

УДК 783.2+784.1

Оксана Нікітюк
(Київ)ПОМИНАЛЬНА КУЛЬТОВА МУЗИКА СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ
ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ
(на прикладі репертуару капели «Думка»)

У статті проведено теоретичний і виконавський аналізи сучасних форм культових поминальних жанрів – реквієму та панахиди – на прикладі «Панахиди за померлими з голоду» (1993) Є. Станковича на вірші Д. Павличка та «Реквієму для Лариси» (1997–1999) В. Сильвестрова. У статті досліджено актуальні музикознавчі питання, пов'язані з висвітленням концертних поминальних творів західної і східної культових традицій в українській професійній музиці на межі ХХ–ХХІ ст. Особливу увагу приділено визначенню ролі поєднання церковної і світської поезії в розкритті художнього змісту музичних творів та окресленню спільних й відмінних формотворчих елементів культових і концертних поминальних творів. Практична база дослідження побудована на огляді інтерпретаційних диригентських версій.

Ключові слова: реквієм, панахида, диригент, хор, інтерпретація.

В статье проведен теоретический и исполнительский анализы современных форм культовых поминальных жанров – реквиема и панихиды – на примере «Панихиды по умершим от голода» (1993) Е. Станковича на стихи Д. Павлычко и «Реквиема для Ларисы» (1997–1999) В. Сильвестрова. В статье исследованы актуальные музыковедческие вопросы, связанные с освещением концертных поминальных произведений западной и восточной культовых традиций в украинской профессиональной музыке на границе ХХ–ХХІ вв. Особое внимание уделено определению роли объединения церковной и светской поэзии в раскрытии художественного смысла музыкальных произведений и вычленению общих и отличительных формообразующих элементов культовых и концертных поминальных произведений. Практическая база исследования основана на обзоре интерпретационных дирижерских версий.

Ключевые слова: реквием, панихида, дирижер, хор, интерпретація.

Theoretical and performing analysis of contemporary forms of religious funeral genres as Requiem and Dirge (Panakhyda) by way of example of *Dirge for Those Who Died of Hunger* (1993) by Ye. Stankovych to the verses of D. Pavlychko and *Requiem for Larysa* (1997–1999) by V. Sylvestrov is conducted in the article. Current musicological questions connected with the elucidation of concert funeral works of Western and Eastern Christian traditions in Ukrainian professional music at the turn of the ХХ–ХХІ centuries are investigated in the work. Peculiar attention is paid to the importance of church and secular poetry combination in the comprehension of musical pieces artistic content and description of common and different form creative components of church and concert funeral works. Applied base of the investigation includes a review of conductor versions.

Keywords: Requiem, Dirge (Panakhyda), conductor, choir, version.

На межі ХХ–ХХІ ст. у вітчизняному культурно-мистецькому житті сталися дві знакові події: 1993 року відбулася прем'єра «Панахиди за померлими з голоду» (1993) Є. Станковича ¹ на вірші Д. Павличка для двох хорів, баса, народного голосу, сольної скрипки, читця та симфонічного оркестру; а сім років потому, у 2000 році, уперше було виконано «Реквієм для Лариси» (1997–1999) В. Сильвестрова ². Оскільки обидва твори належать до поминального жанру, варто висвітлити феномен «концертних» форм панахиди й реквієму з погляду сучасного українського музикознавства та дослідити їх відповідність поминальним жанрам східного (православного) й західного (католицького) церковних обрядів.

Виконавська практика свідчить про взаємодію творчих методів хорового й симфонічного диригента у створенні спільної інтерпретації вокально-симфонічних творів.

Аналіз різних інтерпретацій «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова та «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича в цьому контексті є цікавим і актуальним з музикознавчого погляду та важливим для розвитку вітчизняного диригентознавства й вокально-хорового виконавства.

Прикметно, що обидва композитори звернулися до української поезії: В. Сильвестров – до уривку з поеми «Сон» Т. Шевченка «Прощай, світе, прощай, земле...», а Є. Станкович – до частин з поеми Д. Павличка «Панахида за померлими з голоду 1932–1933 рр.». Музична інтерпретація української поезії, широке спектральне розкриття її образності у звуках і тембрах наснажили культові музичні твори українською національною ідеєю. Дослідження цих культурно-мистецьких подій на часі не тільки для сучасного музикознавства, а й важливе для українського літературознавства.

Актуальні музикознавчі питання формують мету статті: висвітлити появу в українській професійній музиці на межі ХХ–ХХІ ст. концертних поминальних творів західної і східної культових традицій та провести аналіз їх функціонування; визначити роль поєднання церковної і світської поезії в досягненні повного розкриття художнього змісту цих творів; окреслити спільні й відмінні формотворчі елементи культових і концертних поминальних творів західної та східної традицій; розглянути інтерпретаційні диригентські версії.

Об'єктом дослідження є трансформація поминальних чинів східного і західного культових обрядів у концертний національно визначений жанр професійної вокально-симфонічної музики в межах вітчизняного музикознавства, хорового виконавства та диригентознавства. Предметом дослідження стали всі виконання «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича протягом 2008–2016 років під орудою В. Сіренка й В. Шейка та чотири виконання «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова в диригентській інтерпретації В. Сіренка (2000 р., 2016 р.), Р. Кофмана (2004) та А. Мустонена (2013).

