

УДК 78.089
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308436

Цитування:

Чжу Сюаньян. Жанри англійської духовної музики у творчості Дж. Раттера як продовження традиції Англійського відродження XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 361–365.

Чжу Сюаньян,
аспірант Одеської національної музичної академії ім.А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0009-6351-1821>
xuanyangzhu@cloud.com

Zhu Xuanyang. (2024). Genres of English Sacred Music in the Work of J. Rutter as a Continuation of the Tradition of the English Revival of the 20th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 361–365 [in Ukrainian].

ЖАНРИ АНГЛІЙСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. РАТТЕРА ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ XX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – визначити стильове призначення композицій Дж. Раттера, зроблених у різні роки, але об'єднаних духовним жанровим показником, який від початку минулого століття виділив *різножанрову* продукцію композиторів Англії, від Е. Елгара до Б. Бріттена, У. Уолтера, М. Тіппетта і вчителя Раттера – Дж. Тавенера. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, А. Соколової), а також з опорою на розробки хорового виконавства одеської школи (праці В. Луговенко, Г. Шпак, інших науковців). **Наукова новизна** роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій хорової спадщини Англії XX століття від некласичних зрізів до поставангардної еkleктики зламу XX–XXI століть і базовості розуміння в них національної церковної виражальної складової, яка надавала й надає самостійного стильового смаку відповідним типологічним поєднанням, співвідносним із ігровою мозаїчністю поставангарду й пост-поставангарду сьогодення. **Висновки.** Стильова еkleктика неobarокових побудов минулого віку і неоготичні спрямування початку XXI століття угрунтовані, по-перше, релігійно-вжитковою засвоєністю продуктів Англійського відродження XX сторіччя як другого кельтського Відродження на землях Британії-Англії на тлі буття поствікторіанських спрямувань до ірландсько-бритських православних витоків національної культури. А, по-друге, вказана угрунтованість духовно-хорової творчості Англії на початку XXI століття і в її межах висунення таких споріднених обставинами життя і творчості майстрів як Дж. Тавенер і Дж. Раттер неоготичними тенденціями «поглинання» художньої самодостатності компенсативно-соціальною потребою в композиціях, які стоять на «пограниччі» духовно-прикладної і духовної сфер і в яких зосереджуються антитетичні спрямування стилів та видів творчості, аж до торжества в творах Дж. Раттера повноти популярного мислення в ракурсі серйозності духовної славлінності хоралів-антемів.

Ключові слова: хорова музика, англійський стиль в музиці, стиль епохи неobarоко, неоготика, поставангард, постпоставангард.

Zhu Xuanyang, Postgraduate Student, Department of Music Theory and Composition, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genres of English Sacred Music in the Work of J. Rutter as a Continuation of the Tradition of the English Revival of the 20th Century

The purpose of the research is to determine the stylistic purpose of J. Rutter's compositions, made in different years, but united by a spiritual genre indicator, which since the beginning of the last century has distinguished the multi-genre productions of English composers, from E. Elgar to B. Britten, W. Walter, M. Tippett and Rutter's teacher - J. Tavener. **The methodological basis** of the study is the intonation approach, as it was noted in the works of B. Asaf'ev's followers in Ukraine (see the publications of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, A. Sokolova), as well as based on the development of choral performance of the Odessa school (the works of V. Lugovenko, H. Shpak, other scientists). **The scientific novelty** of the work is noted in the originality of the presentation of the meaning of the stylistic diffusions of the choral heritage of England of the 20th century, from non-classical sections to the post-avant-garde eclecticism of the break of the 20th-21st centuries and the basic understanding of the national church expressive component in them, which provided and provides an independent stylistic taste with a corresponding typological combination, corresponding to the playful mosaic of post-avant-garde and post-post-avant-garde today. **Conclusions.** The stylistic eclecticism of the neo-baroque buildings of the past century and the neo-Gothic trends of the beginning of the 21st century is based, firstly, on

