

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1(477)

ДИСТАНЦІЯ – ДВА СТОЛІТТЯ: ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ ТРИО АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ «ПОКАЯННЯ ОТВЕРЗИ МІ ДВЕРІ» ТА ДУХОВНОГО КОНЦЕРТУ ІГОРЯ ТИЛИКА

Гусарчук Т.В.

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

У статті здійснено спробу порівняльного аналізу двох творів, написаних на текст Євангельських стихир на Утрени (з Постової тріоди) «Покаяння отверзи ми двері», – вокального тріо видатного українського композитора Артемія Веделя (кінець XVIII ст.) та духовного концерту (1995 рік) сучасного українського хорового диригента і композитора Ігоря Тилика. Відрізняючись, таким чином, за жанровою ознакою, два згаданих твори мають спільну текстову основу, що дає підставу для їх порівняння в концептуальному аспекті. Ще одним мотивом для вибору теми статті стало те, що І. Тилик, який захопився творчістю А. Веделя ще у студентські роки, опублікував згодом ряд статей і захистив кандидатську дисертацію, присвячену композитору. Таким чином, його хоровий концерт становить особливий інтерес в аспекті діалогу століть, специфіки взаємодії традицій та новаторства. У статті виявлено грані, що зближують в образно-стильовому плані два такі віддалені у часі твори, і водночас – особливості, які відрізняють їх драматургію, підходи двох композиторів до втілення покаянної тематики.

Ключові слова: покаянна тематика, українське хорове мистецтво, вокальне тріо, духовний концерт, творча спадщина Артемія Веделя, творчість Ігоря Тилика, інтерпретація, драматургія твору.

Постановка проблеми у загальному плані. Покаяння у Православній Церкві є, як відомо, одним із семи таїнств, через які людина отримує благодать Святого Духа. Пророк Ісаїя сказав: «Дух святий навчає нас вийти від гріха й більше не впадати в нього. У цьому полягає покаяння» [16, с. 29]. «Зі слів: «Покайтеся, прийдіть до Царства небесне» (Мф. 4,17) почалася на землі проповідь Божого слова занепалялому людству. В цих простих словах, – зазначає Дм. Болгарський, – втілено усе Християнське вчення. Цей заклик лежить в основі православної традиції. Протягом віків він формував спосіб думок, стиль і образ хвали – оспівування Бога» [1, с. 83]. Не дарма «покаяння називають другим хрещенням: якщо Хрещення рятує нас від влади первородного гріха, то покаяння обмиває від скверни наших власних гріхів» [16, с. 5]. Отже, «чим яскравіше світло Христове опромінює серце, тим ясніше виявляються всі недоліки, виразки й рани душевні» [16, с. 31]. «Сповідь і покута – то є відповідальна і психологічно напружена акція» [15, с. 75]. «Гаряча молитва, щире каяття, заглиблення у свій душевний світ належить до найбільш суттєвих і давніх складових християнства» [4, с. 12].

Дм. Болгарський підкреслює: «Через усі богослужіння Православної Церкви проходить прохання: «Господи помилуй!». У ньому уповання Церкви і людини на милість Божу і помилування, дарування можливості покаяння і виправлення способу мислення і життя» [1, с. 84]. Покаянна тематика отримала широке розповсюдження в монодичних піснеспівах, барокових партесних концертах, у творчості українських композиторів епохи класицизму. Надзвичайно вагому частку цих творів, присвячених покаянній тематиці, написано на тексти псалмів Давидових. Серед великої кількості «благальних (ламентальних)

псалмів, словами яких старозавітний праведник благає Бога про прощення, ласку, розраду, поміч» [див.: 25, с. 489], суто покаянними вважаються сім псалмів (№№ 6, 31, 37, 50, 101, 129, 142), але і в інших присутня покаянна тема, наприклад, у псалмі 38-му, на тексти окремих віршів якого створено духовні концерти А. Рачинського, Д. Бортнянського, А. Веделя («Скажи ми, Господи, кончину мою» – назва концертів відповідає п'ятому віршу псалма). А. Ведель неодноразово звертався до покаянної тематики псалмів, створивши на текст псалма 6-го свій знаменитий концерт «Помилуй мя, Господи», на текст 37-го псалма «Господи, да не яростію Твоею» – тріо для двох тенорів та баса (авторську атрибуцію твору підтвердив А. Кутасевич, див.: [14, с. 14]); перший вірш псалма 50-го «Помилуй мя, Боже, по великій милості Твоїй» використано у фіналі тріо «Покаяння отверзи ми двері».