У статті вперше висвітлено жанр поминальних творів концертного типу; здійснено виконавський аналіз «Панахиди...» й «Реквієму...» з погляду диригентської інтерпретації; доведено здатність світської поезії стати частиною канонічних текстів у контексті історичних національних подій.

Культова музика завжди формувала основну частину естетичних поглядів людини та супроводжувала її протягом усього життєвого циклу. Багатоголосе стихійне вихвалення Бога в давньоєврейській церкві згодом трансформувалось у гармонійні омузикалені молитви середньовіччя, що породили безліч жанрів християнської церковної музики епохи Відродження, класицизму та романтизму. У ХІХ ст. розпочався процес трансформації церковно-культових жанрів: меса, реквієм, літургія, Всенічна. Завдяки творчості сучасних українських композиторів, на межі ХХ–ХХІ ст. в українській професійній музиці з'явився жанр церковно-світської панахиди та реквієму, в музичній мові яких поєднано академічні й фольклорні виконавські елементи. Природі співу в церкві завжди була властива проста, народна манера звукоутворення. Згодом інтонаційно-мелодичними фольклорними елементами збагатилася ще й музична мова церковних творів. Трансформувалася не тільки музика, а й тексти поминальних молитов, які в сучасному професійному українському музичному мистецтві сусідять зі світською поезією Т. Шевченка, Д. Павличка та ін. Отже, сьогодні мистецька практика свідчить, що перевтілення традиційних культових поминальних музичних жанрів у професійні концертні відбувається за історичних умов, завдяки вживлянню в них української поезії, фольклорного музичного елемента та проблем загальнонаціонального й загальнолюдського масштабу, що значно розширює і збагачує їх.

Появу сучасного жанру панахиди³ можемо засвідчити прем'єрою «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича⁴ (1993). Розглянемо структурні особливості твору. Основним елементом формотворення «Панахиди...» можна вважати вербальний текст твору, складений з канонічних текстів та поезії Д. Павличка⁵. Композитор втілює унікальну для українського музичного мистецтва ідею: поєднання канонічних текстів

із сучасною українською поезією. Автор перемежає світські вірші канонічними текстами («Господи, помилуй», «Упокой, Боже...», «Алілуя», «Вічна пам'ять»), формуючи з них окремі номери «Панахиди...» (№ 3 «Благословенний труд...», № 4 «Котилася Україною...», № 6 «Їдуть, їдуть...» тощо). Сформована таким чином архітектоніка концертної панахиди стала об'єктом музично-теоретичного аналізу. Вона поєднала в собі елементи церковно-уставного поминального чину та програмного твору ораторіального типу. Аналіз структури двох типів жанру панахиди (додаток 1) показав, що церковно-уставні частини: № 1 «Амінь», № 2 «Святий Боже...», № 5 та № 11 «Упокой, Боже...», № 13 «Святий Боже...», № 14 «Алілуя», № 15 «Вічна пам'ять...» – певним чином обрамляють форму твору Є. Станковича. Композитор вилучає з уставної послідовності (чергування ектеній, заспівів «Упокой, Боже...» та тропарів і пісень канону про життя людини, Царство Небесне, життя святих тощо) тропарі й пісні канону, та на їх місце вживлює музичні частини за поезією Д. Павличка, присвячені найтрагічнішим подіям в історії України ХХ ст. – голоду 1931–1932 років. Таким чином, жанр церковної панахиди не лише набуває рис концертності, а й піднімається на загальнонаціональний рівень.

Зазначимо, що номери «Панахиди...» на канонічні тексти в архітектоніці твору розміщені композитором нетрадиційно. Місцезнаходження респонсорних «Амінь» хору та молитви «Святий Боже» відповідають канонічному чину панахиди. Заспіви баса соло «Упокой, Боже...» та відповіді хору (№ 5 і № 11) перегукуються із заспівами священника та відповідними молитвами канонічної панахиди. Однак є й кардинальні відмінності, обумовлені змістом твору: № 14 «Алілуя» є передостаннім у «Панахиді...», тоді як у церковній панахиді цей піснеспів виконується на початку чину. Слово «алілуя» в перекладі з давньоєврейської означає «Слава в Вишніх Богу». Його поява наприкінці твору надає «Панахиді...» життєстверджуючого змісту. Символічна паралель трагічної долі героїні вірша Д. Павличка «Мамо, мамо...» (№ 6 у партитурі Є. Станковича) із трагічною долею України драматизує форму твору. Епізод унікальний тим, що є єдиним моментом персоніфікації та уособлює суб'єктивні переживання людини, втілені в дівочому образі. Проводячи паралель зі структурою чину православного поминального обряду, № 6 «Мамо, мамо...» можна зіставити з богородичними уставними піснеспівами, присутніми у всіх церковних чинах у вигляді догматиків, богородичних тощо. Ще однією прикметною рисою епізоду «Мамо, мамо...» є використання в ньому народного голосу соло. Ознаки національної належності «Панахиди...» яскраво проявляються в її інтонаційній основі та, ширше, у музичній мові композитора – оркестрова й хорова музична тканина твору насичена українськими народнопісенними інтонаціями. Підсумовуючи перелічене, можна стверджувати, що цей епізод – образна та драматична кульмінація «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича.

