

УДК 785:780.649

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215196>

**КУПІНА Д. Д.**

**Купіна Дарина Дмитрівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки (Дніпро, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

© Купіна Д. Д., 2020

## **ПОЕМА ДЛЯ ОРГАНА У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: СУЧАСНІ ПРОЕКЦІЇ ЖАНРУ**

Розглянуто особливості сучасної поеми для органа на прикладі творів «Edith Stein» Карлотти Феррарі (Італія) та «Голос пам'яті» Володимира Губи (Україна). З'ясовано, що поема для органа є видовим відгалуженням романтичної інструментальної поеми, що позначилося на відсутності чітких границь, нестабільності та потенційній варіативності жанру. Виявлено, що динаміка розвитку органної поеми демонструє поступове посилення впливу на неї традицій старовинної органної музики. Визначено, що поеми для органа на межі ХХ–ХХІ століть демонструють вільне трактування жанрового інваріанта із загальною тенденцією до міксування жанрових традицій романтичної та барокової музики із сучасними композиторськими техніками. Поема «Edith Stein» К. Феррарі та «Голос пам'яті» В. Губи виявляють подібність за рядом параметрів (програмність, картинність, динамічність внутрішніх процесів, монотематичність тощо). Зазначено, що саме різниця ментальних передумов творчості композиторів західноєвропейської та східноєвропейської культурної формації, виражена у несхожому трактуванні тембру органа, вплинула на принципи прочитання жанру поеми. Релігійна програмність поеми К. Феррарі стала приводом до використання мелодії німецького королю, що розробляється в рамках барокових жанрів (прелюдії, пасакалії, малого поліфонічного циклу), оновлених засобами репетитивної техніки. Позбавлена релігійних конотацій поема В. Губи вирішується у традиційно-романтичному ключі: за умов збереження основних параметрів жанру в ній підвищується градус «емоційної температури», виражений в особливому значенні сонорних якостей органної фактури.

**Ключові слова:** інструментальна поема, поема для органа, творчість К. Феррарі, творчість В. Губи, органні твори українських композиторів, органні твори італійських композиторів.

**Постановка проблеми.** Більшість органних жанрів мають тривалу історію, пов'язану з практикою переважно церковного побутування. Проте є і такі жанрові феномени, які «потрапили» до органної музики ззовні та не виявляють видимих зв'язків із християнським культом. Прикладом такого жанру є поема для органа, що претендує на статус самостійного різновиду інструментальної поеми (або симфонічної поеми), модифікованої з урахуванням технічних параметрів інструмента і його «жанрового досвіду»<sup>1</sup>.

Справді, можливості органа як політембрового інструмента з величезним діапазоном нітрохи не поступаються багатому на відтінки симфонічному оркестру. Ймовірно саме тому свої органні поеми композитори нерідко називають «симфоніч-

---

<sup>1</sup> Метафора «жанровий досвід» обіймає масив жанрів, що кристалізувалися в межах органної культури або у тісному контакті з нею.

ними», адже за силою емоційного впливу та масштабами задуму ці опуси цілком можна зіставити із симфонічним різновидом жанру.

Динаміка розвитку органної поеми демонструє посилення впливу на жанр у ХХ столітті багатоголікових традицій культової органної музики. Поемні риси у нових зразках жанру виявляються частково або зовсім стираються, будучи присутніми «у знятому вигляді». На сучасному етапі поема для органа має приграничне положення, балансує на межі органної та симфонічної музики, що й викликає дослідницьку увагу та визначає необхідність жанрово-стильової атрибуції органних творів із таким найменуванням.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Жанр поеми неодноразово викликав увагу музикознавців, проте розглядався переважно у контексті творчого стилю окремих персоналій. Серед досліджень, що відповідають зазначеній тематиці, необхідно назвати праці з теорії поемного жанру Олександра Соколова<sup>1</sup>, дисертацію Ірини Аппалонової<sup>2</sup>, яка вивчає жанровий канон симфонічної поеми та виявляє особливості його втілення у творчості композиторів різних країн та національних культур. Основні риси української симфонічної поеми ХХ століття висвітлені у статті Анатолія Калениченка<sup>3</sup>. Проте поема для органа, як самостійне жанрове утворення, ще не ставала об'єктом спеціального дослідження, хоча відчувається необхідність виявлення передумов та перспектив розвитку цього жанру, конкретизації його стабільних жанрових ознак та особливостей утілення в сучасній композиторській практиці.

**Мета статті** — визначити жанрові параметри поеми для органа на прикладі творів композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Завдання дослідження — висвітлити передумови формування поеми для органа як самостійної жанрової одиниці та порівняти стратегії прочитання жанру у творах композиторів західноєвропейської та східноєвропейської культурних формацій.

**Виклад основного матеріалу.** Музична поема вважається знаковим жанром епохи романтизму, який сконцентрував у собі основні принципи музичного мислення ХІХ століття. «Розвиток програмної музики в цю епоху задовго передбачив її вищий підйом у ХІХ столітті, пов'язаний з романтичною ідеєю синтезу мистецтв і появою вищого власного жанру — поеми»<sup>4</sup>.

Виникнення жанру поеми для органа майже збігається за часом із появою симфонічних та фортепіанних поем, що лише частково можуть називатися її жанровими прототипами<sup>5</sup>, від яких поема для органа успадкувала програмність, нерегламентованість форми, картинність, контрастність і динамічність внутрішніх процесів. За словами Олександра Соколова, «...поема варіативна як жанр і як форма. Свобода жанрового тлумачення виявляється у камерному різновиді, здебільшого безсюжетному, а також

<sup>1</sup> Соколов А. Жанр в контексте музыкальной культуры. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. 214 с.

<sup>2</sup> Аппалонина И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке ХІХ — начала ХХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Саратов, 2009. 29 с.

