

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204343
УДК 784.5(477)

«ІСТОРИЯ ЄРЕСІ» К. ЦЕПКОЛЕНКО В КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Євгенія Бондар

кандидат мистецтвознавства, доцент;

ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна

Анотація

Мета дослідження – презентація аналізу хорового твору К. Цепколенко, як прикладу твору-деструкції в галузі нової сакральної хорової музики. Завданнями роботи визначено: виявлення особливостей поетично-сміслових, музично-виразних векторів кантати; виокремлення провідних художньо-стильових підходів; розгляд авторських прийомів та засобів інтонаційно-художнього мовлення; висвітлення концепції жанру твору-деструкції, як провокативного напрямку в галузі неосакральної хорової музики.

Методологія дослідження. Методами дослідження є аналітично-музикознавчий, системний, текстологічний, а також загальнонаукові підходи.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що в ній запропонована оригінальна типологія щодо класифікації творів нової сакральної хорової музики; вперше до наукового обігу введено нотний текст хорового твору К. Цепколенко; запропоновані нові підходи до аналізу художнього тексту сучасних хорових творів.

Висновки. «Історія єресі» К. Цепколенко є оригінальним прикладом індивідуальної авторської концепції релігійно-сакральної ідеї християнства, яка реалізується шляхом заперечення/деструкції та утворює унікальний смисловий вектор розвитку музично-виразного комплексу хорової партитури. В кантаті відсутні сталі стильові показники неосакрального напрямку, але звернення до релігійної тематики «провокує» і композитора, і слухача на певні рефлексії філософського і музично-семантичного складу. Концептуальні жанрові пріоритети композитора стають своєрідним символом ідейної амбівалентності «нової сакральності».

Ключові слова: хорова творчість; неосакральність; твори-деструкції; кантата; нова сакральна хорова музика

Вступ

Сучасна хорова творчість демонструє плюралізм у співіснуванні художньо-інтонаційних явищ, жанрово-стильових моделей, пропонує експериментальні рішення та провокативні підходи, виявляє тяжіння до синтезу

художньо-стильових систем. Однією з провідних галузей хорової творчості традиційно визначається сакральна музика, а в дослідженні специфіки хорової творчості межі XX – XXI століть перші позиції належать новій сакральній музиці, що виявляє широкий діапазон зв'язків та ресурсів. Ми будемо застосовувати термін «неосакральна» (або «нова сакральна») як об'єднуючий а) для всіх категорій хорової музики, що має відношення до трактування тем та образів божественного, релігійно-духовного порядку; б) для наступних форм буття професійної хорової творчості академічної традиції: церковно-ритуальної, духовно-релігійної, світської духовної.

Як відомо з музикознавчих праць, присвячених розробці напрямку неосакральної хорової музики, в цих творах суттєвих змін зазнають аспекти мови та мовлення, поетична й музична сторони та їх співвідношення, взаємодія канонічних параметрів та художньо-музичних якостей сучасного творення тощо. Дійсно, значна частина творчого доробку сучасних митців присвячена духовним творам, в яких простежуються свідомо обрані стратегії щодо канонічного тексту (збереження канону або міксування канонічних текстів різних конфесій, взаємодія канонічного тексту з поетичними текстами, використання вільного поетичного перекладу, поезії «за образом та сюжетом», відсутність вербального тексту (хоровий вокаліз)); інтонаційно-художніх та жанрово-стильових складових. Сутність останніх полягає в особливому художньо-стильовому синтезі, діалогічному єднанні усталених професійно-академічних засад, сучасних авторських прийомів тощо.

В результаті попередніх спроб систематизації (Бондар, 2014; 2017), а також аналізу тенденцій жанро-стильового розвитку, особливостей взаємодій поетичного та музичного текстів, ми можемо намітити магістральні напрямки та запропонувати типологію, за якою можливо розподіляти сакральні твори нової формації, а саме:

а) твори-імітації – основний принцип: імітація чи стилізація старовинних жанрів та стилів, композиторських технік, «розчинення» в каноні тощо;

б) твори-функції – становлять собою єднання жанрового канону із сучасною музичною мовою і формують тенденцію «нове прочитання старовинних форм» із дотриманням закономірностей усталеного жанру;

в) твори-трансформації – являють себе як експерименти із формою та структурою твору, при загальному збереженні жанрових характеристик усталених форм;

г) твори-концепти – формуються через використання іншостильової чи іншожанрової моделі (основні засоби – цитування, формування нової жанрової моделі на основі синтезу, «сплаву окремих параметрів» різних жанрів та стилів);

д) твори деструкції (наслідуючи М. Хайдеггера) чи твори-деконструкції (наслідуючи Ж. Дерріда), де основним творчим засобом стає процес руйнування стереотипів, включення сталих засобів та символів в новий контекст; іншими словами – запрошення до полеміки із образно-жанровими характеристиками і сюжетами, створення творів-викликів, творів-провокацій.

Мета

За мету представленої статті визначаємо презентацію аналізу хорового твору К. Цепколенко, як прикладу твору-деструкції в галузі нової сакральної хорової музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Особливості літургійних сакральних текстів у середньовічній та новочасній європейській культурі висвітлено у працях О. Зосім. Проблему жертвовності в українській культурі висвітлено у дослідженнях В. Мисливої. Духовну музику у сучасному музичному просторі осмислює Паісов Ю. Проблема неосакрального, синтез як феномен духовної хорової музики висвітлена автором статті.