Виконавський аналіз твору зачепив проблеми репертуару колективів-виконавців, диригентської інтерпретації та стилю композиторського письма. Для музичного стилю Є. Станковича характерно не лише цитування народної пісні, але й насичення кожного інтонаційного звороту народнопісенними барвами. Музика композитора ніколи не конструюється за певною схемою, вона емоційно розкута, вражає афективністю почуттів, що є рушійною силою в розвитку формотворення. На прикладі «Панахиди за померлими з голоду» бачимо, як безперервний гармонічний і мелодичний зв'язок об'єднує окремі частини твору таким чином, що переходячи одна в іншу без перерви, музика утворює цілісний великий одночастинний твір. «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича звучала у виконанні різних симфонічних оркестрів, змінювалися склади солістів, симфонічні диригенти-інтерпретатори, проте незмінним її виконавцем була Національна капела «Думка» на чолі з її художнім керівником та головним диригентом – Героєм України, народним артистом України – Є. Савчуком. Спільно з Національним симфонічним оркестром України (художній керівник і диригент В. Сіренко ⁶) капела стала виконавицею майже

всіх вокально-симфонічних творів ⁷ Є. Станковича. Ці два колективи є безперечними лідерами в інтерпретації вокально-симфонічних творів сучасних українських композиторів. Завдяки багаторічній творчій співпраці Є. Савчука й В. Сіренка, український і європейський слухач почув десятки музичних полотен великої форми українських композиторів.

Після прем'єри 1993 року виконання «Панахиди...» Є. Станковича було відновлено у 2008 році у зв'язку з проголошенням в Україні Року пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років. Упродовж цього періоду твір прозвучав у багатьох європейських країнах (у межах державної програми «Україна пам'ятає – світ визнає. Голокост українського народу») під орудою головного диригента проекту – В. Сіренка. Відтоді «Панахида...» Є. Станковича виконується щорічно ⁸ у дні пам'яті жертв Голодомору. Частини твору розраховано на два (академічний та народний) хори за аналогією до церковної панахиди, що виконується квітетом співаків або великим (верхнім) та кліросним (нижнім) хорами, священиком та читцем. Елементи заспівів священика вчуваються в партії баса соло та (у версії В. Сіренка) басів обох хорів. Партія читця присутня і в концертній (зі світськими текстами), і в церковній (з богослужбовими текстами) панахиді. Художня знахідка композитора – заміщення текстів священика звучанням оркестру або скрипки соло, як, наприклад, на початку твору (№ 1, 1–4 і 10–25 такти). Таким чином, утворюється діалог між «заспівами» оркестру та респонсорними хоровими «амінь», що викликає аналогії з канонічним православним поминальним чином.

У виконавській інтерпретації В. Сіренком було знайдено нові темброві барви (заміна чистої фольклорної манери соло на мікст академічної та народної в частині № 6 «Мамо, мамо...»), глибоко відчутно й передано емоційну напругу та драматизм симфонічної музичної тканини. Компроміс виконання «Панахиди...» одним хоровим колективом дав можливість багаторазово представляти публіці твір, розрахований на велику кількість виконавців. Відчуття форми твору диригентом вимагало використання голосних динамічних відтінків (*mf* – *ff*), темпи всіх частин були зрушені в бік прискорення, порівняно з авторськими. Власні спостереження автора статті під час концертів нашоухують на думку, що часто найточнішому донесенню змісту твору до слухача сприяла не лише диригентська інтерпретація, але й майстерність виконавців і самодостатність музики Є. Станковича, яка не потребує нових знахідок чи додаткових спецефектів, а лише точного відтворення композиторського задуму та поставлених ним у партитурі завдань. Емоційна глибина народнописених інтонацій музики Є. Станковича та народних тембрів виконавців щиро сприймалися слухачами кожного концертного залу, де звучала «Панахида...», про що свідчать численні відгуки в пресі Великої Британії, Чехії, Нідерландів, Ізраїлю, спогади артистів хору та солістів. Під час останнього номеру «Вічна пам'ять» слухачі кожного концертного залу, де звучав твір, піднімалися та віддавали шану загиблим стоячи.

На відміну від панахиди, яка до ХХ ст. залишалася тільки церковним жанром, реквієм ще з ХVІІІ ст. посів чільне місце в концертній західноєвропейській музиці. Однак в українській музичній літературі звернення до нього були поодинокими. Поява «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова ⁹ (1997–1999) на межі ХХІ ст. стало, безумовно, помітним явищем у розвитку означеного жанру в українській музичній літературі.

Стиль письма композитора змінювався впродовж життя й охопив авангард (додекафонія, алеаторика, сонористика – у 1960-х рр.) та постмодернізм (у 1970-х рр.). Сам автор називає його «метамузику». У ній переважають медитативні, споглядальні настрої. Чільне місце посідає притаманне постмодернізму звернення до стилів минулих епох. Характерною драматургічною рисою стилю В. Сильвестрова є хвильова драматургія, зокрема превалювання періодів спаду та *diminuendo*. Фактурі властиві численні звукові педалі, тло, у межах якого виникають окремі знаки алюзій. Ще однією важливою рисою, притаманною музиці В. Сильвестрова, стали «невизначеність»

або «скороминущість», що проявляються як у відсутності чітких композиційних схем, певній спонтанності мислення, так і на рівні ритмоструктур, інтонаційних побудов і звучання загалом, яке нерідко межує з тишею.