<sup>3</sup> Калениченко А. Українська симфонічна поема ХХ століття: історичний профіль // Студії мистецтвознавчі. 2015. Вип. 3. С. 88–95.

<sup>4</sup> Соколов А. Жанр в контексте музыкальной культуры. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. С. 185.

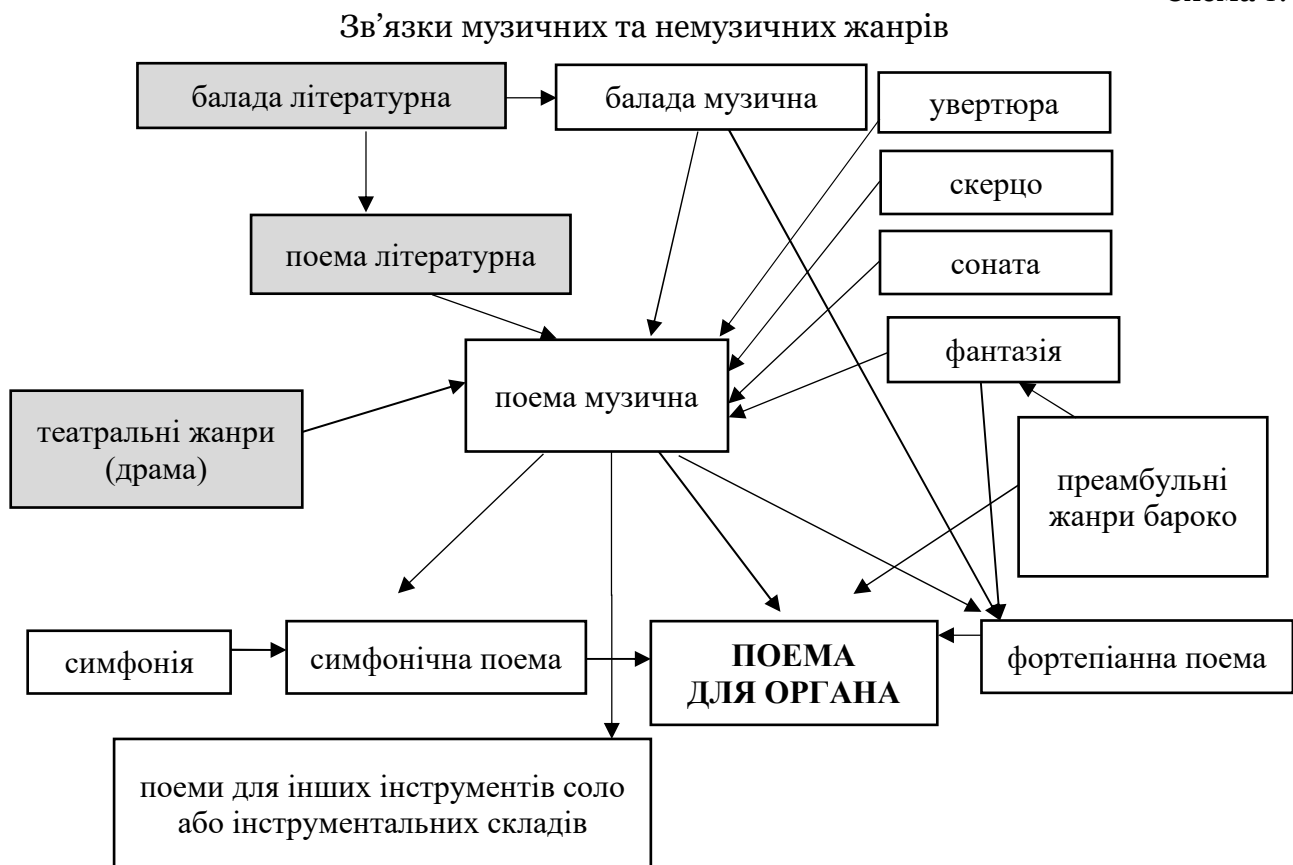
<sup>5</sup> Ймовірно поштовхом для виникнення поеми для органа стало вдосконалення конструкції інструмента у ХІХ столітті. Саме в цей час з'явився так званий «симфонічний романтичний орган», який, порівняно з органом барокового типу, мав більшу силу звучання, багатшу палітру тембрових мікстів та ширшу динамічну шкалу.

у зближенні з фантазією або картиною, свобода форми — у різноманітті сполучень зі злиною циклічності, варіативністю, концентричністю та іншими принципами...»<sup>1</sup>.

Потенційна варіативність і нестабільність поеми характеризує особливості органного різновиду жанру, що дає змогу виокремити його серед інших інструментальних творів. Ці відмінності зумовлені історичним «досвідом» органа: якщо безпосереднім музичним прототипом симфонічної поеми вважають увертюру та симфонію<sup>2</sup>, а фортепіанної — баладу та фантазію (що безпосередньо позначилося на їхньому смислово та композиційному планах), історичні витoki поеми для органа виявляються іншими. Вони містяться в органних творах Йоганна Себастьяна Баха, про які Макс Регер відгукнувся як про «симфонічні поеми в мініатюрі». Отже, саме творчість Баха та його сучасників, як потужний жанрово-стильовий потік, стала важливим перед-етапом кристалізації, а пізніше — імплементації нового для органної творчості жанру.

Підсумовуючи наявні відомості з проблеми генезису поеми для органа, покажемо зв'язки між різними музичними та немусичними жанрами, що безпосередньо або опосередковано вплинули на кристалізацію нової жанрової одиниці (схема 1, кольором виділено немусичні жанри).

Схема 1.



<sup>1</sup> Соколов А. Жанр в контексте музыкальной культуры. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. С. 195.