Виклад матеріалу дослідження

«Історія ересі» (2007) є позацерковним, і, скоріше, світським твором – одним з нечисленних хорових творів К. Цепколенко, яке все ж таки демонструє оригінальну інтерпретацію ідей нової сакральності. У своїй кантаті для змішаного хору а capella К. Цепколенко звертається до поетичного тексту О. Забужко – однієї з найвідоміших і яскравих представників сучасної літературно-поетичної творчості України, чиє ім'я незмінно пов'язане з дослідженням творчої спадщини Лесі Українки та створенням міфологізованого образу видатної української поетеси. В основу кантати покладена мікропоема-триптих «Історія ересі» (жанрове визначення О. Забужко) зі збірки «З Нових віршів», яка виступає своєрідною алюзією до драматичної поеми Лесі Українки «Одержима». Як відзначають дослідники творчості О. Забужко, даний поетичний опус «є плетивом інтертексту драми» на ідейному, стилістичному, композиційному рівнях (Мислива, 2010).

Зазначена інтертекстуальність виступає головним чинником формування смислового контексту поезії О. Забужко, пов'язаного з авторською інтерпретацією релігійної тематики, біблійної образності, християнських етичних мотивів – полемікою з ними, аж до їх заперечення. Останнє органічно впливає з антихристиянських мотивів в «Одержимій», які літературознавці порівнюють, з одного боку, з модерністським антихристиянством Ф. Ніцше, з іншого – з ідеологією фемінізму, яка багато в чому показова для творчості О. Забужко. У розумінні Ніцше, поняття «Син Людський» не є конкретна особа, належить історії, щось одиничне, єдина, але «вічна» дійсність, психологічний символ, звільнений від поняття часу. Леся Українка подає постать Месії як «сина людського», олюднюючи, навіть натуралізуючи «сина Божого», і водночас не вдається до «повної ідентифікації його з реальною людиною» (Мислива, 2010). Подібна художня подача образу Сина Божого в «Одержимій» пов'язана з біографічними мотивами цього твору: переживанням смерті коханої людини (С. Мержинського, який помер від туберкульозу на руках у поетеси у віці 30 років), яке народжує паралелі з жертвним образом Ісуса Христа і його стражданнями в момент моління в Гетсиманському саду і розп'яття. На думку О. Забужко (2007), в «Одержимій» Лесі Українки «...роз-

почався трагічний бунт проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послуху Волі Бога-Отця» (с. 87).

Власне цей смисловий підхід «Одержимої» як джерела поетичних рефлексій О. Забужко і утворює їх основну ідею, укладену в тлумаченні біблійних сюжетно-образних ситуацій, пов'язаних з фігурою Ісуса в дещо іншому ключі, ніж заведено в християнстві. Божественна сутність його дій підмінюється експресією людського страждання – тілесного і душевного. Таким чином ми бачимо поліфонію смислів-образів: релігійно-етичний пафос всепрощаючої жертви Сина Божого відступає на другий план перед людською трагедією, персоніфікованої в особі Христа, що зазнає хресні муки; Марія Магдалина, що натомість Діви Марії оплакує його; єврейський народ, що відчайдушно очікує на Месію. Таке уявлення про основні «персонажі» християнства і його етичні засади повною мірою відповідають поняттю ересі, винесеного в назву поеми О. Забужко: «Єресь – від грец. "Вибір", "обраний спосіб мислення". Свідоме і умисне ухилення від ясно вираженого і сформульованого догмату християнської віри ... » (Барсов, 1993, с. 534). Так авторська концепція О. Забужко відображає в поетичній образності шлях європейської релігійної свідомості від богоборства і атеїстичного заперечення Бога (початок ХХ століття) до усвідомлення неминучої потреби людини в сакральних підставах і цінності буття, їх переосмислення на сучасному етапі.

Як бачимо, поетична основа, обрана для кантати К. Цепколенко, вміщує в собі релігійну тематику і образність, які зазвичай музикознавці виокремлюють в якості найбільш показового критерію оцінки стильової специфіки «нової сакральності» в музичному мистецтві. Більш того, в текстовій основі даного хорового твору закладено передумови та важелі для переосмислення цієї образності. Звертаючись не до канонічних християнських текстів як «репрезентантів сакрального» (Зосім, 2018), а до авторської поетичної інтерпретації релігійної тематики, К. Цепколенко значно розширює смислове поле як музичної виразності, так і етичного посилення музичного твору загалом. Хорову кантату К. Цепколенко можна віднести до «творів-деструкцій», що презентують усталені образисмисли, які в цьому випадку не стільки переосмислюють жанровий канон кантати, скільки полемізують з образно-змістовим наповненням духовної музики християнської традиції (Бондар, 2017, с. 385; Бондар, 2014, с. 263). Це, в свою чергу, дозволяє віднести твір К. Цепколенко до того типу, який дає максимальну свободу композитору в класифікації Ю. Паісова (Паісов, 1999, с. 150) – концертних творів релігійного змісту, що не підкорюються гимнографічним канонам і дають можливість самовираження автора.