У творчому доробку композитора переважає інструментальна музика. Єдиним твором В. Сильвестрова для хору та оркестру є «Реквієм для Лариси». Твір написано після смерті його дружини, музикознавця Лариси Бондаренко. «“Реквієм” починається з цитати з моєї першої симфонії, створеної 1963 р. та присвяченої Ларисі. Друга точка – шевченківський вірш “Прощай, світе, прощай, земле”, що став однією з моїх фортепіанних тихих пісень ще у 75-му. Ці видозмінені фрагменти наче повернули мене в минуле. Але, навіть маючи таку опору, я почав писати лише через рік. До того ж у перші дні там можна було зосередитися на обов’язкових частинах – “Tuba mirum”, “Lacrymosa” і ці завдання допомогли мені поступово увійти у роботу» [4, с. 21].

Музичний стиль твору показовий тим, що в ньому на мікрорівні можна прослідкувати всю еволюцію композиторського стилю В. Сильвестрова: від авангарду (1, 2, 3 частини) до постмодернізму (5 частина) та неоромантизму (4 частина). У музиці «Реквієму...» є не тільки сум і прощання, але й протест, висловлені стриманою музичною мовою композитора.

У контексті проблематики нашого дослідження варто висвітлити характерні риси архітекtonіки західного поминального обряду та визначити їх спільні й відмінні риси з формою «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова. Порівняльний аналіз структур класичного церковно-службового реквієму¹⁰ та «Реквієму для Лариси» (додаток 2) показав, що структура останнього, хоч і базується на традиційній католицькій поминальній месі, проте має принципові відмінності. Основною інновацією композитора є використання в середині форми, поряд з латиною, неканонічних церковних текстів (уривку з поеми «Сон» Т. Шевченка «Прощай, світе, прощай, земле...»), що підносять світську поезію до рівня божественної. Водночас IV частина «Прощай, світе...» сприймається слухачем як зупинка часу, уявна межа між реальним світом та космічним. Безумовно, цей епізод є його психологічною кульмінацією. Музика настільки майстерно і щиро написана, що сприймається абсолютно природно та насичує твір національною ідеєю.

За шістнадцять років від прем'єри й до нині твір було виконано лише чотири рази. Це пов'язано із вокально- та інструментально-технічними складнощами виконання музики та її глибинним, неосяжним образним світом. Композиторські засоби у створенні образу спогадів та ілюзорності виконання вміщують тихі й надтихі динамічні нюанси, часті раптові мікроприскорення на початку й уповільнення в кінці фраз та характерні тільки для В. Сильвестрова «зависання» останніх гармоній і накладання на них наступних у партії хору чи струнної групи оркестру. Найяскравіший приклад – VI частина «Прощай, світе...» для голосу соло, хору *a cappella* та арфи. Хорова тканина звучить просто, прозоро й чисто, водночас вміщуючи елементи симфонічності: *divisi* на 15 хорових партій, характерне для хорових творів добахівської епохи, партію соло, побудовану на народнопісенних елементах, висхідні арпеджовані ходи в хорових партіях баса та баритона, як імітації низьких струнних інструментів – контрабаса, віолончелі. Цікаво та неординарно вирішено композитором партії соло альту й тенора (частини III *Lacrymosa*, VI «Прощай, світе...»). У партитурі зазначено: «*solo aus dem Chor heraus singen*»¹¹. Розміщені в хорі сольні партії уособлюють голос усього людства через висловлювання однієї людини. Ця ідея композитора притаманна музичному стилю його творів, у якому відсутні зайвий пафос і показовість. Завдяки віддаленості голосів від слухача, партії соло звучать природно тихо, проте емоційно наповнено.

Після прем'єри (диригент В. Сіренко, 2000 р.) твір було виконано також під орудою Р. Кофмана¹² (м. Бонн, Німеччина, 2004 р.), А. Мустонена¹³ (м. Санкт-Петербург, Росія, 2013 р.) та знову В. Сіренка¹⁴ (м. Київ, концерт пам'яті Небесної Сотні, 2016 р.). Незмінною виконавицею «Реквієму для Лариси» є Національна капе-

ла «Думка». Розучування хорової партитури твору в колективі проводилося диригентом капели В. Петриченком¹⁵ під загальним керівництвом Є. Савчука¹⁶. Під орудою В. Сіренка було здійснено запис «Реквієму для Лариси» у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України і Національної академічної капели України «Думка». У 2004 році його було номіновано на премію *Grammy* в категорії «Найкраще хорове виконання». Ця подія стала першим в історії України прецедентом номінації вітчизняних творчих колективів, диригента та композитора на найвищу міжнародну музичну нагороду (додаток 3).

Виконання «Реквієму...» в лютому 2016 року В. Сильвестров присвятив загиблیم на Майдані 2013–2014 років. Він особисто підтримував акції протесту в Києві у 2004 і 2013–2014 роках, що пояснював так: «Я все ж таки, як і будь-яка інша творча людина, більше індивідуаліст по своїй природі. Але настає такий момент, коли просто неможливо не вийти. Коли так відверто доводять людей своїми мерзенними діями, притому глобально, що виникає таке обурення, що ти буквально втрачаєш розум» [4, с. 20]. Звичайно, інтерпретації В. Сіренка двох виконань досить різні. Темпова редакція прем'єри повністю відповідає авторській. Повільну I частину «Requiem» відтіняє рішуча швидка II «Tuba Mirum»; *Largo* III частини виконано в метрономі, зазначеному автором. Партію соло альту було виконано в академічній манері, «міцним» альтовим голосом. Враховуючи, що сольні голоси в прем'єрному виконанні було розміщено в хорі, до слухача доносилася не сила звука, а лише тембр та емоційна напруга. Музика цієї частини сповнена трагізму й болю в перших двох розділах, а наприкінці, завдяки повільному темпу та прозорій оркестровці, створено абсолютно містичну картину й підготовлено появу IV частини «Прощай, світе...» для хору, тенора соло та арфи. У першій інтерпретації В. Сіренка соло виконано високим баритонем. Низький чоловічий голос у високій теситурі зможе співати тільки мікстом або фальцетом. У цьому варіанті було обрано мікстовий спів, що надає твору особливого драматизму.