the religious and practical assimilation of the products of the English Renaissance of the 20th century as the second Celtic Renaissance on the lands of Britain-England against the background of the existence of post-Victorian trends towards the Irish-British Orthodox origins of national culture. And, secondly, the validity of the spiritual and choral work of England at the beginning of the 21st century and within its limits the nomination of such masters as J. Tavener and J. Rutter related by the circumstances of their life and work to the neo-gothic tendencies of "absorption" of artistic self-sufficiency by the compensatory social need for compositions is indicated, which stand on the "borderline" of the spiritual-applied and spiritual spheres and in which the antithetical directions of styles and types of creativity are concentrated, up to the triumph in the works of J. Rutter of the fullness of popular thinking in the perspective of the seriousness of the spiritual glory of chorale-anthems.

Keywords: choral music, English style in music, style of the era, neo-baroque, neo-Gothic, post-avant-garde, post-post-avant-garde.

Актуальність теми дослідження зумовлена широким попитом виконавців і слухачів щодо музики англійських композиторів у цілому і особливо хорових композицій авторів рівня Дж. Раттера. Такий «вибух популярності» англійської музичної продукції на початку XXI століття після всесвітнього визнання «Бітлз» – «хлопців із Ліверпуля» у 1960–1970-ті, після планетарного шанування Б. Бріттена у ті ж і наступні роки разом з його сучасниками і однодумцями у «великій Трійці» – Бріттен, Уолтон, Тіппетт, – став закономірним продовженням уваги до відродження високої репутації англійської музики, яка з XI по XVII століття видавала британську першість у становленні багатоголосся в Європі у спіранні на візантійські православні витоки останнього. Аналіз англійської музики минулого століття і творів Дж. Тавенера та Дж. Раттера широко представлені у довідковій і монографічній літературі (див. записи в інтернет-ресурсах [4; 6] тощо), зокрема це матеріали бакалаврських і магістерських робіт у класах професорів ОНМА імені А. В. Нежданової – О. Маркової та А. Соколової, О. Муравської, дисертація Г. Шпак [5]. Однак уточнення щодо стильових виходів названих англійських майстрів в напрямі неоготичних тяжінь не піднімалися в зазначених дослідницьких матеріалах.

Мета цього дослідження – визначення стильового призначення композицій Дж. Раттера, зроблених у різні роки, але об'єднаних духовним жанровим показником, який від початку минулого століття виділив *різножанрову* продукцію композиторів Англії, від Е. Елгара до Б. Бріттена, У. Уолтера, М. Тіппетта і вчителя Раттера – Дж. Тавенера.

Сьогоднішній світовий успіх англійської хорової школи, невідривний від усвідомлення в ній лідерства Дж. Тавенера і його спадкоємця Дж. Раттера, закладений епохальним підйомом Англійського відродження XX століття, основою якого стало кельтське Відродження, яке в Новому світі заявлене було у 1950-ті у зв'язку з лідерством у молоді США Т. Лірі, а в Англії зазначилося ще на зламі XIX–XX століть

в умовах поствікторіанських зусиль на відновлення британського культурного тла мистецьких становлень в Альбїоні. Відновлення громадянської величі прошекспірівського театру Англії у кінці XIX століття здійснили ірландці за кров'ю О. Уайльд і Б. Шоу, а в паралель до відновлення шекспірівського тону (що невираженим був у прогерманський англійський період XVIII–XIX століть) у театральній Англії піднялася могутня хвиля британсько-кельтського культурного відродження, що висунуло ім'я С. Скотта, Б. Бріттена, в прізвищах яких закладені кельтські етноніми шотландського і британського походження. До того ж вихід в мас-культурному просторі ірландсько-британської групи Бітлз поставив етнічну кельтську акцентуацію, що споріднило американських хіппі і молодіжний тейнджерівський загаль Англії.