<sup>2</sup> Апаллонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Саратов, 2009. 29 с.

Основні риси жанру поеми для органа були закладені у творчості Ференца Ліста, який хоча й не писав оригінальних творів із подібною назвою, але, як прихильник органного тембру, робив транскрипції своїх і чужих творів для цього інструмента, називаючи їх поемами («Орфей», «Танець смерті» та інші). Наступним періодом розвитку жанру стали твори Сезара Франка. Його Шість п'єс ор. 20 ознаменували початок нового етапу французької (та ширше — західноєвропейської) органної музики: «Замість легких салонних композицій, у яких переважають мелодії в оперетковому дусі чи необарокових стилізацій, Франк створює справжні романтичні поеми, пофарбовані щирим ліричним відчуттям»<sup>1</sup>. Серед шести п'єс циклу жодній не адресується жанрове визначення «поема для органа». Однак Євгенія Кривицька називає другу частину циклу симфонічною поемою «лістівського плану, у якій поєднуються риси поеми та сонати-симфонії»<sup>2</sup>.

У ХХ столітті поема для органа розвивалася, розширюючи географічні кордони жанру. Так, симфонічні поеми для органа «Із Заходу» та «*Pastorale Poem*» пише англо-американський композитор Едвін Лемер (*Edwin Lemare*, 1865–1934). Три програмні «*Poèmes mistiques*» для органа соло є у творчому доробку французького композитора Ежена Жигу (*Eugène Gigout Eugène Gigout*, 1844–1925). Визначною подією стала поява поем для органа Марселя Дюпре — «*Poeme heroique*» для органа і ударних ор. 33 (1935), «*Evocation*» (1939) та «Мара» (1947). Творчі пошуки М. Дюпре набули розвитку в органних опусах інших митців — наприклад, у «*Poèmes Evangeliques*», «*Poem of Life*», «*Poem of Peace*», «*Poem of Happiness*» французького органіста Жана Лангле (*Jean Langlais*), поеми для органа соло «*In Paradisum*» (1941) польського композитора Фелікса Нововейського.

У другій половині ХХ століття жанр поеми для органа зазнав занепаду і лише на початку двохтисячних років кількість творів цього жанру почала зростати, що свідчить про новий та більш продуктивний виток еволюції жанру. Показово, що у Західній Європі до жанру поеми для органа звертаються переважно французькі композитори, що є підтвердженням тенденції творчої спадкоємності: адже репрезентативними жанрами *французької органної школи* традиційно вважаються органна меса та органна поема романтичного типу, які у ХХ столітті стали розвиватися в рамках релігійно-програмного напрямку. Зазначимо, наприклад, симфонічну поему для органа «Південний хрест» («*La Croix du Sud*», ор. 15, 1999–2000) Жана-Луї Флоренца (*Jean-Louis Florentz*), «*Poème symphonique*» (2001) Марка Джіаконі (*Marc Giaccone*), а також симфонічну поему для органа Т'єрі Ескеша (*Thierry Escaich*).

Італійська органна музика завжди була тісно пов'язана з традиціями католицької церкви. Саме тому звернення італійських композиторів до позацеркових органних жанрів стало шляхом до розширення та оновлення органного репертуару. Яскравим відображенням цього процесу є низка симфонічних поем для органа сучасної композиторки Карлотти Феррарі (*Carlotta Ferrari*).

Показово, що в українській органній музиці жанр поеми також набув широкої популярності. Ретроспективна стратегія розвитку цієї гілки української музичної творчості виявляється у створенні опусів, жанрові визначення яких апелюють до музики барокової або класико-романтичної доби. Одним із таких «адаптованих» жанрів

<sup>1</sup> Кривицкая Е. Франция. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учеб. пособие Москва : Музиздат, 2008. С. 582.

<sup>2</sup> Там само.

стає *поема для органа*, представлена у творчості Володимира Губи (1960–1980-ті роки), Жанни Колодуб (1995) та Світлани Острової (2007).

Справедливо відзначаючи французьке походження поеми для органа, цікаво порівняти результати адаптації жанру у творчості композиторів інших країн<sup>1</sup>. Саме тому матеріалом для аналізу серед численних творів обрано симфонічні поеми для органа «*Edith Stein*» Карлотти Феррарі (Італія) та «Голос пам'яті» Володимира Губи (Україна), написані наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття.

**Карлотта Феррарі**<sup>2</sup> (нар. у 1975 році) — італійська композиторка, доцент музичної композиції кафедри мистецтв і музики Європейської школи економіки (Флоренція, Італія)<sup>3</sup>. Цікавиться сучасною модальною музикою, над якою працює спільно із гарвардським органістом і композитором Карсоном Кооманом (*Carson Cooman*<sup>4</sup>). Жанровий діапазон органної творчості К. Феррарі охоплює від барокових хоралів, прелюдій, тьєнто, чакон, токат, версетів, варіацій, інтонацій до більш пізніх за часом виникнення елегій, серенад, симфоній, рапсодій, концертино, медитацій тощо. Характерною рисою творчості композиторки стає так звана релігійна та ширше — містична або духовна програмність, адже назви більшості її творів пов'язані з християнським культом.

Одинадцять органних поем К. Феррарі не є винятком. Усі вони присвячені видатним особистостям: «*Edith Stein*» (2005), «Іоанн Креста» (2005), «Ганна Франк» (2014–2016), «Легенда Б'янкі Марії Маласпіни» (2014), «*Rapita da Dio*» (2016), «Ігнатій де Лойола» (2016), «Історія Гільома» (2016), «Паоло Креста» (2016), «Імітація» (2016), «Леді Франкенштейн» (2016), «Марія Магдалина де Пацці» (2017). Композиторка називає ці твори «*poema sinfonico per organo*», підкреслюючи жанрову належність своїх органних поем до симфонічного різновиду.

