом двох типів інтонацій: хорально-риторичних і монодичних, григоріянських. Інтонаційні формули хорального і монодичного планів підпорядковуються спільній ідеї інтонаційного, фактурного, ладотонального сходження (від Н до h²) й утворюють чіткий гармонічний стрижень композиції. Таким чином, мотивна формульність набуває тут структурного, семантичного та символічного значення.

Використання техніки «формульності» в умовах музичної лексики ХХ століття сприяє народженню цікавих звукових ефектів. Синтез конструктивності зі свободою поєднання голосів у паралелізмі звукових ліній і мас створює неповторні сонорні звучання. Отже, з одного боку, присутня лінеарність, плинність єдиного континуального цілого, з іншого — так звана динамічна статика як «зміна в незмінному». Цей метод відомий у композиторській практиці як метод оновлення через тотожність і повторність. Статичність принципу повторності

¹⁴ М. Берденникова. Гомиолетические традиции в кантатном творчестве Й. С. Баха, с. 133.

виявляється у творі засобами «екстенсивного типу тематизму» як повторення та комбінації тотожних мелодичних фігур. Відповідно до методу формульності Манфред Новак чітко вибудовує цей так званий формульний контрапункт у поєднанні з принципами респонсорного викладу. Як відомо, «екстенсивний» тип тематизму задовольняється мінімальними виразовими ресурсами. Формульність ритму реалізується через остинатний принцип, а саме в багаторазовій повторності одного й того ж самого ритмічного модусу впродовж усього твору.

Композитор, добре володіючи засобами сучасної хорової техніки, використовує оригінальні ритмічні, динамічні, ладотональні, регістрові засоби в реалізації літургійного твору. Манфред Новак досягає тут повної адекватності індивідуальних композиторських намірів в умовах музичної стилістики ХХ століття сакральному духові церковної музики. Тут розкриваються нескінченні можливості сучасної рецепції сакрального, витoki яких композитор знаходить у монодії та принципах лінеарного мислення.

Розділи григоріаніки в *Introitus* поєднують у собі традиційні системи ладів, системи нетемперованих ладових структур, які сформувалися під час існування церковного монодійного мелосу та його подальшого поліфонічного розвитку. Композитор, безперечно, належить до тих сучасних митців, чий художньо-творчий процес пов'язаний із процесами конструювання. Політемброве, поліфункційне трактування монодії видається в його творі ідеальним вираженням ідеї постійності, єдності, цілісності сакрального начала. Функція церковної музики констатується на новому етапі як фактичне повернення до витоків.

Стерефонічність утілення та сприйняття монодії творчо розвиває ідею безперервного розширення звучності як акустичної реалізації просторових можливостей монодичного розгортання, екстрапольованого на багатоголосу, прозору сонорну музичну тканину. Це є також акустичною умовою звучання сакрального твору (сакральної монодії) в храмі. У цьому творі М. Новака реалізувався образний, інтонаційний, духовний, творчий потенціал монодії як стародавньої, непорушної основи християнського богослужіння.

Таким чином, у цілому в *Introitus* Манфреда Новака можна констатувати комплексне, синтетичне, сучасне втілення сакрального в тлумаченні та оформленні богослужіння свята Успення.