При всій укоріненості досягнень музичної Англії у XX столітті не викликала сумнівів театральна основа мислення митців, хоча біографії «великої Трійки» Бріттен – Уолтон – Тіппетт особисто спрямовувалися до релігійних основ свого світоглядного вибору, звертаючись до канонічних жанрів духовної творчості, демонстрували відступи від саме церковної обрядовості. Головне ж – виділяли художньо-самодостатню лінію у своїх творчих пошуках, демонструючи пограниччя модерну / авангарду і традиціоналізму. Однак наступним етапом розвитку музики планети став поставангардний здобуток, в якому очевидно порушувалася грань не тільки між стильовими розбіжностями в мистецькій роботі, але виділилося тяжіння до «вуалювання» різниці між мистецькою художністю і прикладно-ритуальною діяльністю, особливо що стосується духовної музики, що складає високу серйозну складову суто популярної сфери і являє показники *прикладної* діяльності – в її «прикладності» до висот ідеальних культурних настанов людей.

Теоретичні розробки щодо пост-поставангарду 2010-х років зазначили

надзвичайно важливий поворот вираження на цій передсьогоденній ділянці стильових змін світової мистецької і позамистецької діяльностей: після «ігрової мозаїчності» поставангарду 1970–2000-х (відзначеної за О. Марковою «неосимволістським» нахилом [2, 99–134]), 2010-ті висувають потребу у *пафосному* вираженні [1], причому, з розгортанням тої пафосності на *життєво достовірному фактажі* (див.про це у І. Навоєвої, що розроблене нею на виконанні хорової творчості [3]). Названа авторка висуває орієнтири стильової *неоготики* в тому стильовому «перевертанні», маючи на увазі, перш за все, категоричне відсунення з провідного положення композитора – на користь активно працюючого в різних напрямках організаційно-творчої роботи виконавця (готика ще не знала композиторського авторства, однак надіялася виконавців композиторськими – фактурно-аранжувальними вимогами (див.діяльність «розспівувачів» у трирядковому співі європейського Сходу й України, дисканту у Франції і гімелю в Англії).

Однак І. Навоєва не торкалася внутрішньо-композиторської активності, в якій пафосність здійснювалася не тільки розміщенням у композиційно базових місцях запозичень із популярної сфери. Мова йде про відмову (часткову, але активно впроваджувану) від художньої авторської замкненості цілого, не про втілення «другої реальності» (як називають специфіку театральномистецького «уподібнення життю»), однак про відхід від торкання театральномистецького як такого у вираженні, про апеляцію до *компенсативного шару, ідеальної консонантності* духовної музики (і духовного мистецтва у цілому), яка не «наслідуює життя», але демонструє бажану досконалість і естетизм, недосягнені у прожиттєвому мистецькому плінні.

Той пласт творчості, що стоїть на грані художньої музики та її позахудожнього естетизму, висунула практика англійської хорової школи у фігурах Дж. Тавенера і його спадкоємця Дж. Раттера. Сама ідея Дж. Тавенера у творчості була сформована для нього, за його визнанням, шотландця по крові, прийняттям православного образу світу – і в цьому він склав паралель творчості А. Пярта. Як зазначається у меморіальній статті, «Тавенер вперше звернув на себе увагу громадськості у 1968 році під час прем'єри своєї ораторії «Кит» /The Whale/, заснованої на біблійній легенді про Йону» [4]. Як відомо, зі старозавітних пророків Йона був найдавнішим,

саме його буття Ісус Христос зазначив як явлення смерті і Воскресіння, тобто Чуда Нового Завіту. Ця сакральна складова людської історії надзвичайно надихнула Дж. Тавенера. «Майже вся подальша творчість композитора була присвячена релігійній проблематиці і тісно пов'язана з традицією російського духовного співу. У 1977 році Тавенер прийняв православ'я, пояснивши цей крок тим, що східні традиції зберегли початкову сутність християнства, яку Захід втратив. Згодом він неодноразово порівнював процес творення своїх творів з роботою іконописця» [4].