Визначаючи свою «Історію ересі» як кантату, К. Цепколенко вказує на зв'язок із старовинним жанром, історична еволюція якого невід'ємна від церковної практики та, відповідно, духовно-релігійного сенсу, але, разом з тим, презентує напрямок світського музикування: як відомо, кантата як камерний варіант ораторії розвивався переважно в італійському світському середовищі. Відомі також і духовні кантати в Італії – твори на релігійні теми, не призначені для виконання під час церковної служби.

Але в Німеччині XVII – першої половини XVIII ст. широко була відома церковна кантата, яка спочатку була ідентична духовному концерту, а пізніше функціо-

нувала як спеціальний музичний жанр, виконання якого відповідало церковним календарем (духовні кантати Г. Ф. Телемана та І. С. Баха, пізніше – масонські кантати В. А. Моцарта та ін.). Зауважимо, що відмінною рисою церковної кантати була її текстова основа, в якій поєднувалися канонічний біблійний текст, строфи з хоралів протестантського складу, речитативні фрагменти і арії. Також міг значно варіюватися виконавський склад – хор і солісти, тільки хор або тільки солісти, соліст і оркестр. Така творча свобода була спрямована на більш зрозуміле і живе сприйняття релігійного змісту парафіянами, що в свою чергу, зміщувало акцент з молитовно-заспокійливого стану на емоційне переживання тексту: «В їхній музиці виступає невимовно багатий світ людських почуттів – ліричних і драматичних, радісних, спокійно-споглядальних і трагічних» (Левик, 1974, с. 698). В такому випадку можна говорити про звернення композитора сучасності до «пам'яті жанру», за допомогою якого актуалізуються вихідні жанрові ознаки – такі, наприклад, як синтез канонічного літургійного і неканонічного текстів і неонов'язковість виконання в церкві. Навіть більше, кантата в цьому сенсі є носієм протилежного сакрального змісту художньої форми, яка, однак, генетично пов'язана з літургійною практикою і релігійною тематикою. Подібний синтез надзвичайно показовий для сучасної хорової музики, яку можна віднести до напрямку нової сакральності.

Серед специфічних жанрових ознак кантати дослідники також називають відсутність драматизації сюжету і ліричний зміст (Терещенко, 2012), що значною мірою відрізняє її від більш масштабного і об'єктивного музичного змісту ораторії як великого хорового жанру. У цьому сенсі твір «Історія ересі» К. Цепколенко багато в чому пов'язана з жанровою традицією, оскільки вона дуже скромна за своїми масштабами (цикл з трьох частин, загальна тривалість якого не перевищує 15 хвилин), а на рівні музичної мови в ній переважає інструментальна експресія, що призвана втілити тонкі нюанси психологічних станів і емоцій. Загалом складається досить виразна в своїй інтонаційній рельєфності хорова партитура, яка в кульмінаційних моментах звучить насправді драматично. Тому говорити про те, що художньою ідеєю даної кантати є музичне втілення всім відомих християнських істин в найзагальнішому сенсі (як чергове нагадування про непохитність духовних підстав людського життя) – неможливо, оскільки тут йде мова про більш детальну, глибоку, неоднозначну розробку релігійних образів, смислів і тем. І розробка ця йде по лінії емоційно-людського осягнення їх етичного сенсу, що неминуче пов'язано зі світосприйняттям сучасної людини і її релігійних уявлень. Таке розуміння принципово відрізняється від умиростворено-споглядального і безумовного прийняття цих образів і істин віруючим християнином. Тому деяка «умовність» та епічність сюжетної розробки, яка характерна для класичної кантати, в творі К. Цепколенко заміщується «впровадженням» та поліфонізацією прихованих смислів, звичних тим і образів, що, безумовно, провокує слухачке сприйняття на активність і усвідомленість сприйняття матеріалу, що, в свою чергу, апелює до вічних питань буття. Композитору повною мірою вдається занурити слухача в атмосферу переживання «історії ересі» (яка і є «сакральна історія»), змушуючи вслухатися в кожну деталь хорового звучання.

К. Цепколенко зберігає у своїй кантаті тричастинну структуру, задану поемою О. Забужко, тим самим зберігаючи і принцип триптиха, спеціально позначений поетесою. В основі перших двох частин кантати, покладено текст відповідних частин поеми О. Забужко («Страсті Христові» – в поемі не мають підзаголовка), третя частина «Pieta» – відповідає заключній частині поетичного триптиха: «(Pieta) Марія Магдалина: оплакування Христа».

У «Pieta» образ Марії, що оплакує розп'ятого Ісуса, замінений на персонаж Марії Магдалини – фігуру вельми полемічної для християнської історії, з якої нерозривно пов'язана історія земного життя Сина Божого в апокрифічній літературі. Ця заміна багато в чому виявляється суттєвою для загального змістовного сенсу кантати, в центрі якої виявляється образ людського страждання, особиста трагедія переживання смерті. І обумовлена вона, звичайно ж, смисловим підтекстом драми Лесі Українки, за яким стоїть згаданий раніше автобіографічний момент. Таким сюжетним поворотом заперечується усталений в християнській традиції сакральний мотив материнської скорботи і оплакування Сина Божого, який приніс велику жертву своєю смертю з волі Всевишнього. Замість нього пропонується інший погляд на завершення трагедії, занадто людську в певному сенсі смерть Бога-сина, «еретичний» за своєю суттю стосовно релігійної догматики.

