

Виклад основного матеріалу. Імітація дзвону наявна в хорovій композиції “Богородице, Діво, радуйся” І. Щербакова (вокаліз соло сопрано); крім того, дзвін лунає в його ж творі для симфонічного оркестру та соло сопрано “Пісні Азалій”. Святковий, урочистий передзвін — як сонористичний прийом засобами хорovої звучності — з’являється у фіналі першої частини “Великоднього концерту” (Пс. 67) Г. Гаврилець. Зразком нового прочитання традиційних мовно-стильових рис української духовної музики є літургія № 2 для солістів та мішаного хору а cappella Л. Дичко, в якій, на думку О. Козаренко, “етнохарактерні прийоми хорovого письма виявляють свою життєздатність у поєднанні з сучасними способами організації музичної тканини” [4, 146]. Разом із сонористичним трактуванням хорovого ансамблю, використанням нетрадиційних прийомів (шепіт, свист, декламування тексту, глісандо) збережено традицію звукозображальності (імітація дзвонів у № 4 “Слава Отцю і Сину” та № 11 “Алілуя”). Образ передзвону створено у фіналі хорovої опери “Золотослов” Л. Дичко за допомогою руху паралельними тризвуками з типовим для композиторки закінченням на мажорному тризвуку з секундою (тональність H-dur). Дзвін застосовано у вокально-симфонічних творах на духовну тематику: симфонічна поема “Сон” І. Щербакова, ораторія “Скорбна мати” Ю. Ланюка, симфонія № 6 Г. Ляшенка для хору та симфонічного оркестру. Дзвін як оркестрова барва, що функціонує як складова метроритмічної організації, наявний у симфонічному творі “Вологодські мережива” (“Волгодские кружева”) сучасного композитора О. Чайковського. У романтично-медитативній симфонії № 2 Б. Фроляк так само створено специфічний колористичний образ за рахунок *ostinato* дзвону, що в цьому випадку подібний до звучання курантів. У симфонії № 6 Ю. Іщенко поряд із різноманітними сонористичними прийомами, розмитими барвами пейзажних замальовок тричі лунає дзвін на фоні тремоло віолончелей та контрабасів на звуку “es” (зазначимо, що в барокvої символіці тональність Es-dur, що містить три бемолі, вважалася сакральною). Дзвін як фон імпресіоністичного забарвлення

з’являється у молитовному зітханні для жіночого хору а cappella та вітряних дзвонів “Вечірньої молитви” І. Алексійчук.

Ідею єдності трьох світів, трьох різних культур, між якими існують внутрішні інтонаційні зв’язки, втілено в концерті В. Польової “Ode an die Freude” для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру (пригадаймо гегелівський закон єдності та боротьби протилежностей — єдність у різноманітності):

1) “Слово” (російською мовою) — на текст Симеона Нового Богослова (одного з попередників традиції ісихазму), що репрезентує давньовізантійську культуру (головним у християнській вірі для Симеона Нового Богослова є особистий безпосередній досвід богоспількування; засновуючись на ньому він стверджує можливість відкриття Бога людині в теперішньому житті на землі; його містична філософія передувала ісихазму XIV ст.);

2) “Credo” (латинською мовою) — на канонічний текст католицької меси;

3) “Freude” (німецькою мовою) — славнозвісна “Ода до радості” на текст Фрідріха Шиллера.

У частині “Credo” дзвін як інструмент разом з усім спектром тембральних засобів (фортепіано, віброфон, група ударних та ін.) становить цілісний образ дзвонovості. Вторгнення дзвону, йдучи врозріз і порушуючи загальний музичний розвиток, тим самим відображає внутрішній психологічний конфлікт автора (так схарактеризувала свій задум композитор В. Польова в розмові з автором статті 22 травня 2010 р.). Періодичний удар дзвону на звуку “e” створює архаїчний образ середньовіччя на тлі звучання центральної частини католицького богослужіння “Credo”, тобто нікейського символу віри від 325 року н. е. У фіналі “Freude” радісний урочистий передзвін виражає піднесений загальний триумф. Усі наступні релігійні твори В. Польової є вираженням внутрішньої потреби композитора в духовному висловленні (музика народжувалася після прочитання молитвослова).

Стосовно творчості Є. Станковича, то дзвін лунає фактично в усіх духовних творах композитора. Напрями дзвонovості у творчості Є. Станковича такі:

- застосування дзвону як інструмента у вокально-симфонічних композиціях;
- прийом звуконаслідування засобами хорової звучності (Хоровий концерт, “Панахида за померлими з голоду”);
- використання дзвонівості як оригінальної хорової барви (“Літургія”).