Названий композитор уводив як назви своїх композицій термін «ікона» («Ікона Рождества, *Ikon of the Nativity*, для хора а capella, 1991, *Ikon of Eros*, для оркестра, 2001), зазначаючи тим самим суто канонічно-надособистісні засоби впливу, на що чуйно реагував високоталановитий український композитор О. Козаренко, не приймаючи такі твори як композиторські-авторські. І це справедливо за типово-канонічною ознакою тематизму, залученого із найвищих стильово-образних надбань попередників, перш за все, від колориту староправославної літургики, збереженої на Русі від візантійського спадку. Звідси – *іконічність* результату творчості, що не є авторським «винаходом», але «образом-втіленням», даним з Неба.

Одним із найпопулярніших серед виконаних творів Тавенера є «Агнець» (*The Lamb*), хорал на вірші У. Блейка, 1982, в якому вишукана сакральність позахристиянського походження (Блейк був шанувальником давньокитайської філософії Тайці) у музичному хоровому поданні насичується відвертим гімнічним ліризмом християнського церковно-співу. Тільки перелік основних творів 1980–1990-х років, де виділяються *Eis Thanaton* (До смерті?), *ритуал* для сопрано, баса та оркестра, 1986, «Покров Пресвятої Богородиці» (*The Protecting Veil*), для віолончелі та струнного оркестру, 1988, *Плач* (*Threnos, Thrinos*), для віолончелі соло, 1990, *We shall see Him as He is* (Ми побачимо Його, яким Він є), для сопрано, 2 тенорів, віолончелі, хора та оркестра, 1990, «Марія Єгипетська», опера, 1991, «Богоявлення» (*Theophany*), для оркестра та магнітофона, 1993, ін., - засвідчує «вихід за межі композиторства».

Фактично, не тільки *Eis Thanaton, ритуал* для сопрано, баса та оркестра, 1986 представляє ритуально-обрядове дійство, недарма щодо *Theophany, The Protecting Veil, We shall see Him as He is* Тавенер не ставить музично-жанрового покажчика, обмежуючись вказівкою на склад

виконавців, – поза прийняття Чуда, охопленого Вірою, цей акт не може сприйматися, тобто тут включається позахудожній чинник *віросповідального зосередження*, органічний в обрядово-молитовному виявленні і необов'язковий чи просто заважаючий у саме художньому дійстві. Зазначення «опера» щодо «Марії Єгипетської» потребує уточнення, можливо у тому дусі, як це зроблено Г. Кречмаром відносно літургійної драми як «початку опери», тільки не відсторонюючи, як у цього автора, узагальнюючи-надособистісні риси вираження, а, навпаки, приймаючи їх в органічній спорідненості із церковністю того співаного від початку до кінця дійства. І співаного, ясно, по-церковному, тобто минаючи почуттєві вібрації й інші прикмети виражальної «життєподоби».

Наступний шабель англійської композиторської школи (з усіма вищеназваними прикметами відсторонення від сутності виявлення авторського художньо-закінченого твору) – це Джон Раттер. Його музика органічно включається у пласт духовної музики як найбільш серйозної і глибокої частини *популярного* мистецтва, що межує з художньою музикою і категорично нетотожної їй. Саме Раттер і закріплює високу точку еволюції композиторської творчості – до *злиття із популярною сферою*. І ясно, що це можливо було робити на базі пресвітеріанської церкви, що принципово протистоїть традиційним церквам. І все ж саме Раттер відновлює ту первісну християнську установку на всенаціональний охват церковним мистецтвом, не ставлячи артистичного розділу, який стався на межі V–VI століть у Візантії і привів до *спрощення*, заданого для Сходу – знаменним розспівом, для Заходу григоріанікою. Саме останній і живив еретичні, а згодом протестантські шари церковного співу, принципово дифундуючи із національними фольклорними здобутками.