Одразу відзначимо, що в означеному творі хор виступає як активний учасник поетичного сюжету: темброву різноманітність хорового звучання направлено на персоналізацію окремих «дійових осіб», хор є активним учасником того, що відбувається – це багато в чому відрізняє хорову партитуру К. Цепколенко від медитативного звукового простору хорових творів, які представляють напрямок нової сакральності (А. Пярт, Д. Лігетті, Г. Гаврилець, Ю. Алжнев та ін.). В даному випадку ми маємо справу з яскраво вираженим «сценарним» мисленням К. Цепколенко: «... хор постає дійовою особою, узагальненою особою, яку інакше можна назвати як "Людство". Композитор (а через них і виконавці, і слухачі) переосмислюють інтонаційні образи, їх художні Функції, а також смислові "портрети" вічних тем» (Бондар, 2017, с. 391).

Вокально-інтонаційний профіль «Історії ересі» відрізняється яскравою рельєфністю, яка втілює різноманітність емоційних нюансів і експресію інструментального підходу до вокально-мовного вираження. Очевидна авторська установка на симфонічне мислення в формуванні яскравого й динамічного хорового звучання, що, в свою чергу, спрямоване на передачу «драматичних колізій» сюжету (якщо під такими можуть розумітися «фрагменти» земного життя Ісуса...). І якщо можна тут говорити про певну статику звучання, яка виявляється характерною для нової сакральності (можливо несвідомо, утворюючи зв'язок із бароковою афектацією) – то вона утворюється шляхом багаторазового, за принципом репетитивності, повторення коротких мотивів (початковий вигук «Боже» в першій частині) або будь-якого прийому хорового звучання (Sprechstimme у другій частині і дроблення слова на окремі звукотембри в третій частині в повільному темпі).

Драматургічне рішення кантати складається з протиставлення образів «особистого» (в крайніх частинах) і «загального» (в середній): окрема людина і народ, суб'єктивне і об'єктивне, страждання людської душі і драма народу. Перший подібний зріз персоналізовано в постатях Ісуса (молитовне звернення до

Бога Отця в першій частині) і Марії Магдалини (оплакування Христа в третій), другий – в образі єврейського народу, який чекає Месію (друга частина). Очевидно, що і в поетичному джерелі кантати, і в самій кантаті відсутнє традиційне для художнього втілення християнської релігійної тематики протиставлення Людського і Божественного, сфери земного і небесного, Низу і Верху, матеріального і духовного. Відсутні також і всілякі музичні знаки і символи сакрального, вироблені європейською музичною традицією – маємо на увазі інтонацію хреста, наприклад, або хорову монодію, або хоральність тощо.

Попри це композитор використовує символіку іншого роду, що апелює до сфери ліричного в музичному мистецтві: так, наприклад, в основі великої інтонації кантати (заклику: «Боже») лежить інтервал сексти (чергування великої і малої), за яким з часів музичного романтизму закріпилася стійка семантика «романтичного питання» або «ліричної сексти», складової інтонаційного базису української пісенної лірики. Озвучуючи таким чином молитовне звернення до Всевишнього, композитор принципово змінює смисловий вектор звучання музики, зміщуючи акцент з трансцендентно-сакральної сутності звернення Сина до Отця на суб'єктивність емоційного вираження. У цьому ж сенсі показове і виокремлення тенорового тембру в хоровому і сольному звучанні в тих фрагментах поетичного тексту, які прямо або побічно пов'язані з образом Ісуса (соло тенора в середньому розділі першої частини «*Поможи о Боже цей хрест нести...;*» початкове проведення тексту у тенорів і «зойки» на тритонах на словах «прийде», «кине», «світу», «думка» у другій частині; заключна фраза тексту кантати, що проходить у соло тенора «Світло з твого чола» – в третій частині). Теноровий тембр як знак «ліричного героя» (нагадаємо, що в еталонних творах Й. С. Баха партія Ісуса доручена басу), що асоціюється з європейською оперною традицією, ліричного вираження за типом камерної вокальної виразності в цілому – тут також спрацьовує як «деструкція» («деконструкція») сакрального сенсу того, що відбувається, оскільки репрезентує безпосередній зв'язок вокальної інтонації з чуттєво-емоційним світом людини. Цікаво, що до яскраво вираженої алюзії на літургійну музику православної традиції композитор звертається лише раз в своїй кантаті, що лише підсилює її виразність: в кінці третьої частини звучить соло баса, яке за своєю мелодикою і ритмікою абсолютно не співвідноситься з церковним співочим стилем, але загальний звуковий вигляд якого в своїй експресивній стриманості може асоціюватися з храмовою вокальною інтонацією («*Так і перебуде во вік: Камінь відвалений вбік*»). Сенс поетичного тексту, який озвучено басом-соло, зосереджено на центральній для християнського релігійного світогляду темі Воскресіння Сина Божого. У загальному контексті напруженого хорового звучання кантати цей фрагмент може сприйматися як відсторонений коментар подій, як «глас згори», як пророцтво, що звучить досить переконливо у своїй емоційній стриманості та інтонаційній ясності вокальної вимови. Цей прийом контрастного зіставлення досягає максимального виразного ефекту: цей басовий «вислів» розкриває істинний сенс земної, «людської» історії Сина Божого – її сакральну сутність, яка подарувала вічне життя всьому людству.