Меморіальна поема «*Edith Stein*»<sup>5</sup> репрезентує перший досвід роботи К. Феррарі у жанрі симфонічної поеми для органа та відкриває галерею поем — портретів-присвят, над якою композиторка продовжує працювати дотепер<sup>6</sup>.

Симфонічна поема складається з двох картин (саме так авторка називає частини — італ. *quadri*), що віддзеркалюють головні події життя Святої. Перша має на-

---

<sup>1</sup> Вибір поем для органа композиторів Італії та України зумовлений різним сприйняттям органного тембру в цих країнах. В Італії орган — традиційна частина церковного ритуалу, в Україні це один із концертних тембрів, що викликає переважно духовні асоціації.

<sup>2</sup> Офіційний сайт композиторки: <http://carlottaferrari.altervista.org>.

<sup>3</sup> Твори К. Феррарі широко відомі та виконуються на концертних майданчиках у всьому світі (Вестмінстерський хоровий коледж, Нью-Йоркський університет, Мельбурнський собор, *Steinway Haus* у Гамбурзі та Мюнхені, Національний центр виконавських мистецтв у Пекіні, Університет де Кастилья-Ла-Манча, Собор Сент-Галлена, Базилика Санта Марія делла Салюте. у Венеції, центральна синагога Манхеттена у Нью-Йорку та ін.).

<sup>4</sup> Офіційний сайт композитора: <https://carsoncooman.com>.

<sup>5</sup> Поему можна прослухати за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=s7Ywh8bvl2c> (у виконанні К. Коомана).

<sup>6</sup> Едіт Штайн (1891–1942) — відома як Тереза Венедикта Хреста. Німецька філософиня, черниця-кармелітка єврейського походження, яка загинула в концтаборі Освенцим. Беатифікована Католицькою церквою 1 травня 1987 року та канонізована 11 жовтня 1998 року папою Іоанном Павлом II. Едіт Штайн була надзвичайно освіченою жінкою, вивчала німецьку мову, філософію, історію та психологію в університетах Бреслау, Геттінгена та Фрайбурга. Захистила кандидатську дисертацію «Про проблему емпатії» (1916, науковий керівник Едмунд Гуссерль). Займалася проблемами феноменології та принципами феноменологічного дослідження.

зву «*La campale del Carmelo*» («Дзвони Кармеля<sup>1</sup>»), інша — «*Auschwitz*» («Освенцим»). Наявність кількох частин не може вважатися типовою ознакою симфонічних поем, які вирізняються монолітністю будови з наскрізним розгортанням подій. Такий композиційний план поеми для органа автор міг успадкувати від органних дуальних циклів на кшталт прелюдії і фуги.

Розвиток подій у циклі також відповідає програмі, закладеній малим бароковим циклом. Перша картина нагадує преамбульний жанр, друга картина (пасакалія) вирішена у контрапунктичній техніці. Однак трактування жанрових первнів виявляється непрямим та коригується композиторськими техніками ХХ століття.

Назва першої частини «*La campale del Carmelo*» має символічний підтекст, адже дзвони у християнській культурі вважаються голосом церкви та, ширше, — знаком духовності. У музиці імітується звучання карильйону — механічного музичного інструмента, поширеного в Європі, що зазвичай встановлюється на дзвіницях або муніципальних будівлях<sup>2</sup>. Саме «дзвоновість» як смислова константа цієї картини відкриває шлях до використання технічних засобів мінімалізму. Композиторка вдається до репетитивності як основного методу композиції. У результаті повторення коротких структур складається континуальна статична принципово відкрита форма<sup>3</sup>.

Внутрішня будова частини видається не менш цікавою. Нові тематичні утворення несподівано «розпочинаються» та «перериваються», створюючи асоціації до монтажної композиції, хоча за тематичними параметрами перша частина нагадує рондо (схематично А–В–А–С–А). Водночас за масштабами та пропорційним співвідношеннями утворюється тричастинна структура, адже перше проведення рефрену виступає своєрідним обрамленням, яке без жодних змін повторюється наприкінці картини. У середині частини утворюється своєрідний міні-цикл, у якому чергуються нові теми та «тема дзвонів» (схематично, А–В (b–a–c–a)–А).

Особливості побудови першої теми частини (або рефрену) не вичерпуються поняттям репетитивності. Тут поєднуються ознаки техніки «фазового зсуву», адитивності, бінарних опозицій та ритмічної конструкції. Зокрема основною висотою першої частини поеми стає *мі*, зміцнена акустичною квінтою у принципалі. Квінта *мі–сі* стає акустичним каркасом, навколо якого вибудовуються інші музичні події. Це аналог варіацій на один звук (якщо прийняти той факт, що звук *сі* — другий обертона *мі*), які реалізуються широким арсеналом ритмічних, фактурних та регістрових засобів, що акумулюють внутрішню енергію картини. Способом організації часопросторового континууму стає адитивний принцип, що послідовно реалізується у зміцненні тональної опори та спричиняє появу нового центру — висоти *до*, яка цементується в партії педалі.

Зростання кількості голосів породжує виникнення інших патернів, які в процесі повторення також розростаються. Стабільною протягом частини стає тривалість

<sup>1</sup> Судячи з усього, ідеться про гору Кармель (Кармел, Карміл) — гірський масив на південному заході Ізраїлю, у печерах якого, за легендою, приховувався пророк Ілія. Це релігійний центр християн та іудеїв. Інша версія — трактувати назву *del Carmelo* як монастир кармелітів у Кельні, до якого пішла сама Едіт Штайн.

<sup>2</sup> Карильйон містить не менше 23 бронзових дзвонів, які вдаряються по черзі або акордами.