Покаянна тематика з новою силою актуалізувалася наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., що, безумовно, пов'язано з тектонічними зрушеннями у суспільстві і свідомості людей. Не випадково Дмитро Павличко назвав збірку своїх поезій, написаних упродовж останніх двадцяти років (1988–2008), «Покаянними псалмами» [17]. У передмові автор зазначає, що вже у книжці віршів з такою ж назвою, виданою у 1994 р., яка увійшла до видання 2009 року, «увиразилася головна тема <...> книжок згаданого двадцятиліття: конфлікт між патріотичним піднесенням і рабським пристосуванством, між духовною жертвністю і матеріалістичним, тваринним споживачьким фанатизмом у роздвоєній натурі населення, яке у прагнунні називати нацією» [17, с. 7–8].

Не дивно, що до покаянної тематики псалмів дуже активно звертаються сучасні українські композитори. Серед них – М. Скорик, Є. Стан-

кович, В. Сильвестров, Ю. Іщенко, В. Степурко, О. Козаренко, Вол. Шевченко, В. Польова, І. Алексійчук, С. Острова та інші (див. докладніше «Покажчик хороших творів українських композиторів кінця 17–21 ст. на тексти псалмів»: [25, с. 494–500], статтю О. Торби, присвячену твору В. Польової «Псалом 50 (51)» [22].

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких розпочато вирішення зазначеної проблематики. Дослідження покаючої тематики в історії українського музичного мистецтва отримало потужний імпульс під час підготовки та проведення наукової конференції «Тема вини та каяття в мистецтві українського бароко» (3–4 грудня 1996 року, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, автор проекту – Ніна Герасимова-Персидська, організатор – Центр музичної україністики НМАУ ім. П.І. Чайковського). У пленарному засіданні конференції взяли участь провідні вчені-гуманітарії – Мирослав Попович, Сергій Кримський, Валерій Шевчук, Ніна Герасимова-Персидська, Людмила Міляєва, Анатолій Макаров, Дмитро Горбачов, тож тему було представлено багатоаспектно, у різних напрямках сучасного українознавства. Ставши центральною подією широкої мистецької акції «Духовний світ бароко», конференція викликала велику зацікавленість аудиторії, адже, як зазначила Олександра Торба, «у такому аспекті українське бароко ще не вивчалось» [21, с. 26]. Покаюча тематика була «однією із основних у духовно-естетичній системі цінностей доби і, не зрозумівши яку, не можна сьогодні об'єктивно оцінити як її музичну спадщину, так і коріння ментальності української культури в цілому» [21, с. 26].

За матеріалами згаданої конференції у 1997 році було видано збірник статей, який, на жаль, далеко не повно висвітлює увесь спектр доповідей. Втім, і тут все ж таки знайшли відображення окремі позамузичні – філософські, релігійні, літературознавчі, мистецтвознавчі – аспекти теми – у статтях В. Шевчука [24], В. Василика [2], Л. Міляєвої [15].

Серед суто музикознавчих статей слід виокремити ті, які безпосередньо торкаються покаючої тематики, розкриваючи її у різних жанрах православної музичної культури – давньоруських пам'ятках позабогослужбової лірики [18], традиційних піснеспівах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври [1], партесних концертах [4].

Тему покаюння у традиційній співацькій практиці Православної Церкви розкриває у своїй розвідці Дм. Болгарський, приділяючи особливу увагу трьом підготовчим тижням Великого посту, коли створюється особливий настрій для покаюння, та періоду Чотиридесятниці. Так, «перший тиждень Митаря і Фарисея стверджує думку про смирення і усвідомлення гріха як головної засаду покаюння» [1, с. 84]. Співаються стихирні переважно на першій, п'ятій та восьмій гласи. З цього тижня починають співати (аж до п'ятого тижня включно) Євангельські стихирні «Покаяння отверзи ми двері», в яких «звучить біль відчуття осквернення тілесного храму і душі великими гріхами та уповання на можливість врятування від вічної загибелі» [1, с. 84]. На другому підготовчому тижні, присвяченому темі блудного сина, співають псалом 136-й «На ріках Вавилонських»,

на третьому тижні, присвяченому нагадуванню про Страшний суд, звучить канон Шостого гласу «Помощник і покровитель» [1, с. 85]. Темі покаюння присвячені усі богослужіння Великого посту, а також «і в період співання Октоїха на буднях покаюнні тексти займають неабияке місце» [1, с. 84].