Характерною ознакою духовної творчості Є. Станковича та всієї сучасної сакральної музики є еkleктизм художнього висловлення зокрема й у поєднанні східної та західної духовних традицій. Залучення церковного дзвону як інструменту або звукообразального прийому засобами хорової звучності є також спільним для обох традицій.

Історія дзвонівості, на думку Станковича, представлена у творчості від М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, через С. Рахманінова, П. Чайковського до І. Стравінського і, як не дивно, С. Прокоф'єва. Ці традиції пов'язані із творчістю Б. Лятошинського (5-а симфонія), М. Мусоргського (інтерв'ю автора статті із Є. Станковичем у травні 2008р.). У норвезького композитора Е. Гріга є фортепіанна п'єса під назвою “Дзвони”. Природа дзвонівості також може пов'язуватися з наслідуванням дзвону в системі символів Баха й усієї епохи Бароко. На думку Станковича, чи не кожний композитор розвиває цю тему підсвідомо. Майстер вважає дзвін важливим символом у житті людини і наголошує, що існує певний різновид музики, де дзвін відіграє особливу драматургічну роль. Є. Станкович пов'язує цей символ передовсім з православною християнською традицією: “Це — заклик до пробудження сумління, попередження: “не забувайте про свої гріхи”, звернення до іншого світу, світу Творця” (з інтерв'ю 14 березня 2010 р.).

Дзвони відкривають вокально-симфонічну композицію “Чорна елегія”, присвячену пам'яті жертв Чорнобильської трагедії. Тут можна почути крок лапідарно суворих тем ранніх пасакалій і провідний дзвін “Панахиди”. Але удари дзвона, як не розділені паузами, в динаміко-артикуляційних умовах (ffff, marcato) наче кличуть на сполох, створюючи тривожний образ. Проведемо паралель із “Дзвонами” С. Рахманінова. Цей геніальний

твір, який прозвучав у 1913 р. грізною пересторогою про майбутні катастрофи ХХ ст., відгукнувся у “Чорній елегії” Є. Станковича як пророцтво, що вже відбулося [2].

У сучасному мистецтві з'являються численні твори апокаліптичного характеру, присвячені темі трагічного. Окремо відзначимо звернення українських композиторів до теми Голодомору. Поряд із “Панахидою за померлими з голоду” Є. Станковича — духовний концерт пам'яті жертв Голодомору “Сон” (для читця, соліста, хору, оркестру та органу) І. Щербакова на вірші Ю. Плаксюка та ораторія Ю. Ланюка на тексти П. Тичини “Скорбна мати” (для сопрано, баритона, лірника, дитячого, мішаного хорів та великого симфонічного оркестру). В усіх трьох творах є образ-символ дзвону. У Ланюка і Станковича він виражений не тільки як музичний інструмент, а й як звукообразувальний прийом, втілений засобами хорової та оркестрової звучності. Імітацію дзвону у співвідношенні хорових та інструментальних партій у творі Ю. Ланюка чуємо у репризі на словах “голод”. Це створює асоціацію з істеричним сміхом людини, збожеволілої від розпачу. Образна паралель з таким емоційним станом — фінальна арія Германа з опери “Пікова дама” П. Чайковського (подібність міститься й у виборі тональності — H-dur). Ю. Ланюк не використовує церковного тексту, хоч від початку планував написати “Український реквієм” із використанням латинського тексту Реквієму та авторського українського. Єдина образна асоціація з церковним відспівуванням — застосування дзвонів, що має для композитора глибоке сакральне значення.

“Панахида” Є. Станковича — це своєрідний синтез православної церковної та української національної традиції, власного індивідуального стилю композитора із залученням не тільки літургійного тексту, а й поезії Д. Павличка. Дія відбувається у кількох просторово-часових площинах. Твір розпочинається з удару дзвона, він повторюється й у всіх моментах відображення процесу церковної служби (тобто в розділах “Упокой, Боже, раба твого”, “Господи, помилуй”). Наслідуючи церковні канони, Є. Станкович створив

власну версію громадянської панахиди для великого симфонічного оркестру, двох хорів, соло баса, соло сопрано й читця. Звукообразальний прийом передзвону наявний у кульмінації № 14 на словах “Алілуя” у взаємодії хорових та оркестрових партій зі звучанням політематичного нашарування індивідуальних мелодичних ліній, з використанням принципів варіантно-варіаційного розвитку, поліритмії, повторності. Грізною пересторогою лунає він у оркестровому вступі, де читець закликає дзвонами розбудити трагічно загиблих.