<sup>3</sup> Цікавим виявляється спосіб відображення нотного тексту. К. Феррарі обирає квадратну нотацію, підкреслюючи таким чином архаїчний дух музики. Композиторка використовує так званий *punctum inclinatum* (як проста невма не застосовувався і позначав подовження основної невми або закінчення розділу форми).

повторення кожного нового патерна — два такти. Ритмічні взаємодії між цими двотактами формують аналогію до бінарних опозицій, ритмічний модус формується на основі співвідношення тривалостей у різних пластах фактури. Як результат патерн *mi-ci* ніби масштабується та ущільнюється, хоча реально залишається статичним.

Друга група патернів виникає у середньому розділі (початок у такті 59). Нова інтонаційна група — мелодично більш активна, ніж перша, хоча також не виходить за рамки квінти *mi-ci*. Основою патерна є перша строфа німецького хоралу «*Es ist ein Ros*»<sup>1</sup> (приклад 1).

Приклад 1.

Хорал «*Es ist ein Ros*» М. Преторіуса (1609 рік)



Мелодичний патерн, що вміщується у два такти у п'ятидольному розмірі в цих метроритмічних умовах (характерне виділення опорних ступенів основного модусу та підкреслено танцювальний ритмічний малюнок) нагадує фольклорну поспівку. Розробляється вона у вкрай незвичному ключі: повторюється чотири рази, проте щоразу звучить у новому потовщенні нижніх квінт (від однієї до чотирьох). Таке квінтове підсилення нагадує форму раннього західноєвропейського багатоголосся — паралельний органум, що стає матеріалом у рамках адитивного процесу<sup>2</sup>.

Третє мелодико-ритмічне утворення віддзеркалює тему хоралу. Воно також вписується в рамки квінти, проте відрізняється напрямком руху. Розвиток цього патерна — не банальне повторення. За четвертим проведенням до нього долучається контрапункт — другий патерн, який щойно пролунав. Зважаючи на рівні масштаби цих тематичних утворень, не відбувається реального зсуву в часі або виникнення похідного сполучення — початкове двохголосся просто шість разів повторюється без змін.

Друга частина циклу — «*Auschwitz*» — пасакалія, стилістично близька бароковим зразкам жанру. Зосереджена та скорботна тема обсягом вісім тактів звучить п'ятнадцять разів у повному і насиченому поєднанні лабіальних та язичкових регістрів із мікстурою, вибудовуючи таким чином форму *basso ostinato*. Авторка сама визначає тему як *Passacaglia pro organo pleno*, обираючи цей жанр не випадково, адже за пасакалією у XX столітті закріпилися такі параметри як скорботно-зосереджений характер, строго-логічне розгортання та духовний зміст: «Цей жанр, з його багатою духовно-асоціативною аурую та особливою енергетикою, як ніколи сприяв утіленню

<sup>1</sup> «*Es ist ein Ros*» — це старовинна двостопна церковна колядка XVI століття. Мелодію колядки можна знайти в книзі пісень Шпієра (надрукованої у Кельні 1599 року). Автор невідомий. Популярну текстову версію другої строфи створив 1609 року протестантський композитор Міхаель Преторіус, який написав широко відому чотиричастинну хорову версію пісні.

<sup>2</sup> Метод адиції в цьому випадку поширюється на фактурний параметр.

трагічних переживань»<sup>1</sup>. Аналогічно висловився про другу картину і виконавець поеми та однодумець К. Феррарі К. Кооман: «Це твереза і важка пасакалія, що роздумує над депортацією та вбивствами»<sup>2</sup>.

Основна тема звучить традиційно для органних пасакалій в партії педалі, насичуючись додатковими смисловими та тембровими обертонами при кожному проведенні за рахунок контрапунктуючих голосів, контрастних у теситурному або мелодико-ритмічному ключі. У результаті утворюється композиція на зразок мініжанрових варіацій, проте не романтичного, а барокового типу, що асоціативно нагадують галерею людських доль, об'єднаних спільною трагедією. Протягом усієї частини нагадує про себе завершення першої фрази хоралу «*Es ist ein Ros*» на тлі суворого паралельного руху гармоній, що супроводжували її у першій картині.

Катарсичного значення набуває кода поеми, у якій виключаються основні органні тембри та звучить на *pianissimo* ледве чутна нова тема у регістрах флейтового тембру. Позачасового значення цьому розділу надає уникання композиторкою метричних вказівок — музика ллється без відчутних перешкод. За жанром це хорал, просвітлений і тихий, у тональності *мі мажор*, він нагадує зразки «тихої музики» ХХ століття<sup>3</sup>. Можливо, цей фрагмент картини відображає факт беатифікації та канонізації Штайн, адже тиха кода повертається до просвітленого трактування теми хоралу «*Es ist ein Ros*».

Показово, що поема для органа італійської композиторки перекликається із творами деяких українських митців з аналогічним жанровим найменуванням. Так, схожі принципи прочитання жанру є у В'ячеслава Назарова в його «Духовній музиці»<sup>4</sup>.

Дещо інакше трактує жанр поеми **Володимир Губа** — «рекордсмен» серед українських композиторів — авторів поем для органа. Проте вектор творчості митця виявляється відмінним від напряму К. Феррарі. Не будучи органістом, композитор обирає орган як потужний інструментальний засіб втілення в музиці епіко-драматичних, трагічних та ліро-епічних образів.

Органні твори В. Губи є переважно «меморіальними», що органічно вписується в уявлення про жанр поеми для органа й утворює паралель до творчості Карлотти Феррарі. Деякі твори спрямовані на колективного «адресата» (за термінологією Т. Андрущак<sup>5</sup>) — приміром, поема № 6 «Голос пам'яті» (1990)<sup>6</sup>, присвячена пам'яті жертв сталінських репресій. Другу групу утворюють композиції, присвячені видатним діячам культури. Зокрема, цикл «Профілі часу» (або «Вінок присвят») складається з

<sup>1</sup> Абдулина Г. В. Пассакалия в инструментальной музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. С. 17.