У вступі до нового видання збірника Порфирія Демущького (2012 р.) Олена Богданова зазначає, що саме псалми покаюння складають «найвагомішу групу в записах лірницького репертуару» [12, с. 15]. Так, під № 45 «О блудном синови» [12, с. 109] вміщено мелодизований варіант псалми Дмитрія Туптала «О горе мні, грішному». Поряд іще з двома псалмами Д. Туптала її було включено до збірника українських кантів та псалмів 1990 року [23, с. 132–133]. Упорядник цього збірника Людмила Івченко зазначає, що цей твір – найпізніша за часом створення і найпопулярніша покаюнна псалма Д. Туптала (відомі 40 її варіантів, у виданнях Богослужника вона має назву «Пісня на неділю о блуднім сині») [23, с. 184].

У багатьох працях розглядає питання музичної інтерпретації покаючої тематики, втіленої у партесній творчості, Н. Герасимова-Персидська, зокрема, аналізуючи два типи партесних концертів [10; 5–7]. «Новий тип музики, – зазначає дослідниця, – тяжіє до загострення полярних почуттів, визначаючи внутрішньо-жанровий поділ на концерти святкові (урочисті, панегіричні) та «плачевні» (розчулені, скорботні)» [6, с. 135]. «Хоч обидві сфери Псалтирі <> – зазначає Н. Герасимова-Персидська в іншій своїй розвідці, – представлені в ПК приблизно однаково повно, все ж друга – з її глибокою емоційністю особистісного характеру – стала визначальною у формуванні «образу псалма» [8, с. 86]. Автор наводить промовистий факт з історії музики: «Першим поліфонічним твором слід вважати мотет Жоскена на 50 Пс., створений <...> 1503 (чи 1504) року. <...> Творчість Жоскена дала поштовх до розвитку жанру мотетів-псалмів (див. хоча б «Salmi penitentiali» Лассо)» [8, с. 83]. Поляризація ж партесного концерту на дві сфери помітна вже у 60–70-ті роки XVII ст. і зберігається у середині XVIII ст. [5, с. 125].

Н. Герасимова-Персидська розкриває «механізм» взаємодії таких жанрів, як духовний вірш, псалма та партесний концерт, у чому виявляється перегук бароко із середньовіччям [8, с. 87]. Дві лінії у партесному концерті розглядаються дослідницею і в історичній перспективі: показано, що «одна – урочиста («мажорна») несла в собі риси передкласицизму, друга – лірична («мінорна») – у барокових формах продовжувала традиції середньовіччя» [5, с. 126].

Для нас важливо звернути увагу на ті особливості партесного концерту, які магімуть безпосередні аналогії у подальшому, зокрема у творчості А. Веделя. Н. Герасимова-Персидська докладно характеризує своєрідний комплекс виражальних засобів, які складаються у «мінорній» сфері: звернення від першої особи («плачу і ридаю», «О горе мні» тощо), мінорний лад, наспівність інтонації, підкреслені контрасти динаміки, темпу, метру, типу викладу, тембрів [5, с. 122]. Докладно аналізує дослідниця надзвичайно глибокий за музичною інтерпретацією теми покаюння і багато в чому унікальний концерт «Приближається душе конец»,

написаний на текст ірмоса четвертої пісні Покаянного канону Андрія Критського. Центральною у концерті стає тема Часу («Время сокращается»); у лейтмотиві твору своєрідно застосовано «постійний епітет» скорботи [9, с. 241, 245].

«Тема покаяння є однією з недосліджених в умовах нової психологічної реальності посттоталітарного періоду розвитку мистецтва», – підкреслює Богдана Янюк [26, с. 313]. «Музичне мистецтво, основою якої є емоція як смисл, володіє мовленнєвими ресурсами для відображення психологічного підґрунтя покаянного процесу» [26, с. 315]. Виходячи з цього, авторка статті досліджує ідею покаяння у Концерті для оркестру № 3 «Голосіння» Івана Карабиця (1989 р.). «Програмна назва, яка апелює до плачового начала, а також монотема хреста – символу страждання та спасіння, у якому втілено головну ідею покаяння, – ці ознаки дають підстави зарахувати твір до покаянних, – стверджує Б. Янюк [26, с. 316]. Дослідниці справедливо зауважує, що покаяння – не тільки церковно-релігійна проблема: «Покаяння, на думку визначних психологів і релігієзнавців (У. Джеймса, В. Єротіча, К. Ясперса), є апріорною потребою особистості» [26, с. 315], тож «важливо акцентувати також питання психотерапевтичної цінності покаяння» [26, с. 314]. Емоції, викликані почуттям провини, – страх, печаль, скорбота – і плач як зовнішній вияв її переживання притаманні першому етапу покаяння, який знаходить «розв'язання» у наступному етапі, який «мовою психології мистецтва характеризується через термін катарсис» [26, с. 314]. Отже, покаянними настроями проймаються не лише твори, безпосередньо причетні до відповідної жанрової системи. «Час покаяння» – таку назву має камерна опера Олександра Козаренка (1990-ті роки). Оперу написано на тексти Лаврентія Горки, Івана Величковського, Івана Максимовича, Григорія Сковороди. «У ній зіставлено аналогічні (барокові-неоромантичні-сучасні) часові пласти <...> опосередковано біблійну символіку, філософсько-релігійну поезію українських мислителів крізь призму історичного мучеництва українського народу у ХХ столітті», – зазначає Любов Кияновська [13, с. 253].