Шанувальники Раттера відверто підкреслюють ту природну для обіходної церковної музики компілятивність, яка, з точки зору авторського професійного стильового егоцентризму, іменувалася не інакше як «еклектикою». Однак ця «еклектичність» незмінно проступала у творах, звернених до типологій духовної музики чи пограничною з нею, породжуючи навіть в індивідуалізованості вираження романтиків і, особливо, представителів бідермаєра, послідовно еклектичні побудови, як, наприклад, стосовно фортепіанних Сонат і вокальних композицій стали загальноусвідомлюваними (див. про це на фортепіанному матеріалі у книзі Д. Кемпера й ін. [7]).

В характеристиках спадщини Дж. Раттера читаємо таке узагальнення: «Музика Раттера *еклектична* (курсив Ч. С.), демонструє вплив

французької та англійської хороших традицій початку двадцятого століття, а також легкої музики та американської класичної пісні. Майже кожен гімн-хорал і гімни, які ним складаються, мають також оркестровий супровід на додаток до стандартного фортепіанного/органного, використовуючи різні інструменти, не лише струнні, але струнні та дерев'яні духові інструменти або й повний оркестр з мідними духовими та ударними... Багато його творів також було аранжовано для концертного оркестру з додаваним хором» [6].

Все це говорить про органіку тої поставагвардної полістилістики («мультистилістики») для Раттера, яка вивела мозаїчно-ігрову виразність звучання на рівень базового стильового принципу названого композитора. У довідкових виданнях видається така інформація про названого автора: «Музика Раттера дуже популярна, особливо у Великобританії та США... Багато хто високо поважає його у Великій Британії, про що свідчить така цитата з рецензії в London Evening Standard (25 вересня 2005 року): 'За заразливістю його мелодичного винаходу та неперевершеної майстерності Раттер має небагато рівних'. Сю Лоулі назвала Раттера 'найвідомішим і найуспішнішим композитором різдвяних керолс, які живуть сьогодні', а Шон Рафферті назвав Раттера 'творцем не просто керолс, а неймовірних речей для людського голосу'» [6].

Раттера порівнюють з Е. Л. Уеббером, хоча музикловий жанровий нахил останнього стоїть досить отдалік від процерковних орієнтирів Раттера. Ця спеціальна «зануреність» Раттера у популярний шар склала дискусійну сторону його дару для митців і їм співчуваючих мистецтвознавців:

«Один британський композитор, Девід Ардітті, не вважав його достатньо 'серйозним' композитором, кажучи, що Раттера 'важко сприймати всерйоз, через спосіб, у який його суцільні технічні можливості чи універсальність призводять до поверхневого, нестабільного кросоверного стилю, який не є ані класичним, ані попмузикою, і в його солодко-гармонізованих та оркестрованих мелодіях тяжіє до слухної сентиментальності'. The Guardian зауважив, що 'саме як автор керолс він справді залишив свій слід... Його більш масштабні роботи – зокрема Gloria (1974), Requiem (1985) і Magnificat (1990) – також добре відомий Девід Віллкокс вважав Раттера 'найобдарованішим композитором свого покоління'» [6].

Звертаємо увагу на те, що саме написані для церкви композиції Раттера визнані найціннішою складовою його здобутків. І дійсно, для

шанування композитора вказують, перш за все, на такі композиції як Gloria, 1974, Requiem, 1985, Magnificat, 1990, Mass of the Children, 2003. Показовими є останні опуси Раттера: «Дар життя: 6 пісень творення», 2015, «Видіння», 2016, які не подають, як і певні композиції Тавенера, ознак музично-жанрових типологій, акцентуючи артефактовий (чи «культур-актовий») їх смисл. Це і є показове для пост-поставангарду «розчинення» композиторської роботи в організаційно-артистичних проявах, але при цьому очевидним постає пафос духовного звернення: а це вже показники пост-поставангардного буття.

І в цьому плані показовим є Реквієм Раттера, найчастіше з усіх його творів виконуваний, в якому показова для протестантського спокійного прийняття переходу із світу минучого у Вічний, ідея Просвітленості і обуттвівленості вираження представлена поза драматичних напружень – в компенсативному ракурсі «розв'язання складностей відносин», що із вдячністю приймають аудиторії, психологічно виснажені ідеологічним вакуумом сучасних подій і реакцій на них.