<sup>2</sup> Кооман К. Анотація до симфонічної поеми «Edith Stein». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s7Ywh8bv12c> (дата звернення: 26.06.2020)

<sup>3</sup> Зокрема аналогічні прийоми використовує український композитор М. Шух у своїх хорах для органа, які також можна зарахувати до творів «тихої музики».

<sup>4</sup> Твір написаний 2005 року та не містить у партитурі жанрового визначення. Лише 2017 року автор на своєму каналі *YouTube* позначив його як «поему для органа»: <https://www.youtube.com/watch?v=cdAw9rPuZes> (дата звернення: 20.01.2020).

<sup>5</sup> Андрущак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 24 с.

<sup>6</sup> Поему можна послухати за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=zqt6wBkDQaI>, (виконує А. Марушко, жовтень 2019 року, Львівський органний зал).



семи поем, присвячених І. Григоровичу-Барському, М. Маркевичу, П. Житецькому, М. Старицькому, О. Козловському, Г. Сковороді та П. Тичині. Ще дві органні поеми В. Губи («Трагічна» та «Героїчна») не належать до меморіальних безпосередньо, але так чи інакше перегукуються з жанрами *in memoriam*.

Події, що стали поштовхом до створення поеми № 6, відбилися у творі крізь призму особистісного переживання композитора. Сюжет поеми, як і більшість поемних сюжетів, містить конфлікт, що надає музиці підвищеної емоційної «температури», драматизує розповідь, генерує динаміку кресендо, трансформуючи епічну оповідання у драматичну колізію.

Програмним задумом поеми зумовлено вибір драматургічного та композиційного рішення, типу і способів роботи з інтонаційним матеріалом. За словами композитора, у поемі подане «узагальнене сприйняття трагічних фактів історії тоталітарного періоду»<sup>1</sup>. В. Губа зробив спробу відобразити емоційно-психологічну панораму того часу за допомогою розвитку та зіставлення тем-образів.

Значущими компонентами твору є кілька тем — тема протесту, тема пам'яті, тема-запитання і тема надії, з яких складається драматургічний план поеми. Незважаючи на невеликі масштаби, ці теми виявляються дуже ємними за інтонаційними якостями та походять з єдиного інтонаційного джерела — теми-епіграфа (теми-протесту). У цій темі закладена величезна потенційна енергія: вона поєднує в собі пафос декламаційності, міць хоральності та силу траурної ходи. Туттійне звучання (ремарка *marcato barbaro*) змальовує похмурі, трагедійні образи. Жорсткі акордові напластування створюють вертикаль із високим градусом сонорної напруги, а функціональність поступається місцем лінійній логіці голосоведення. Короткі фразивуки, з яких складається тема, створюють враження суворої напруженої промови.

На наш погляд, тема протесту викликає асоціації з темою Другої фортепіанної сонати (1928) Всеволода Задерацького — репресованого українського композитора. Створена відразу після виходу автора на волю, ця соната оповита надзвичайно похмурими настроями. Музика передає відчуття людини, яка пережила трагічний період свого життя. Схожість головної партії сонати із заголовною темою поеми — різюча (аналогічна фактура, гармонічна вертикаль, метричні умови, регістр, темп, жанрові прообрази) (прикладі 2, 3).

Приклад 2.

В. Задерацький. Фортепіанна соната №2 (1928), тт. 1–4

Funebre. Andante mesto

<sup>1</sup> З особистої бесіди автора статті з композитором від 2 квітня 2011 року.

## В. Губа Органна поема № 6, тема протесту, тт. 1–10

Andantino ♩ = 69  
Tutti

7

У надрах теми протесту «Голосу пам'яті» зароджується нове тематичне утворення, що характеризується як тема пам'яті. Це — рецепція митця, роздум про події, спогади, оповиті меланхолійною задумливістю. Незважаючи на те, що тема є похідною від теми протесту, їй атрибутивні зовсім інші засоби виразності — мелодія широкого дихання, споріднена з українськими народними ліричними наспівами, плавні мелодичні ходи, багатоголосна фактура, забарвлена тембром сольної флейти. Тема обростає мелодичними підголосками, розцвічується мальовничими гармоніями мажоро-мінору, але не втрачає при цьому своєї пісенної, «людської» природи.

Третя тема, що виникає на гребні емоційного напруження — це тема надії або втраченої краси, наповнена катарсичним просвітленням. Питання, які наполегливо звучали раніше, ніби розчиняються у вічності. Нова тема, в основі якої — інтонації теми пам'яті, звучить просто й умиростворено, в «чистому» до мажорі, на тлі протяжних басів, що символізують вічність.

Для поеми В. Губи стає характерним динамічно прогресуючий розвиток тематизму, що витікає з інтонаційного «зерна», укладеного у першій темі. Образисимволи, що виникають на її основі, набувають багатозначності й приковують до себе увагу за рахунок численних повторів на різних рівнях композиції. Принцип монотематизму реалізується в розгорнутому, розлогому експонуванні основних тематичних ланок у першій половині композиції з глибоко контрастним переключенням від однієї сфери до іншої, вільному драматизованому розвитку тематичного матеріалу в середньому розділі, який ґрунтується на співставленні основних тем (взаємодія на

відстані) та репризному поверненні основної теми, яка піддається образній трансформації. Підсумком розвитку виступає багатозначна кода (апогей драматичного розвитку), у якій відбувається «мить осягнення істини»<sup>1</sup>.