Коло музично-виразних засобів в кантаті органічно пов'язано з поетичним вербальним текстом, його фонетичним звучанням; говорити про те, що за кож-

ною образно-змістовною сферою поезії О. Забужко закріплений комплекс певних виразних засобів не зовсім вірно. Тут, на наш погляд, більшою мірою застосований принцип «проростання» експресії з смислового поля поетичного слова до вокально-хорової інтонації. Це обумовлює певну складність даної хорової партитури, пов'язану, в першу чергу, з певними прийомами звуковидобування, дикцією і артикуляцією, а також співвідношенням горизонталі і вертикалі (гармонія – мелодійна лінія), фактурним рельєфом загалом і динамічними градаціями.

В першій частини кантати зіставлені дві контрастні інтонаційні сфери, що утворюють різні за своєю мелодійною щільністю фактурні фрагменти. Форма першого розділу – тричастинна, де в основі крайніх розділів лежить коротка інтонація сексти («Боже»), яка ніби розпорошена за пуантилістичним принципом по хоровим групам. Треба відмітити, що в цьому номері спостерігається цікавий просторовий ефект: за умови невеликого динамічного діапазону першого розділу – від *pp* до *p*, шляхом поступового наростання фактурної щільності можна спостерігати за «наближенням» та «ущільненням» вельми експресивного звучання. Остинатне повторення одного слова, омузичненого інтонацією одного і того самого інтервалу, на тлі поступового підключення нових витриманих звуків у соло голосів сопрано, альт, тенор, бас – створюють певне відчуття медитативності, заглибленості в пульсуючий сонорний простір. При цьому наступна спадна мелодійна лінія на основі розбитого по складах слова «по-мо-жи» також утворює інтервали сексти.

Цікава асоціація, але єдиний вербальний елемент цього звукового поля – слово «Боже» – уподібнено в даному випадку до мантри, яка концентрує в собі божественну енергію; це «вслухання» в слово, в кожен фонетичну складову до повного розчинення в його звучанні. Проте кінцева мета цього занурення в енергію слова істотно відрізняється від молитовно-медитативного процесу: це не споглядання і не заглибленість «в себе», навпаки, це поступове нагнітання експресії музичної інтонації, яка, зрештою, розряджається в декламаційній вимові без певної звуковисотності на слові «хрест» (бас-соло (тт. 13, 20)). Цей прийом буде збережено протягом усієї частини за принципом остинато (тематична лінія якого від т. 49 переміститься в партію тенорів, підкреслюючи виразність образу страждання людини).

Середній розділ змінює, перш за все, динамічний рівень звучання (в межах *mp* – *ff*), основний виразний потенціал якого укладений також в «підвищеній» емоційній рельєфності; контрастує з попереднім розділом та релігійним каноном – нічого спільного не має зі статикою літургійного співу. Яскраві перепади від *ff* до *pp* в межах одного-двох тактів (тт. 53, 56-57, 62 і далі) «розхитують» досить однорідну в ритмоінтонаційному плані мелодійну хорову фактуру. Цьому ж сприяють раптові вкраплення надривного причету в верхньому регістрі у сопрано (тт. 28-29, 36-37 і т.д.), що передають натуралістичні образні нюанси поетичного тексту, що малює фізичні страждання Ісуса («...і задирки в шкіру встигли вп'ястись...»). Підсумком стає кульмінація першої частини кантати на слові «хрест», озвученому «вигуками» всіх хорових груп і солістів на педалі басів і витриманим унісоном – «шлях», – який одночасно переходить в якості педалі в заключний розділ (принцип *attacca*). Заключний розділ значно скорочений і побудований за принципом затухаючого

звучання – і на динамічному рівні, і на тематичному: надривне голосіння «Боже, Боже, Боже ...» (тт. 59-60) раптово обривається і змінюється тихим «розчиненням» слова «поможи» в нашаруванні тембрів-соло басу, тенора і альтя. На цьому тембро-інтонаційному фоні звучать заключні слова сопрано соло: «ти є мій господь» – і лише від виконавиці, її виконавсько-артистичної інтонації буде залежати прозвучать вони останнім плачем, словами надії, питанням чи зневірою.

Поетичний текст другої частини поеми О. Забужко мовляв у умовно-узагальнений образ єврейського народу, блукаючого в пустелі в очікуванні Месії. Відповідну частину кантати К. Цепколенко цілком можна розцінювати як яскравий приклад хорового театру – настільки виразна і зрима тут музично-художня образність. Цьому сприяє диференціація хорової фактури на два контрастні пласти: в одному з них розгортається дієва сюжетна лінія, в іншому створюється її сонористичний контекст, який надає хоровому звучанню напружений характер. Останнє досягається шляхом застосування прийому *sprechstimme* (наближення до речитатії) і авторської ремарки «*ordinare*» (наближення до *sprechstimme*). Уникнення вокальної кантилені і мелодії як основного носія музичного сенсу в даному випадку спрямовано на ідею підкреслення експресії мовного висловлювання – достовірного за своєю інтонаційно-емоційною наповненістю і позбавленого будь-якої умовності музично-художнього вираження.