Уже V частина *Agnus Dei* в темповому сенсі показова для стилю письма В. Сильвестрова: темпові мікророзрушення відбуваються майже в кожному такті. В. Сіренко диригував цей номер точно за авторськими вказівками, виконуючи зрушення та уповільнення на межах тактів. Про прем'єрне виконання «Реквієму...» В. Сильвестрова розповідає перша виконавиця *solo* альту, солістка капели «Думка» О. Борусене: «З нами працював сам композитор, пояснюючи та проспівуючи кожен звук, в який він вкладав біль від особистих переживань. Він виправляв не тільки солістів, а й Володимира Федоровича, вимагаючи грати дуже тихо. Робота велася напроцуд скрупульозна. На репетиціях тільки й чути було «тихіше, тихіше, це дуже голосно!», а у співаків від тихого співу вже майже не змикалися зв'язки, так тихо співали»¹⁷.

Виконавська версія В. Сіренка 2016 року набула певних відмінностей, продиктованих часом: було змінено склад виконавців *solo* та розподіл сольних партій (за версією Є. Савчука та А. Мустонена) – замість *solo* тенора в IV частині прозвучало *solo* альту. Динамічну шкалу виконання було свідомо вибудовано на рівні одного середнього нюансу *mf–f*, за винятком IV частини, що, завдяки поєднанню диригентського «бачення» та виконавської майстерності артистів капели «Думка», прозвучала в найтихіших градаціях динамічних відтінків. Характерні для музики В. Сильвестрова динамічні хвилі теж збільшили свій початковий динамічний нюанс. «Час іде вперед, і неможливо спиратися на запис, зроблений 16 років тому. Все має бути швидше, так музика легше сприймається публікою», – пояснював В. Сіренко¹⁸. Дійсно, час іде і вносить свої корективи у світосприйняття і композитора, і виконавця, і слухача.

Якщо вважати версію В. Сіренка взірцем драматичності, то інтерпретація «Реквієму...» під орудою Р. Кофмана – втілення ідеального ансамблевого виконання. Роботу з оркестром і хором диригент спрямовував на визначення виконавських пріоритетів у контексті загального ансамблю. Під час концерту оркестр настільки тонко й тихо супроводжував хор, що слухачка аудиторія мала змогу чути найтонші нюанси хоро-

вої фактури, а це, з сумом констатуємо, є рідкістю в сучасній виконавській практиці. Відтворення характерних для музики В. Сильвестрова тихих нюансів у інтерпретаторській версії Р. Кофмана деталізовано до найдрібніших відтінків (наприклад, у V частині *Agnus Dei* спів не виходив за межі *p*, проте звучання було сповнене динамічними хвилями, зазначеними автором). Р. Кофман володіє унікальною здатністю чути в паузах музику та змушує це робити виконавців, що є важливою запорукою для досягнення потрібного емоційного стану слухачів і артистів. Інтерпретація Р. Кофманом IV частини «Прощай, світе...» – традиційна, але, на відміну від прем'єрного виконання, звучала дуже тихо та стримано. Слід зазначити, що ця частина є досить складною для оркестрових диригентів, тому що виконується хором майже *a cappella* (у супроводі лише гармонічних арпеджіо арфи в закінченні музичних періодів) і вимагає особливої манери диригування. Для так званої хорової манери диригування важливіше звуковедення та «дихання» в мануальних конструкціях, ніж сухе відкладання метра й темпу. Р. Кофман майстерно диригував цю частину особливим чином, не керуючи хором, а надаючи йому певну свободу виконання, лише попереджуючи зміни в партитурі: темпу, нюансу тощо.

Аналізуючи чинники, що привели до високого мистецького результату у виконанні «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова, слід відзначити вагому роль хормейстера Є. Савчука. Однією із характерних рис художнього методу цього диригента є творчий експеримент. Його використання завжди ініційовано бажанням більш повного розкриття композиторського задуму та виправдано виконавськими потребами виконуваних капелю творів. Творчий експеримент не оминув і хорове виконання «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова. У IV частині твору «Прощай, світе...» за ініціативою Є. Савчука та згодою В. Сильвестрова соло тенора було замінено на соло сопрано мікстового академічно-народного тембру. У дуеті соло тенора та підголоску сопрано змістовні акценти було розставлено навпаки: соло сопрано – на першому плані завдяки більшому нюансу, соло тенора – на другому. Такий експеримент обумовлено образним змістом: слова «прощай, світе» повинні вимовлятися жінкою (як уособлення дружини композитора, якій присвячено твір), соло тенора в 13-му такті логічно звучить як відлуння прямої мови жіночого голосу.