Відзначення невирішених раніше частин проблеми. Тріо Артемія Веделя «Покаяння отверзи мі двері» досі досліджувалося у джерелознавчому, зокрема текстологічному аспектах [11]. У зв'язку з тим, що цей твір не зберігся в автографічному вигляді, але завдяки його особливій, напевно винятковій популярності, упродовж двох століть виникло багато редакцій та варіантів тексту, постала проблема вибору з-поміж них того тексту, який найбільшою мірою відповідав би авторському стилю і мав бути взятий за основу в новому виданні творів композитора, яке готувалося до друку [3]. Отже, дослідження, пов'язане з тріо А. Веделя, було сфокусоване на пошуку та порівняльному аналізі джерел – друкованих редакцій, рукописів та аудіо-записів, результати якого і було представлено у згаданій статті [11]. Паралелей цього твору з творами інших композиторів спорідненої тематики не проводилося. Концерт І. Тилика взагалі ще не розглядався у наукових публікаціях, не зважаючи на його популярність серед виконавців. Зокрема, він звучав у вико-

нанні Камерного хору «Пектораль» Київського міського будинку вчителя (художній керівник – диригент – Андрій Карпинець) – у концертах та на Українському радіо, у виконанні Камерного хору Московської консерваторії (диригент – Борис Тевлін), Народної хорової капели «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка під керівництвом Ірини Душейко (художній керівник) та самого автора – хормейстера капели. Безумовно, у зв'язку з цим твором, поряд із проблемою взаємодії слова і музики, специфіки драматургії цілого, постають і такі питання, як діалектика традиції та новаторства, актуалізація покаянної тематики у сучасному культурному просторі, вплив індивідуально-особистісних чинників на творчість митця.

Мега статті – виявлення особливостей музичної інтерпретації тексту Євангельських стихир на Утрени «Покаяння отверзи мі двері» (з Постою Тріоди) у творах Артемія Веделя та Ігоря Тилика.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тріо Артемія Веделя «Покаяння отверзи мі двері» написано для чоловічого терцету – два тенори та бас, у фактурній побудові якого яскраво проявляється кантовий тип триголосою з характерним паралельним рухом терціями або секстами двох верхніх голосів. Відповідно до стилю композитора, кантова основа збагачена виразною мелодичною лінією першого тенору, завдяки карколомним «злетам» якого у гранично високому регістрі відбуваються експресивні кульмінації у другій частині та фіналі. Складається твір із чотирьох частин, відділених темповими позначеннями: *Andante (соль мажор)*, *Adagio (ля мінор)*, *Andante (мі мінор)*, *Andantino (соль мажор – мі мінор)*. В середині другої частини відбувається відхилення в однойменний мінор (соль мінор). Загалом тріо відзначається яскравим тематизмом, контрастністю (незважаючи на незначні відмінності у темпах) та цілісністю драматургії. Внаслідок виняткової популярності твір зберігся у значній кількості редакцій, зокрема і в хорових аранжуваннях, створення яких вочевидь було викликане вокальною складністю виконання в оригінальному складі.

Створюючи свій духовний концерт «Покаяння отверзи мі двері, Життєдавче» (1995 р.), Ігор Тилик уже був знайомий з творчістю А. Веделя, а невдовзі почав досліджувати її, багато років присвятивши роботі над відповідним дисертаційним дослідженням [20]. Отже, для нас цікаво, яким чином відбувається у цьому творі діалог автора з його геніальним попередником.