Вперше прийом «мовоспіву» К. Цепколенко фрагментарно використовує в кінці першої частини кантати; в другій частині він стає основним елементом – і структурним і виразним. Експресивність і напруженість звучання, певна театральність мислення завдаються з самого початку частини, коли у сопрано і альтів стрімко проноситься багаторазово повторюване слово «думка»: композитор буквально «вириває» окреме слово з поетичного тексту, яке символізує вчення Ісуса Христа – Месії, якого не впізнав і не прийняв єврейський народ («*А думка – немов оглав, В якому чуття косіє... Прийде як нагорний сніг, Що блиском погляди сліпить, І кине до наших ніг Всі царства й народи світу!*»). Переставляючи фрагменти тексту, композитор вибудовує чітку словесну послідовність, яка на вербальному рівні фіксує загальнолюдську цінність місії Христа – «*прийде*» – «*кине*» – «*світу*» – «*думка*». Саме такий текст прозвучить в завершальному кульмінаційному фрагменті другої частини кантати у чоловічих голосах подібно остинатній формулі: скандована вимова басів і тенорів наполегливо стверджує сенс та послідовність цих слів. У процесі ж розгортання розповіді, яку по черзі озвучено в партіях то жіночих, то чоловічих голосів, фрагменти «мовоспіву» чергуються в верхньому і нижньому регістрах, і, відповідно, виникає відчутна рухливість хорової фактури (ущільнення-розрядженість). До того ж композитор одночасно проводить різні фрагменти тексту, накладаючи їх один на одного, у сопрано і альтів (тт. 91-96). Це створює яскравий акустичний ефект гомону натовпу – центрального поетичного образу тексту О. Забужко – і підкреслює в кантаті риси театральності.

Діалог медитативності і статичності формує магістральну лінію в драматургії третьої частини кантати, в якій в найбільш чистому вигляді можна говорити про музичну стилістику нової сакральності. Тематичний комплекс «*Pieta*» засновано на трьох контрастних елементах, які можуть інтерпретуватися як семантичні одиниці хорової партитури, та які концентрують в собі образно-сміслову напов-

нення музичного тексту. Перший з них – окремі звуковисотності-крапки (звуко-тембри), що розподілені за пуантилістичним принципом між хоровими групами і озвучують склади слів поетичного тексту на фоні витриманої тихої педалі. Другий елемент – короткий, але дуже експресивний мотив інструментального типу з широким стрибком вгору (тт. 126-127), частково співвідноситься з заголовним «Боже» в першій частині кантати (особливо це співвідношення відчутно в кульмінаційній зоні). Третій – співзвуччя-дисонанс, на якому побудовано силабічний розспів-скандування тексту на *sfz* (тт. 132-133).

Характерно, що найбільш експресивно яскравим (в плані динамічного рівня звучання хору) виявляється третій з перерахованих елементів. Саме цим прийомом озвучується поетичний текст, винесений в дужки в поемі О. Забужко в якості окремих «абстрактних» мислеобразів, що ретроспективно виникають в свідомості Марії Магдалини, яка оплакує Ісуса. Але саме ці мислеобрази яскраво відображають натуралістичні картини смерті («Скинули – в купу дров ...»; «Так собаки всю ніч лижуть сторожові!») і невіри в Месію («Хай запевняють: грішу! – Хмурі чоловіки»). Відповідно, вони можуть виступати «голосом» натовпу, узагальненим образом об'єктивного початку, який протистоїть особистій трагедії Марії Магдалини. У першому ж і другому елементах зосереджено «внутрішній план» того, що відбувається: тихе заціпеніння, застиглість і тиха спроба плачу. В процесі розвитку найбільше активізується другий елемент, наповнюючи партитуру все більшою інтонаційною експресією і поступово заповнюючи собою весь звуковий простір. У передкульмінаційному фрагменті (тт. 167-172) максимальне фактурне ущільнення цього мотиву створює практично зримий образ польоту, що співвідноситься зі змістом тексту («... *мов рине к Тобі душа!*»). Цей ефект підкріплено прийомом повторення окремо взятого слова з поетичного рядка («мов», «рине»). Зазначений мотив виступає і в «перевернутому» вигляді – заключні фрази соло сопрано («... *ранок*», тт. 187-188) і тенора («*Світло з твого чола*», тт. 193-197) – і в образно-смысловому плані ніби модулює від експресії надривного плачу в стриманість та ліричність емоційного вираження. Останнє може трактуватися двоюко: і як смирення перед неможливістю воскресити своєю любов'ю («*Нащо здалась любов, Котра – не воскресла?..* – заключний текст в дужках у О. Забужко, який утворює генеральну кульмінацію кантати) і як смиренне прийняття смерті «з волі Бога» в дусі християнської етики. На наш погляд, більш виправданим в художньому сенсі кантати К. Цепколенко є все ж перший варіант, який декларує «людський фактор» в біблійній історії Ісуса, що інтерпретується О. Забужко як «історія ересі», яка полемізує із глибинною та усталеною сакральністю біблійного тексту і християнського переказу.