Важливі в цьому контексті й технологічні особливості: щирість і інтимність твору мають бути донесені не академічним «закритим» звуком, а народним «відкритим». Такий тембровий мікст партії соло було знайдено Є. Савчуком та вперше виконано в диригентській версії А. Мустонена (соло сопрано виконала О. Нікітюк, соло тенора – О. Білошапка). Дізнавшись про хормейстерський експеримент у знаному ним «Реквіємі...» В. Сильвестрова, диригент вирішив окремо зібрати хор для репетиції IV частини твору. Твір було проспівано хором один раз, після чого А. Мустонен сказав: «Якщо в народі є така музика і такі голоси, ця нація буде жити вічно». Інтерпретація А. Мустонена відрізняється від попередніх досить вільним трактуванням авторських темпів і динамічних вказівок. Виконання «Реквієму...» під його орудою набуло рис «романтичності»: динамічні нюанси були збільшені, темпи зрушені в бік пришвидшення.

Складовою диригентської інтерпретації твору є форма його презентації слухачеві. Твір В. Сильвестрова за стилем музичної мови та образністю настільки нетрадиційний і самодостатній, що задля збереження його природної камерності та інтимності має виконуватися самостійно. Однак «Реквієм для Лариси» триває близько 50 хвилин, тож для загальноприйнятої тривалості концерту диригенти долучали до нього інші твори: Симфонію № 3 Д. Шостаковича (Р. Кофман), «Страсті» І. Муді (А. Мустонен), Симфонію № 3 Г. Малера (В. Сіренко).

Аналіз засвідчив, що у зв'язку з появою в українському вокально-симфонічному виконавстві на межі ХХ–ХХІ ст. «Панахиди за померлими з голоду» Є. Станковича та «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова, професійне музичне мистецтво України збагатилося новим музичним жанром концертно-поминальної музики західної та схід-

ної традиції. При аналізі форми твору з'ясувалося, що в ній гармонійно поєднано українську поезію та уставні церковні тексти. Тобто можемо визначити новий жанр як синтетичний з рисами національної належності. Поява та функціонування нового для українського мистецтва музичного жанру стимулювали певні мистецькі досягнення музикознавства (регентознавства, диригентознавства, вокально-симфонічного та хорового виконавства). Аналіз форми культових поминальних творів західної та східної церков змінив уяву про традиційні чини реквієму та панахиди.

Сучасні твори цих форм, збагачені фольклорними ідейними та виконавськими елементами, розширили кордони жанру. Водночас нові еkleктичні жанри світського музичного мистецтва додали одухотвореності історичним подіям України. Виникнення світсько-церковного жанру в українському мистецтві – унікальне явище для музичної історії нашої країни, що зрушило хвилю патріотизму в сучасному вокально-симфонічному виконавстві та поставило перед композиторами й виконавцями завдання збереження і розвитку цього жанру. Ідея творів та її музичне втілення стали не тільки актуальними та близькими українському слухачу й виконавцю, але й відіграли визначну роль у розвитку вітчизняного музичного та хорового мистецтва.

Музичне мистецтво України не лише постійно розвивається, трансформується, а й корегується історичними подіями. Саме тому однією з характерних рис сучасного українського музичного мистецтва є насичення традиційних музичних і церковних жанрів національною ідеєю. Рис національної визначеності творам надає використання в них програмності, пов'язаної з трагічними подіями в історії України («Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича) та української поезії (вірші Д. Павличка в «Панахиді...» Є. Станковича та уривок з поеми «Сон» Т. Шевченка в «Реквіємі...» В. Сильвестрова). Особливе місце в цьому контексті займає темброве вирішення виконання з використанням народних співацьких тембрів (народний хор у «Панахиді...» Є. Станковича та мікстовий (академічно-народний) тембр соло в «Реквіємі...» В. Сильвестрова).

Порівняльний аналіз інтерпретаційних версій «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова показав, що високі технічні вимоги твору є важкими не тільки для співаків, але й для диригента. Розкриття суті твору пов'язано з виконанням найдрібніших вимог композитора до динамічних і темпових зрушень. Форма й драматургія твору, крім динамічної та темпової шкали, вибудовується за рахунок «виконання» пауз і затримок співзвуч. Мануальна диригентська техніка має бути надзвичайно виразною і видовищною, щоб не заважати камерності та інтимності виконання, широка амплітуда жесту та виразні тактування в затримках звука неприпустимі. Усі вимоги авторського задуму найкраще виконав у «Реквіємі для Лариси» Р. Кофман. Хорове виконання IV частини «Прощай, світе...» більш вдале у версії В. Сіренка та А. Мустонена, однак диригентська інтерпретація частини гармонійніша (у контексті драматургії цілого твору) у Р. Кофмана.

Історично склалося, що музика західного й східного церковного обряду розвивалася різними шляхами, за певної теологічної близькості мала кардинальні формотворчі й музичні відмінності. Українське мистецтво межі ХХ–ХХІ ст. поєднало ці музичні жанри завдяки насиченню ідейного, образного та виконавського пласта національною ідеєю, що, безумовно, впливатиме на розвиток українського музичного мистецтва в майбутньому.