Особливості композиційної побудови поеми полягають у поєднанні ознак тричастинності та рондо (аналогічно до поеми К. Феррарі), що співіснують в межах монтажного принципу і реалізуються у співставленнях та раптових переключеннях в рамках методу наскрізного розгортання музичних подій<sup>2</sup>.

Особливе значення у втіленні програмності має звучання органа. Поділ тематичних комплексів пов'язаний великою мірою і з тембровими рішеннями — оркестрове *tutti* у темі протесту, соло флейти у темі пам'яті. Жанр органної поеми у цьому випадку виступає проміжною ланкою між симфонічною та фортепіанною поемами. Виявляється спадкоємність з родовим жанром симфонічної поеми, водночас фактурне рішення вказує на близькість до фортепіанного різновиду жанру.

Індивідуально-авторське начало у втіленні жанру поеми проявляється у виборі інтонаційних джерел тематизму, що апелюють до барокової (символ хреста, хоральність, органний пункт, лінеарність голосоведення, контрапунктичне нашарування ліній), романтичної (інтонації запитання, алюзії на тему долі Р. Вагнера) та національно-фольклорної (пісенне походження теми пам'яті) традиції; в індивідуальності реалізації драматургічної ідеї «сходження», катарсичного просвітлення, пов'язаної, ймовірно, з християнським розумінням феномена жертвності.

**Висновки та перспективи подальших розвідок.** Сучасні поеми для органа демонструють достатньо вільне трактування жанрового інваріанту. Його романтичний генезис зумовлює відсутність чітких границь, нестабільність та потенційну варіативність жанру. Поеми для органа другої половини ХХ – початку ХХІ століття продемонстрували ретроспективну стратегію розвитку жанру, виявлену у зверненні композиторів до романтичних та барокових жанрових традицій, що транслуються засобами сучасних композиторських технік.

Поема «Edith Stein» К. Феррарі та «Голос пам'яті» В. Губи і подібні за наявністю програми *in memoriam*, нерегламентованості форми, картинності, контрастності й динамічності внутрішніх процесів, спрямованості смислової кульмінації на фінал композиції, катарсичному просвітленні, принципі монотематизму, використанні національно-забарвлених музичних інтонацій. Проте програмність поеми К. Феррарі має релігійний підтекст, що й спонукало композиторку до використання хоральної цитати, залучення барокових жанрів, оновлених за рахунок мінімалістичних прийомів.

Поема В. Губи «Голос пам'яті» також належить до меморіальних, але вона позбавлена релігійних конотацій. Саме тому твір вирішений у традиційно-романтичному ключі: збережені основні параметри жанру і водночас підвищений градус «емоційної температури», що перетворює опус на лірико-драматичне оповідання з поступовим розгортанням музичних подій. Подальше дослідження жанру поеми для органа є перспективним, адже дасть змогу наблизитися до розуміння світової органної музики як єдиного гіперпростору.

---

<sup>1</sup> З особистої бесіди автора статті з композитором від 2 квітня 2011 року.

<sup>2</sup> Це ймовірно пов'язано з активною роботою В. Губи у сфері кіномузики.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдулина Г. В. Пассакалия в инструментальной музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. 24 с.
2. Андрущак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века: к исследованию феномена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 24 с.
3. Апаллонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Саратов, 2009. 29 с.
4. Калениченко А. П. Українська симфонічна поема XX століття: історичний профіль // Студії мистецтвознавчі. 2015. Вип. 3. С. 88–95.
5. Кривицкая Е. Франция. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учеб. пособие Москва : Музиздат, 2008. С. 562–592.
6. Кооман К. Анотація до симфонічної поеми «*Edith Stein*». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s7Ywh8bv12c> (дата звернення: 26.06.2020).
7. Соколов А. Жанр в контексте музыкальной культуры. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского, 1994. 214 с.

### REFERENCES

1. Abdulina, G. V. (2005), *Passakalia in instrumental music of the second half of the twentieth century* [Passakalija v instrumental'noj muzyke vtoroj poloviny XX veka]. Abstract of the PhD diss. Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen. 24 p. [in Russian]
2. Andrushchak, T. S (2008), *Memorial in Russian music of the last third of the twentieth century: to the study of the phenomenon* [Memorial'nost' v otechestvennoj muzyke poslednej treti XX veka: k issledovaniju fenomena]. Abstract of the PhD diss. State educational institution of higher professional education "Astrakhan State Conservatory (Institute)". 24 p. [in Russian]
3. Apallonova, I. V. (2009), *Genre canon of a symphonic poem and its refraction in instrumental music of the XIX — early XX centuries* [Zhanrovij kanon simfonicheskoy pojemy i ego prelomlenie v instrumental'noj muzyke XIX — nachala XX veka]. 29 p. [in Russian]
4. Kalenichenko, A. (2015), Ukrainian symphonic poem of the twentieth century: historical profile [Ukrainska symfonichna poema XX stolittia: istorychnyi profil]. *Art studies* [Studii mystetstvoznachchi]. Vol. 36 pp. 88–95. [in Ukrainian]
5. Krivitskaya, Ye. (2008), France [Francija]. *From the history of world organ culture of the 16–20<sup>th</sup> centuries*. [Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov], pp. 562–592. [in Russian].
6. Kooman, K. *Carlotta Ferrari — Edith Stein (Poema sinfonico)* (2005) for organ (2014). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=s7Ywh8bv12c> (accessed: 23.05.2020)
7. Sokolov, A. (1994). *Genre in the context of musical culture* [Zhanr v kontekste muzykal'noj kul'tury]. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod. Nizhny Novgorod, 214 p. [in Russian].