Насамперед зазначимо, що твір Ігоря Тилика написано на текст стихир Євангельських в українському перекладі Михайла Бахтинського, створеному ще у 70-ті роки ХХ ст., який досі не був опублікований. Відмінність композиційного плану «Покаяння» І. Тилика порівняно з побудовою «Покаяння» А. Веделя пов'язана передусім із введенням слів «*Помилуй мене, Боже, з великої ласки Твоїї і з великого милосердя Твого прости провини мої*», якими розпочинається третя – заключна частина твору. До цього моменту текстове наповнення обох творів було ідентичним і аналогічним був поділ тексту у перших двох частинах: друга частина починалася словами

«На спасення стезі» («На стежку спасіння»). Далі у А. Веделя третя частина розпочиналася словами «Множества содіяних мною лютих», а четверта – «но надіяся на милость», і таким чином вибудовувався чотиричастинний цикл з яскраво контрастними частинами. Натомість у І. Тилика текст «Багато заподіяних мною гріхів» та його продовження не утворює окремої частини, опиняючись у середині фіналу в оточенні безпосередніх молитовних звернень і не створюючи, на відміну від веделівського твору, тієї «фантастичної і театральної» картини страшного суду, через яку передусім твір піддавався критиці теоретиками церковної музики у XIX – на початку XX століття.

Відзначена структурна відмінність на рівні циклу є симптоматичною у драматургічному відношенні, адже і в цілому, порівняно з веделівським, класичним у сенсі чітких контрастних розмежувань між композиційними одиницями циклу, твір І. Тилика виглядає як більш бароковий у сенсі складних сплетень образно-змістовних утворень, не контрастних в емоційному плані. У тональному плані це виражається так:

«Покаянія отверзи ми двери, Життедавче»

І. Тилика

Перша частина	Друга частина	Третя частина
g – f – c – c	c	f – c – C

Змістовно-емоційна сутність покаяння на рівні ладо-тонального втілення передбачає наявність переходу від тні до світла. У драматургії цих процесів, порівнюючи два твори, виявляємо багато відмінностей. Об'єднує ж ці твори на рівні загальної ідеї початок і закінчення їх у різних тональностях: *соль мажор* – *мі мінор* у Веделя і *соль мінор* – *до мажор* у Тилика. На перший погляд, більш природно вмотивованою є ідея І. Тилика. Втім, і в нього мажорне завершення твору також, як видається, є не втіленням досягнутого в результаті покаяння душевного умиротворення, а лише втіленням надії на нього. Це відчуття виникає внаслідок того, що у фіналі, який розпочинається у тональності *фа мінор* і в якому наприкінці середнього розділу здійснюється перехід до *до мінору*, перед заключним кадансом останнього – третього – розділу знов відбувається відхилення у *фа мінор*. Тож заключний *до-мажорний* тризвук сприймається як нестійка тоніка, тобто як тоніка *до мажору* і водночас як домінанта *фа мінору*, проявляючи потенційну можливість повернення до попередньої тональності.

Ефект двозначності (або емоційної амбівалентності) в момент завершення твору не є випадковим і несподіваним, адже упродовж твору вже спостерігалися два подібні моменти, коли раптове просвітлення виявлялося лише миттєвим проблиском сподівання: на початку другої частини (*Moderato*) на словах «На стежку спасіння» та на початку третьої частини (*Andante*) на словах «Помилуй мене». Обидва рази «удавана» мажорна тоніка тут-таки виявлялася домінантою (перший раз – *до мінору*, другий – *фа мінору*).

Звернімо увагу ще на два дуже виразні, можна навіть сказати, емблематичні моменти – і це вже у прямому сенсі моменти, адже тут йдеться вже не про звороти в обсязі одного такту, а про окремі акорди, який раптово з'являється у заключних кадансах другої та третьої частин

(зменшений септакорд до субдомінанти – *фа мінору*). Перший раз введення цього акорду відбувається на другому складі слова «мене» (у звороті «позбав мене»), а другий раз – на останньому складі слова «милості» (у звороті «помилуй мене з великої Твоєї милості»). Отже, обидва рази цей зворот ніби вказує на невпевненість або на відстрочення безпосереднього здійснення прохання, напружене очікування. Стилистично ж ці моменти скоріше кореспондують з творами Баха, ніж з творами Веделя (до речі, як у цьому, так і в інших творах І. Тилика відчутний вплив Баха – і на рівні поліфонічності мислення, і на рівні глибоко інтуїтивної бароковості мислення, і на рівні трагедійно-емоційної змістовності).

Ще одним засобом, який відчутно цементує композицію, виступає хроматична секвенція з двох ланок (відхилення до субдомінанти та третього щабля *до мінору*). Вона з'являється тричі, вносячи моменти просвітлення – відчуття полегшення, розради. Цікаво, що кожного разу нею озвучується інший текст: «осквернив я душу свою, і в лінощах життя», «позбав, позбав мене» (у другій частині) та «як Давид, благаю: помилуй мене, Боже» (у третій частині). Цей зворот дуже помітний на загальному фоні і цілком може бути означений як лейтмотивний.