Додаток 1. Панахида

Структура чину православної панахиди	Структура «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича
1. «Амінь»	«Амінь»
2. «Святий Боже...»	«Святий Боже...»
3. Мала ектенія	«Благословенний труд...» та ектенія «Господи, помилуй...»
4. Алілуарій	«Котилася Україною...»
5. Тропар	«Упокой, Боже, раба Твого...»
6. Богородичен	«Їдуть, їдуть людомори...»
7. Тропарі та ектенія	«Мамо, мамо...» та ектенія «Господи, помилуй...»
8. «Покой, пасе наш...»	«Відкрийтесь, небеса...»
9. Пісні канону з рефренами «Упокой, Господи...»	«Зійдіть на землю всі українські села...»
10. «Со святими упокой...»	Номер без назви для оркестру <i>solo</i>
11. Ікос «Сам Єдин еси...»	«Упокой, Боже, раба Твого...»
12. Тропарі	Оркестр <i>solo</i> та читець
13. «Святий Боже...»	«Святий Боже...»
14. Отпуст	«Алілуя»
15. «Вічна пам'ять»	«Вічна пам'ять»

Додаток 2. Реквієм

Структура поминальної служби західного обряду	Структура «Реквієму для Лариси» В. Сильвестрова
<i>Requiem aeternam</i> («Вічний спокій»)	<i>Requiem aeternam</i> («Вічний спокій»)
<i>Kyrie eleison</i> («Господи, помилуй»)	<i>Tuba mirum</i> («Засурмить труба»)
<i>Dies Irae</i> («День гніву»)	<i>Lacrymosa</i> («Плач»)
<i>Domine Iesu Christe</i> («Господи Ісусе»)	«Прощай, світе» сл. Т. Шевченка
<i>Sanctus</i> («Свят»)	<i>Agnus Dei</i> («Агнецъ Божий»)
<i>Agnus Dei</i> («Агнецъ Божий»)	<i>Requiem aeternam</i> («Вічний спокій»)
<i>Lux aeterna</i> («Світло вічне»)	Частина без назви, за композиційною та образною структурою відповідна частині <i>Lux aeterna</i> («Світло вічне»)

Додаток 3



presents this certificate to

Yevhen Savchuk

Chorus Master

in recognition of your Nomination for

Best Choral Performance

“Silvestrov: Requiem For Larissa”

(Volodymyr Sirenko, conductor; National Choir
Of Ukraine)

47th GRAMMY® Awards Year 2004

NEIL PORTNOW
President

DAN CARLIN
Chairman of the Board

¹ Виконавці: Національна капела «Думка» (художній керівник Є. Савчук), Національний народний хор ім. Г. Верьовки (художній керівник А. Авдієвський), Симфонічний оркестр Національного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, солісти: Н. Матвієнко, К. Клейн, диригент В. Кожухар.

² Виконавці: Національна капела «Думка», Національний симфонічний оркестр України, солісти: О. Борусене, К. Клейн, диригент В. Сіренко.

³ Від грец. παννυχίς, *pannychis* – «всенічна». У православній церковно-уставній практиці – поминальна служба, складена за окремим від літургії чи Всенічної чином. Панахиду відправляють на 3-й, 9-й, 40-й дні після смерті, у роковини смерті та народження, тезоіменитства тощо. Панахиду відправляє священник, тексти молитов канону промовляє читець, пісні канону «Зі святыми упокой», «Вічна пам'ять» та поминальні ектенії співає хор або (як прийнято в церковнопарафіяльній практиці) квартет співаків.

⁴ Євген Федорович Станкович (нар. 1942 р., м. Свалява Закарпатської обл., Україна) – провідний сучасний український композитор. Музичну освіту отримав у Львівській і Київській консерваторіях в класі професорів Б. Лятошинського та М. Скорика.

⁵ Дмитро Васильович Павличко (нар. 28 вересня 1929 р., м. Стопчатів, Станіславське воєводство, Польська Республіка, нині – Косівський р-н Івано-Франківської обл., Україна) – український поет, перекладач, літературний критик, громадсько-політичний діяч.

⁶ Володимир Сіренко – український симфонічний диригент. У 1991 році він очолив Заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, з 1999 – головний диригент, а з 2000 – художній керівник Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України. В. Сіренко – заслужений діяч мистецтв України (1997), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2001), народний артист України (2008).

⁷ Симфонія «Я стверджуюсь» на слова П. Тичини (1976), симфонія-диптих на слова Т. Шевченка (1985), кадиш-реквієм «Бабин Яр» на слова Д. Павличка (1991), «Господи, Владико наш» (1998), «Нехай прийде Царство Твоє» (2000), «Слово о полку Ігоревім» (2001), «Літургія Іоанна Златоустого» (2004), «Страсті за Тарасом» на вірші Т. Шевченка.

⁸ Склад виконавців змінювався: партію народного голосу співали Н. Матвієнко, О. Нікітюк, партію баса соло – С. Ковнір, Т. Штонда, диякон Н. Дадак, партію читця виконували Є. Нищук, А. Паламаренко.

⁹ Валентин Васильович Сильвестров (нар. 30 вересня 1937, м. Київ) – український композитор. У 1963 році закінчив консерваторію за фахом композиції в класі Б. Лятошинського. В. Сильвестров – лауреат Міжнародної премії ім. С. Кусевицького (США, 1967 р.), Міжнародного конкурсу композиторів «Gaudeamus» (Нідерланди, 1970 р.), Державної премії України імені Тараса Шевченка (1995), народний артист України (1989). Нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня (1997) та орденом князя Ярослава Мудрого V ступеня (2007).

¹⁰ Реквієм – заупокійна меса християнської церкви західного обряду, що відрізняється від звичайної меси виключенням низки урочистих частин, таких як *Gloria*, *Credo*, *Alleluia* та додаванням частини *Dies Irae*. Згідно з латинським обрядом, реквієм включає 9 частин, звичай – 7 основних. Також це циклічний музичний жанр, написаний у формі й на тексти заупокійної меси.