Висновки

Узагальнюючи розгляд кантати К. Цепколенко в контексті музичної стилістики нової сакральності, виокремимо наступні істотні для розуміння авторської концепції твору і виконавської практики моменти:

- «Історія ересі» становить собою оригінальний приклад індивідуальної авторської концепції релігійно-сакральної ідеї християнства, яка реалізується шляхом заперечення Божественної природи центральної фігури християнства Ісуса Христа і його

месіанства. Цей антихристиянський мотив утворює смислову вісь поетичного джерела кантати – поеми О. Забужко, і становить смисловий вектор розвитку музично-виразного комплексу хорової партитури К. Цепколенко;

- в кантаті відсутня низка стильових показників, що утворюють традиційну специфіку сучасної хорової музики неосакрального напрямку: відсутні прийоми цитування християнського літургійного музичного матеріалу, а також алюзії або стилізації; відсутні жанрово-стильові моделі, які виступають репрезентантами церковно-співочої традиції християнства і закріпилися в європейській культурній пам'яті як знаки або символи «сакрального»; композитор уникає медитативності як основного емоційного модусу церковної музики, або протиставляє медитативність гостродієвому розгортанню сюжетної лінії; персоніфікує духовний сенс музичної виразності – молитви і споглядання;

- однак, в творі К. Цепколенко виявляється ряд показників, які з усією очевидністю говорять про приналежність «Історії ересі» до жанрово-стильової лінії «нової сакральності», широко представлені в сучасному європейському музичному мистецтві. Це, в першу чергу, звернення до релігійної тематики, що «провокує» і композитора, і слухача на рефлексії про духовні підстави людського життя і Смерті незаперечного закону Життя, про Божественне в людині і людське в Богові, про заперечення сакрального в сучасному світі, і про неминучу потребу людини в трансцендентному;

- в цьому ж ряду називаємо жанрові пріоритети композитора, які, на наш погляд, також концептуальні: композитор відмовляється від канонічного тексту на користь авторського, від літургійного жанру як репрезентанта «сакрального» (жанр кантати, в даному випадку, виступає в якості «прикордонного» явища, пов'язаного як з традиціями духовної музики, так і зі світською-концертною практикою, що не забезпечує його «закріплення» в жанровому просторі нової сакральності на відміну від меси, магніфіката, реквієму, пасіонів, концертів, літургій та ін.); кантата стає своєрідним символом ідейної амбівалентності «нової сакральності», яка зі спостереження О. Зосім «... має антропоцентричний вимір, одночасно спрямована і на людину, і на трансцендентне» (Зосім, 2018, с. 291). З цим ключовим моментом пов'язана і власне музична стилістика «Історії ересі», в якій в органічній єдності присутні і прийоми, що працюють на загальний вираз експресії людського почуття (способи звуковидобування, тембровий контраст, динамічний профіль окремих частин циклу і всього твору, гострота вокально-хорової інтонації, нерівномірний розподіл текстових рядків серед хорових груп і т.п.) і на медитативно-статичні ефекти хорового звучання в окремих фрагментах (повторюваність одного і того ж слова, музичного тематизму, остинатність, розбивка слова на фонемі (тонемі) і склади по хоровим групам і солістам, тиха динаміка і достатньо стриманий темп).

Список бібліографічних посилань

- Барсов, Н. И. (1993). Ересь. В С. С. Аверинцев (Ред.), *Христианство. Энциклопедический словарь* (Т. 1, с. 534-535). Большая российская энциклопедия.
- Бондар, Є. М. (2014). Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій. *Музичне мистецтво і культура*, 19, 254-265.

- Бондар, Є. М. (2017). Синтез як феномен духовної хорової музики. *Годишньак Університета у Нишу, 8*, 383-395.
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Факт.
- Зосім, О. (2018). Літургійний сакральний текст у середньовічній і новочасній європейській культурній парадигмі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 3*, 288-293.
- Левик, Б. (1974). Кантата. В Ю. В. Келдыш (Ред.), *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 697-700). Советская энциклопедия.
- Мислива, В. М. (2010). Два профілі одного обличчя жертвовності (Міріам у Лесі Українки та Оксани Забужко). *Літературознавчі студії, (4)*, 136-143.
- Паисов, Ю. (1999). Мотивы христианской духовности в современной музыке России. В Ю. И. Паисов (Ред.), *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность* (Вып. 1, с. 150-189). Композитор.
- Терещенко, А. (2012). Кантата. *Енциклопедія сучасної України*. <http://esu.com.ua/search.php?surname=%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0&litera=%D0%9A>