При цьому його пов'язання з різним текстом, природно, зумовлює ритмомелодичну варіантність, яку можна позначити схематично: a_1, a_1, a_2, a_2' . Ідентичність варіантів a_1 у першому та другому фрагментах пов'язана із складоритмічною тотожністю тексту: «і в лінощах життя» та «позбав, позбав мене». У середині ж другого фрагменту сталість варіанта a_1 виникає через повторюваність тексту «позбав, позбав мене». Найбільш віддалений варіант – a_2 – виникає у третьому фрагменті через розпізування слова «Давид» (цей розспів виражає найбільшу емоційність молитовного звернення). Отже, використання варіантності, що передусім викликана складоритмічними умовами текстової основи, але й також суто музичними чинниками, а на загальнотипологічному рівні є ознакою ліричної драматургії, безумовно, зближує твір І. Тилика зі стилем А. Веделя, у творчості якого варіантність – ритмічна, мелодична – посідає одне з провідних місць у системі виражальних засобів.

Спорідненість зі стилем А. Веделя у творі І. Тилика подеколи проявляється і на інтонаційному рівні. Так, найбільш «веделівською», як видається, є друга частина – «На стежку спасіння». Саме в ній два з трьох разів звучить лейт-секвенція, яка інтонаційно, так само, як і заключний каданс частини, перегукується зі стилем Веделя, хоча про цитування тут не йдеться (навіть можна назвати прямою й аналогію між фрагментом «Багато заподіяних мною гріхів» з третьої частини та фрагментом на слова «о пінії» з другої частини концерту А. Веделя «На ріках Вавилонських» *до мінору*, на яку вказує сам автор). У другій частині концерту з найбільшою емоційною відкритістю звучать молитовні звернення: від самого початку хвиля поступового емоційного наростання у пощаблевому русі, який вибухає малосекстовим злетом на слові «направ», а згодом – на слові «позбав» (здаймо подібні малосекстові інтонації у *фа-мінорній* Херувимській пісні, піснеспіві

«Тебе поєм» з тієї ж *мі-бемоль-мажорної* Літургії та в інших творах А. Веделя).

Висхідна мала секста теж є своєрідною лейт-інтонацією, з якої, власне, і починається твір. Симптоматично, що на слові «покаянія» (другий – третій склади) вона звучить як заспів у партії басів. Симптоматичним цей момент є тому, що сам автор співає в хорі басову партію, тому саме з цим тембром, природно, і пов'язаний першо-імпульс усього глибоко суб'єктивного за своїм характером твору композитора. Така особливість надання власному голосу змістовно-емоційного пріоритету яскраво виявляється й у творчості А. Веделя, зокрема, в експресивних тенорових «злетах» у його «Покаянні».

Повертаючись до аналізу другої частини твору І. Тилика, зазначимо, що саме в ній два з трьох разів звучить лейт-секвенція, яка інтонаційно, так само, як і заключний каданс частини, також перегукується зі стилем Веделя, хоча про цитування тут не йдеться. Навряд можна назвати прямою й аналогію між фрагментом «*Bagato zapodiyanih mnoyu grixiv*» з третьої частини та фрагментом на слова «*o pini*» з другої частини концерту А. Веделя «На ріках Вавилонських» до *мінор*, на яку вказує сам автор.

Стосовно загальної інтонаційної «атмосфери» твору І. Тилика слід зазначити, що вона належить класично-романтичному стилю, якщо говорити суто про ладо-гармонічні засоби. Новаторський підхід композитора до втілення покаянної тематики, її сучасне звучання забезпечується на більш високому – драматургічному рівні. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне процитувати висловлювання Б. Стронька: «Історії нової музики притаманний специфічний «розподіл праці» між композиторами. Досягнення композиторів-винахідників доповнюються роботою авторів, що включають новації до більш широкого, загально-музичного контексту. Мистецтво – це не тільки створення нечуваних світів. Це і здатність по-новому почути та подати вже відоме, спроможність знайти нову гармонічну формулу сполучення різних начал, оновити образний потенціал музичних засобів» [19, с. 25].