Паралельний музичний тематизм, створений подібними засобами музичної виразності, спостерігаємо в розділі з тими самими словами “Алілуя” у вокально-симфонічній композиції “Нехай прийде Царствіє Твоє” на окремі тексти літургії. Застосовано незвичну для духовної музики динамічну форму висловлення. У творі дзвін лунає вперше на початку розділу “Щасливі убогіі духом” (Нагірна проповідь Ісуса Христа) у поєднанні з духовними інструментами в низькому регістрі та литаврами. Вдруге з’являється на словах “І припадимо до Христа”, завершуючи розділ. У цьому випадку семантика дзвону є складовою оркестровою барвою серед засобів музичної виразності. У розділі “Святий Боже” створено образ скорботної процесії, розміреної ходи у поліфонічному викладенні хорових голосів слова “Святий” (звукообразення поховального дзвону). Трагічний підтекст відчутно за рахунок секундних інтонацій *lamento*, тритонових зіставлень хорових партій. Пуантилістичний прийом створює ефект крапання сліз.

Асоціація із дзвоном виникає у хоровому концерті “Господи, Владико наш” (розділ “Дякуйте Господу”) завдяки поліфонічному накладанню різноманітних ритмомелодичних фігур. Дзвонівість як оригінальна хорова барва наявна в окремих номерах із Літургії (“Єдинородний Сину”, “Свят, свят, свят Господь Бог Саваот”). Станкович використовує дзвони у симфонічному творі “*Dictum*”. Шлейф асоціацій веде до хорового порталу “Страстей за Матфеєм” Й.С.Баха (хресної ходи на Голгофу), до фіналу дзвонів С.Рахманінова з їх скорботним поховальним дзвоном. У симфонії №6 Станковича дзвін використано як інструмент, а також як сонористичний прийом засобами оркестру.

Висновки. Дзвін у хоровій творчості Є.Станковича є не тільки символом сакрального значення, а й одним із виявів полістилістичних тенденцій сучасної музичної культури. Дзвонівість є ознакою сталої культурно-мистецької традиції попередніх віків, закладена генетично через східну церковну традицію, підхоплену й розвинену у творчості М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, О.Кошиця. Дзвонівість можна розглядати як наслідування одного із засобів музичної виразності доби Бароко (як західноєвропейського, так і українського). Імітація інструментів (зокрема і дзвонів) вокальними голосами є важливим проявом сучасного мистецтва в інструменталізації вокально-хорових жанрів. Дзвін як оркестрова чи хорова барва і сонористичний прийом є засобом вираження неопресіонізму.

Література:

1. Вуйцик В. Дзвіниця катедри Святого Юра у Львові та її дзвони. В. Вуйцик // Київська церква. — Київ, Львів, 2000. — №4 (10). — С. 79—83.
2. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы: о музыке Е. Станковича / Е. Зинькевич. — Ужгород, 2002. — 252 с.
3. Кіндратюк Б. Церковні дзвоніння у хорових творах Миколи Леонтовича / Б. Кіндратюк // Вісник Прикарпатського університету. — Івано-Франківськ, 2008. — Вип.12—13. — С. 73—78.
4. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О.Козаренко // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. — Вип. 30. — К., 2001. — С. 138—149.
5. Лозовий Е. Доля дзвонів у Галичині в роки Першої світової війни / Е. Лозовий // Наука і культура. Україна. — К., 1994. — Вип. 28. — С. 226—232.
6. Оловяшников Н. История колоколов и колоколотейное искусство / Н. Оловяшников // Регентское дело. — 2007. — №2. — С. 32—38.
7. Река В. Співайте, дзвони праведні!..: [Про церковні дзвони] / В. Река // Робітничка газета. — 2002. — 1 листоп. — С. 1—2.
8. Рыбаков С. Церковный звон в России / С. Рыбаков // Регентское дело. — 2009. — №5 (65). — С. 29—42.
9. Тосин С. “Собственно звон” и его разновидности (к исследованию жанров православно-уставных колокольных звонов) / С. Тосин // Музыковедение. — 2009. — №8. — С. 13—18.
10. Топя В. Дзвони Ужгорода // Київське музикознавство. — К., 2003 — Вип. 10. — С. 254—258.
11. Хадеева Е. Колокольная образность в русском музыкальном искусстве XIX-нач.XX века / Е. Хадеева // Дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2004. — 177с.
12. Чечелюк П. Майстри чарівної мелодії: Давня слава волинських майстрів-дзвонярів повертається на Волинь / П. Чечелюк // Дзеркало тижня. — 2003. — 11—17 січ. (№1). — С. 17.