References

- Barsov, N. I. (1993). Eres [Heresy]. In S. S. Averintsev (Ed.), *Khristianstvo. Entsiklopedicheskii slovar [Christianity. Encyclopedic Dictionary]* (Vol. 1, pp. 534-535). Bolshaia rossiiskaia entsiklopediia [in Russian].
- Bondar, Ye. M. (2014). Nova sakralna muzyka: khudozhno-stylovyi syntez tradytsii ta novatsii [New Sacred Music: An Artistic-Style Synthesis of Traditions and Innovations]. *Musical Arts and Culture, 19*, 254-265 [in Ukrainian].
- Bondar, Ye. M. (2017). Syntez yak fenomen dukhovnoi khorovoi muzyky [Synthesis as a phenomenon of spiritual choral music]. *Hodyshak Unyverzyteta u Nyshu, 8*, 383-395 [in Ukrainian].
- Levik, B. (1974). Kantata [Cantata]. In lu. V. Keldysh (Ed.), *Muzykalnaia entciklopediia [The Music Encyclopedia]* (Vol. 2, pp. 697-700). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Myslyva, V. M. (2010). Dva profili odnogo oblychchia zhertovnosti (Miriam u Lesi Ukrainky ta Oksany Zabuzhko) [Two profiles of one victim (Miriam in Lesi Ukrainka and Oksana Zabuzhko)]. *Literaturoznachchi studii, (4)*, 136-143 [in Ukrainian].
- Paisov, lu. (1999). Motivy khristianskoi dukhovnosti v sovremennoi muzyke Rossii [Motives of Christian spirituality in contemporary music of Russia]. In lu. I. Paisov (Ed.), *Traditcionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyki i sovremennost [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]* (Issue 1, pp. 150-189). Kompozitor [in Russian].
- Tereshchenko, A. (2012). Kantata [Cantata]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. <http://esu.com.ua/search.php?surname=%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0&litera=%D0%9A> [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian in Conflict of Mythologies]*. Fakt [in Ukrainian].
- Zosim, O. (2018). Liturhichniy sakralnyi tekst u serednovichnii i novochasnii yevropeiskii kulturnii paradyhmi [The liturgical sacred text in the medieval and modern European cultural paradigm]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 3*, 288-293 [in Ukrainian].

K. TSEPKOLENKO'S "HISTORY OF HERESY" IN THE CONTEXT OF CURRENT TRENDS IN CONTEMPORARY CHORAL CREATIVITY

Yevheniia Bondar

*PhD in Arts, Associate Professor; ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com
Odesa National A.V. Nezhdanova Music Academy, Odesa, Ukraine*

Abstract

The purpose of this research is to present an analysis of K. Tsepkolenko's choral work as an example of a composition-destruction in the field of new sacred choral music. The tasks of the work are the identification of features of poetic-semantic, musical-expressive vectors of cantatas; leading artistic and stylistic approaches identifying; consideration of the author's techniques and means of intonation-artistic speech; coverage of the genre concept of work-destruction, as a provocative direction in the field of new sacred choral music.

The research methodology are analytical, musicological, systemic, textual, and general scientific approaches.

The scientific novelty of the research is that the original typology on the classification of works of new sacral choral music is offered in the research. The musical text of the choral work of K. Tsepkolenko was introduced into scientific circulation for the first time. New approaches to the artistic text analysis of contemporary choral works are proposed.

Conclusions. K. Tsepkolenko's "History of Heresy" is an original example of an individual author's conception of the religious-sacred idea of Christianity, which is realized through denial/destruction and recreates a unique semantic vector for the development of a musical-expressive complex of choral scores. There are no stable stylistic indicators of the non-sacral direction in the cantata, but the appeal to religious subjects "provokes" the composer and the listener to certain reflections of philosophical and musical-semantic character. The conceptual genre priorities of the composer become a symbol of the ideological ambivalence of the "new sacredness".

Keywords: choral creativity; neosacredness; works-destruction; cantata; new sacred choral music

«ИСТОРИЯ ЕРЕСИ» К. ЦЕПКОЛЕНКО В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА

Евгения Бондарь

кандидат искусствоведения, доцент; ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com
Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Аннотация

Цель исследования – презентация анализа хорового произведения К. Цепколенко, как примера сочинения-деструкции в области новой сакральной хоровой музыки. Задачами работы определены: выявление особенностей поэтически-смысловых, музыкально-выразительных векторов кантаты; выделение ведущих художественно-стилевых подходов; рассмотрение авторских приемов и средств интонационно-художественного вещания; освещение концепции жанра произведения-деструкции, как провокационного направления в области неосакральной хоровой музыки.

Методология исследования. Методами исследования являются аналитически-музыковедческий, системный, текстологический, а также общенаучные подходы.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в ней предложена оригинальная типология по классификации произведений новой сакральной хоровой музыки; впервые в научный оборот введено нотный текст хорового произведения К. Цепколенко; предложены новые подходы к анализу художественного текста современных хоровых произведений.

Выводы. «История ереси» К. Цепколенко представляет собой оригинальный пример индивидуальной авторской концепции религиозно-сакральной идеи христианства, которая реализуется путем отрицания/деструкции и образует уникальный смысловой вектор развития музыкально-выразительного комплекса хоровой партитуры. В кантате отсутствуют устойчивые стиливые показатели неосакрального направления, но обращение к религиозной тематике «провоцирует» и композитора, и слушателя на определенные рефлексии философского и музыкально-семантического состава. Концептуальные жанровые приоритеты композитора становятся своеобразным символом идейной амбивалентности «новой сакральности».

Ключевые слова: хоровое творчество; неосакральность; произведения-деструкции; кантата; новая сакральная хоровая музыка