Висновки. Порівняння двох творів, написаних на текст Євангельських стихир «Покаянія отверзи ми двері», віддалених один від одного великим проміжком часу, дозволяє зробити

певні висновки. 1. Звернення двох композиторів до покаянної тематики відображає – у межах різних епох – незмінну актуальність покаянної тематики в українському музичному мистецтві, свідченням чого є дуже масштабний масив творів різних жанрів, створений як анонімами, так і відомими авторами. Отже, йдеться про певну традицію у національній культурі, що є, своєю чергою, частиною загальноєвропейської традиції. 2. Обидва розглянуті твори виявляють сильний зв'язок із бароковою культурою, демонструючи глибину осягнення теми, і водночас апелюють до сучасного слухача передусім своєю ліричністю, «справжністю» почуттів, втілених бароково-класично-романтичними засобами, що забезпечує обом творам популярність як у професійному середовищі музикантів, так і в широкій аудиторії. 3. Твори А. Веделя та І. Тилика написані для різних складів: чоловіче тріо та концерт для хору з практично суцільним *tutti*, що не заважає І. Тилику визначити жанр свого твору саме як концерт, у чому проявляється сучасний погляд на систему жанрів музичного мистецтва. При наявності спільних інтонаційних особливостей та прийомів розвитку (варіантний принцип, поліфонічні прийоми), у творі Ігоря Тилика, порівняно з «Покаянням» Артемія Веделя, більше переважає мінорна образна сфера, тут немає світлих «оаз» на кшталт першої частини веделівського тріо – «*Покаянія отверзи ми двері*» або початкового розділу фіналу – «*Но надіяся на милость*» тощо. Тому цей твір ближчий у цьому сенсі не до «Покаяння» А. Веделя, а до його концертів, таких як «Спаси мя, Боже», «Доколі, Господи, забудеши мя», «На ріках Вавилонських», *ля мінор* – творів, де драматургічний розвиток відбувається переважно в єдиній інтонаційно-образній сфері шляхом тонкого емоційно-образного нюансування. 4. Між двома творами немає безпосередніх інтонаційних запозичень, але можна помітити певні опосередковані аналогії у підходах до відображення емоційно-релігійних станів засобами мелодичного, гармонічного та поліфонічного розвитку, що має у своїй основі певну суб'єктивну спорідненість світовідчуття. Остання обставина, безперечно, відіграла надзвичайно важливу роль у виборі Ігорем Тиликом творчості Артемія Веделя як об'єкту наукового дослідження і стала запорукою його успішності.

Список літератури:

1. Болгарський Д. Тема покаяння у музичному обиході Києво-Печерської Лаври // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 83–87.
2. Василик В. Тема покаяння в «Луге Духовном» // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 63–70.
3. Веделъ А.Л. Духовні твори / ред.-упоряд. М.М. Гобдич і Т.В. Гусарчук. Київ: Геопринт, 2007. 452 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Концерти і мотети покаянні – проблеми пов'язання тексту і музики // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 12–33.
5. Герасимова-Персидская Н.А. Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII – первой половины XVIII в. // Герасимова-Персидская Н.А. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев: Дух і літера, 2012. С. 109–128.
6. Герасимова-Персидская Н. «Постоянные эпитеты» в хоровом творчестве конца XVII – первой половины XVIII веков // Герасимова-Персидская Н.А. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев: Дух і літера, 2012. С. 129–148.
7. Герасимова-Персидская Н. Принцип порождения в партесном творчестве // Герасимова-Персидская Н.А. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев: Дух і літера, 2012. С. 160–176.

8. Герасимова-Персидська Н.О. Псалтир в музичній культурі України XVI–XVII ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 4 : Музика і Біблія : зб. наук. пр. за мат-ми міжнар. наук. конф. Київ, 1999. С. 83–89.
9. Герасимова-Персидська Н.О. Тема конца времени в покаянном мотете «Приближается душе конец» / Герасимова-Персидская Н.А. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев: Дух і літера, 2012. С. 240–249.
10. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст. Київ: Муз. Україна, 1978. 181 с.
11. Гусарчук Т. Тріо «Покаяния отверзи ми двери» Артемія Веделя (до проблеми нотних джерел) // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 97–101.
12. Демущкий П.Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / упоряд., покажч. О.О. Савчук; передм. О.В. Богданової та Ю.Є. Медведика; інциптарій текстів Ю.Є. Медведика; прим. О.М. Геращенко, Ю.Є. Медведика; уклад. бібліогр. П.О. Андрійчук. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. 310 с.
13. Кияновська Л. Духовна творчість у львівському музичному середовищі на зламі тисячоліть: естетико-психологічний аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М.М. Скорик. Київ, 2010. С. 243–254.
14. Кутасевич А.В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.
15. Міляева Л. Ідея покути в стінописі дерев'яних церков XVII – початку XVIII століття // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 75–83.
16. На допомогу в покаянні / упоряд. свящ. Р. Грищук. Глибока: Православне вид-во «Благодатний вогонь», 2006. 42 с.
17. Павличко Д. Покаянні псалми: Поезії / передмова автора; укладач Д.П. Пилипчук. Київ: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2009. 880 с.
18. Серегина Н. Покаянные стихи в древнерусской традиции // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 34–41.
19. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Іщенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 24 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір : зб. ст. Київ, 2012. С. 25–37.
20. Тилик І.В. Творчість Артемія Веделя в контексті культурно-мистецького та духовного життя України другої половини XVIII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія й історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2013. 16 с.
21. Торба О. Духовний світ бароко // Музика. 1997. № 2, березень-квітень. С. 26–27.
22. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51) Вікторії Польової» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М.М. Скорик. Київ, 2010. С. 357–377.
23. Український кант XVII–XVIII століть / упоряд., вступ. ст. Л.В. Івченко. Київ: Муз. Україна, 1990. 199 с.
24. Шевчук В. Тема вини й покаяння в драмі Георгія Кониського «Воскресіння мертвих» // Духовний світ бароко: зб. статей / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ: Курс, 1997. С. 70–75.
25. Шевчук Ол. Псалом. Покажчик хорових творів українських композиторів кінця 17–21 ст. на тексти псалмів / укладач С. Літвінова; доп. і ред. Ол. Шевчук // Українська музична енциклопедія. Т. 5. Київ: вид-во ІМФЕ, 2018. С. 488–500.
26. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті актуалізації ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця XX століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М.М. Скорик. Київ, 2010. С. 313–331.