### КУПИНА Д. Д.

Купина Дарина Дмитриевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки имени М. Глинки (Днепр, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215196>

## **ПОЭМА ДЛЯ ОРГАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОЕКЦИИ ЖАНРА**

**Актуальность исследования.** Рассмотрены особенности современной поэмы для органа на примере произведений «Edith Stein» Карлотты Феррари (Италия) и «Голос памяти» Владимира Губы (Украина). Актуальность темы обусловлена неугасаемым интересом к жанру поэмы для органа как со стороны композиторов, так и исполнителей, а также отсутствием музыковедческой литературы по данной проблеме, что определяет необходимость жанрово-стилевой атрибуции органнх произведений с подобным наименованием.

**Цель статьи** — определить жанровые параметры поэмы для органа на примере произведений композиторов второй половины XX — начала XXI века. Задачи исследования — выяснить предпосылки формирования поэмы для органа как самостоятельной жанровой единицы, сравнить стратегии прочтения жанра композиторами западноевропейской и восточноевропейской культурных формаций.

**Методология исследования** базируется на использовании историко-типологического метода (при определении предпосылок формирования жанра поэмы для органа и исторических этапов его развития), метода структурного анализа (при определении формы произведений), метода жанрово-стилевого анализа (при определении дополнительных жанровых параметров поэмы), метода семантического анализа (при определении особенностей программной составляющей), а также метода компаративного анализа (при сравнении поэмы К. Феррари и В. Губы).

**Главные результаты и выводы исследования.** Установлено, что поэма для органа является видовой разновидностью романтической инструментальной поэмы, что сказалось на отсутствии четких границ, нестабильности и потенциальной вариативности поэмого жанра. Выявлено, что динамика развития органной поэмы демонстрирует постепенное усиление влияния на неё традиций старинной органной музыки. Показано, что поэмы для органа рубежа XX — начала XXI века демонстрируют вольную трактовку композиторами жанрового инварианта с общей тенденцией к микшированию жанровых традиций романтической и барочной музыки. Поэма «Edith Stein» К. Феррари и «Голос памяти» В. Губы обнаруживают сходство по ряду параметров (программность, картинность, динамичность внутренних процессов, монотематичность и т. д.). Установлено, что именно разница ментальных предпосылок творчества композиторов западноевропейской и восточноевропейской культурной формаций, выраженная в непохожести трактовки тембра органа, повлияла на принципы прочтения жанра. Религиозная программность поэмы К. Феррари стала поводом для использования мелодии немецкого кэрола, разрабатываемой в рамках барочных жанров (прелюдия, пассакалья, малый полифонический цикл), обновленных средствами репетитивной техники. Лишенная религиозных коннотаций поэма В. Губы решается в традиционном романтическом ключе: при сохранении основных параметров жанра, в ней повышается градус «эмоциональной температуры», выраженный сонорными качествами органной фактуры.

**Ключевые слова:** инструментальная поэма, поэма для органа, творчество К. Феррари, творчество В. Губы, органнх произведения украинских композиторов, органнх произведения итальянских композиторов.

## KUPINA, DARYNA

**Kupina Daryna** — PhD of Art Criticism, associated professor at the Department of History and Theory of Music, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music (Dnipro, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

[d.kupina@dk.dp.ua](mailto:d.kupina@dk.dp.ua)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215196>

### ORGAN POEM IN THE MUSIC OF EUROPEAN COMPOSERS: MODERN PROJECTIONS OF THE GENRE

**Relevance of study.** The features of the modern poem for the organ are considered on the example of “Edith Stein” by Carlotta Ferrari (Italy) and “Voice of Memory” by Vladimir Guba (Ukraine). The relevance of the topic caused by the interest in the poem genre for the organ by both composers and performers. At the same time there is lack of musicology literature on this issue, which determines the need for genre-style attribution of organ works with a similar name.

**Main Objective.** The purpose of the article is to determine the genre parameters of a poem for organ based on the example of works by composers of the second half of the 20<sup>th</sup> and beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. The objectives of the study are to determine the prerequisites for the formation of a poem for an organ as an independent genre unit and to compare the strategies of reading the genre by composers of Western European and Eastern European cultural formations.

**Methodology.** The research methodology is based on the use of: the historical-typological method in determining the prerequisites for the formation of the poem genre for the organ and the historical stages of its development, the structural analysis method — in determining the form of works, the method of genre-style analysis — in determining additional genre-style parameters of poems, the semantic method analysis — in determining the features of the software component, as well as the method of comparative analysis when comparing the poems of K. Ferrari and V. Guba.

**Results/Finding and Conclusions.** It is established that a poem for an organ is a species variety of a romantic instrumental poem, which affected the absence of clear boundaries, instability and potential variability of the poetic genre. It was revealed that the dynamics of the development of the organ poem demonstrates a gradual increase in the influence of the traditions of ancient organ music on it. It has been determined that poems for an organ of the turn of the twentieth — early 21 century demonstrate a free interpretation by composers of a genre invariant with a general tendency to mix genre traditions of romantic and baroque music. The poem “Edith Stein” by C. Ferrari and “The Voice of Memory” by V. Guba reveal similarities in a number of parameters (program, pictu-resqueness, contrast and dynamics of internal processes, monothematism, etc.). It was established that it was the difference in the mental prerequisites of the composers of the West European and East European cultural formations, expressed in the dissimilarity of the interpretation of the organ timbre, that influenced the principles of reading the genre. The religious programmatic nature of the poem by C. Ferrari became the reason for using a choral quote placed in the framework of Baroque genres (preludes, passacalia, small polyphonic cycle) and updated by means of repetitive techniques. Deprived of religious connotations, V. Guba’s poem is solved in a traditionally romantic way: while maintaining the main parameters of the genre, the degree of “emotional temperature” rises in it, which turns the opus into a lyrical and dramatic narrative.

**Keywords:** instrumental poem, organ poem, K. Ferrari’s work, V. Guba’s work, organ works of Ukrainian composers, organ works of Italian composers.