¹¹ У перекладі з нім. – «соло співається з хору».

¹² Виконавці: Національна капела України «Думка», Боннський симфонічний оркестр (Німеччина), солісти: О. Нікітюк, К. Клейн.

¹³ Виконавці: Національна капела України «Думка», оркестр *Glasperlenspiel Sinfonietta* (Естонія), диригент А. Мустонен, солісти: О. Нікітюк, О. Білошапка.

¹⁴ Виконавці: Національна капела України «Думка», Боннський симфонічний оркестр (Німеччина), солісти: О. Нікітюк, О. Білошапка.

¹⁵ Віктор Петриченко (1954–2014) – диригент Національної капели України «Думка», професор кафедри хорового диригування НМАУ імені П. І. Чайковського, народний артист України.

¹⁶ Євген Савчук – український диригент, мистецький діяч, Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, голова хорового товариства України ім. М. Леонтовича. Здобув диригентсько-хормейстерську освіту в Київській консерваторії (1971 р., клас О. Тимошенка). Нині професор, завідувач кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, художній керівник і головний диригент Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» (з 1984 р.).

¹⁷ З інтерв'ю, здійсненого автором статті.

¹⁸ Аудіозапис спільних репетицій капели «Думка» та Національного симфонічного оркестру, здійснений автором 22.02.2016.

1. Енциклопедія українознавства : словникова частина : [у 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; голов. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. – Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя, 1955–1995.
2. *Зинькевич Е.* Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича // Регулярный сад. Научное приложение к журналу «Зеленая лампа». – Сумы, 1999. – Вып. 1. – 252 с.
3. *Ильина А.* Постмодернистические тенденции в музыке В. Сильвестрова // Українське музикознавство. – Київ, 2004. – Вип. 33. – С. 487–497.
4. *Саква О.* Кур'єр муз // Музична культура в Україні. – 2010. – 13–19 жовтня. – С. 20–21.
5. *Сильвестров В.* Дочекайся музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. – Київ : Дух і літера, 2010. – 368 с.

SUMMARY

The article is devoted to theoretical and executing analysis of contemporary forms of religious funeral genres as Requiem and Dirge (Panakhyda). At the turn of the XX and XXI centuries two significant events have happened in Ukrainian cultural and artistic life: in 1993 there is a premiere of *Dirge for Those Who Died of Hunger* by Ye. Stankovych to the verses of D. Pavlychko for two choirs, bass solo, folk voice, violin solo, Reader and Symphony orchestra. *Requiem for Larysa* (1997–1999) by V. Sylvestrov has been executed for the first time seven years later, in 2000.

The list of current questions for the modern researcher includes the study of *concert* forms of Dirge and Requiem to the funeral genres of Eastern (Orthodox) and Western (Catholic) religious rites; executive analysis of *Requiem for Larysa* and *Dirge for Those Who Died of Hunger* in the context of the common interpretation of vocal-symphonic works by choirmaster and symphonic conductor; the investigation of modern musical interpretation of Ukrainian poetry.

These definite musicological questions have formed the purpose of this article: the elucidation of the appearance of the phenomenon of funeral concert works of Western and Eastern religious traditions and the analysis of their functioning in Ukrainian professional music at the turn of the XX–XXI centuries; the definition of the role of church and secular poetry combination to achieve full comprehension of the artistic content of these works; the depiction of common and different form creative elements of church and concert funeral works of Western and Eastern traditions; a review of conductor versions.

The object of investigation includes all executions of *Dirge for Those Who Died of Hunger* by Ye. Stankovych during 2008–2016 led by V. Sirenko and V. Sheiko and four executions of *Requiem for Larysa* by V. Sylvestrov in conducting interpretations of V. Sirenko (2000, 2016), R. Kofman (2004) and A. Mustonen (2013). The subject is the transformation of funeral samples of Eastern and Western religious rites into a nationally defined concert genre of professional vocal and symphonic music within the national musicology, choral execution and conductor studying. The given article is the first attempt of the executive analysis of funeral genres concert type within conductor version. The ability of secular poetry to become a part of the canonical texts in the context of national historic events is proved in the research.

The analysis has affirmed that at the turn of the XX–XXI centuries professional Ukrainian musical art has been enriched with a new musical genre – a funeral concert music of Western and Eastern church traditions. Its distinctive feature is the harmonious unity of Ukrainian poetry and charters of religious texts in the form of musical works, a symphonic presentation of musical material and folk-song intonations in it, folk and academic manners of execution. It is appropriate to define the newly established genre as a synthetic one with national belonging features. The phenomenon of mixed genre (sacred and secular) appearance is unique one for the musical history of Ukraine, which has intensified a wave of patriotism in contemporary vocal-symphonic performing and set a target to composers and performers as for this genre saving and developing. The idea of musical pieces and its musical incarnation has become not only relevant and close to Ukrainian audience and performers, but also is of a great importance in the development of national music and choral singing. Historically the music of Western and Eastern church rites has developed in different ways, with a certain theological affinity and form creative musical differences. Ukrainian art of the turn of the XX–XXI centuries has united these musical genres by placing a national idea to the plot, imaginative sphere and performance, that will undoubtedly affect the development of Ukrainian musical art in the future.

Keywords: Requiem, Dirge (Panakhyda), conductor, choir, version.