Гусарчук Т.В.

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского

ДИСТАНЦІЯ – ДВА СТОЛІТТЯ: ОБРАЗНО-СТИЛЕВІ ПАРАЛЛЕЛІ ТРИО АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ «ПОКАЯННЯ ОТВЕРЗИ МИ ДВЕРІ» І ДУХОВНОГО КОНЦЕРТА ІГОРЯ ТЫЛКА

Анотація

В статтю здійснена спроба порівняльного аналізу двох творів, написаних на текст Євангельських стихир на Утрени (із Постної Триоди) «Покаяния отверзи ми двери», – вокального трио видаючогося українського композитора Артемія Веделя (кінець XVIII в.) і духовного концерту сучасного українського хорового дирижера і композитора Ігоря Тылька (1995). Відзначається, таким чином, по жанровому признаку, два названі твори мають загальну текстову основу, що дає підставу для їх порівняння в концептуальному плані. Ще одним мотивом для вибору теми статті стало те, що І. Тыльк, в студентські роки увлечено творив А. Веделя, опублікував внаслідок ряду статей і захитав кандидатську дисертацію, присвячену композитору. Таким чином, його хоровий концерт представляє особливий інтерес в аспекті діалогу століть, специфіки взаємодії традицій і новаторства. В статті виявляються межі, зближуючі в образно-стильовому відношенні два столь віддалені во часі твори, і в той же час – особливості, що відокремлюють їх драматургію, підходи двох композиторів до втілення покаянної тематики.

Ключові слова: покаянна тематика, українське хорове мистецтво, вокальне трио, духовний концерт, творче спадщина Артемія Веделя, творчість Ігоря Тылька, інтерпретація, драматургія творів.

Husarchuk T.V.

Ukrainian National P.I. Tchaikovsky Academy of Music

**THE DISTANCE – TWO CENTURIES: FIGURATIVE-STYLE PARALLELS
OF THE ARTEMIY VEDEL'S TRIO "OPEN TO ME THE DOORS OF REPENTANCE"
AND IGOR TYLYK'S SPIRITUAL CONCERTO**

Summary

The article attempts to compare two works written on the text of the Evangelical Morning Stichera (from the Lenten Triodion). "Open to me the doors of repentance" – the vocal trio of the outstanding Ukrainian composer Artemiy Vedel (the end of the XVIII century.) and the spiritual concerto of the modern Ukrainian choral conductor and composer Igor Tylyk (1995). Differing by the genre feature, the two mentioned works have a common textual basis, which gives a reason for their comparison in conceptual terms. Another motive for choosing the topic was that I. Tylyk, in his student years being enthusiastic about Wedel's work, subsequently published a number of articles and defended his thesis dedicated to the composer. Thus, his choral concert is of a particular interest from the specifics of the traditions and innovation interaction in it, the dialogue of centuries point of view. The article reveals the edges that bring together in the figurative-style relationship two so remote in time works, and at the same time – the features distinguishing their dramaturgy, the approaches of the two composers to the penitential theme embodiment.

Keywords: penitential theme, Ukrainian choral art, vocal trio, spiritual concerto, Artemiy Vedel's creative heritage, Igor Tylyk's creativity, interpretation, dramaturgy of the work.