Щодо творчості Раттера напрошується цікава для України паралель із генієм українського хорового діла М. Леонтовича, величний масштаб дару якого був в повній мірі оцінений лише в останні десятиліття, якраз на хвилі поставангардної творчості. Драматизм-трагізм у Леонтовича також купюрується церковним шарінням його образних, заглиблених у фольклор чи авторськи-літературних смислових побудов, натхнених віросповідальною щирістю його сумирної і велично одареної душі.

Наукова новизна роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій хорової спадщини Англії ХХ століття від некласичних зрізів до поставангардної еkleктики зламу ХХ–ХХІ століть і базовості розуміння в них національної церковної виражальної складової, яка надавала й надає самостійного стильового смаку відповідним типологічним поєднанням, співвідносним із ігровою мозаїчністю поставангарду й пост-поставангарду сьогодення.

Висновки. Стильова еkleктика необарокових побудов минулого віку і неоготичні спрямування початку ХХІ століття угрунтована, по-перше, релігійно-вжитковою засвоєністю продуктів Англійського відродження ХХ сторіччя як другого кельтського Відродження на землях Британії-Англії на тлі буття поствікторіанських спрямувань до ірландсько-бритських православних витоків національної культури. А, по-друге, вказана угрунтованість духовно-хорової творчості

Англії на початку ХХІ століття і в її межах висунення таких споріднених обставинами життя і творчості майстрів як Дж. Тавенер і Дж. Раттер неоготичними тенденціями «поглинання» художньої самодостатності компенсативно-соціальною потребою в композиціях, які стоять на «пограниччі» духовно-прикладної і духовної сфер і в яких зосереджуються антитетичні спрямування стилів та видів творчості, аж до торжества у творах Дж. Раттера повноти популярного мислення в ракурсі серйозності духовної славильності хоралів-антемів.

Література

1. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodemism-pomer-haj-zhyve-post-postmodemism (дата звернення: 12.03.2024).
2. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса: Астропринт, 2012. 164 с. неоевроп. С. 99–134.
3. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
4. У Великобританії помер композитор Дж.Тавенер. URL: <https://www.unian.ua/society/851377-u-velikobritanii-pomer-kompozitor-djon-tavener-html> (дата звернення: 16.03.2024).
5. Шпак Г. Угорська національно-релігійна ідея в хоровій творчості Ф. Ліста: дис. ... канд.: 17.00.03 / Одеська державна академія імені А.В. Нежданової. Одеса, ОНМА, 2012. 15 с.
6. John Rutter. URL: en.wikipedia.org/wiki/John_Rutter (дата звернення: 16.03.2024).
7. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

References

1. Drozdovskiy, D. (2018). Postmodern is end. Long live post-postmodern. Retrieved from: litakcent.com/2013/05/17/postmodemism-pomer-haj-zhyve-post-postmodemism [in Ukraine].
2. Markova, E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
3. Navojeva, I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A.V.Nezhdanova, 17.00.03. Odessa [in Ukraine].
4. Composer, J. Tavener died in Great Britain. Retrieved from: <https://www.unian.ua/society/851377-composer-John-Tavener-died-in-Great-Britain-html> [in Ukraine].
5. Shpak, H. (2012) The Hungarian national and religious idea in the choral works of F. Liszt. Candidate's thesis, 17.00.03. Odesa State Academy named after A.V. Nezhdanova. Odesa, ONMA [in Ukraine].
6. John Rutter. Retrieved from: en.wikipedia.org/wiki/John_Rutter (add. 16.06.2024)
7. Kämper, D. (1987). The piano sonata after Beethoven. From Schubert to Scriabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in Germany]

*Стаття надійшла до редакції 18.04.2024
Отримано після доопрацювання 16.05.2024
Прийнято до друку 24.05.2024*