

СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ «ЦЕРКОВНОЇ» ТА «ДУХОВНОЇ» ПРАВОСЛАВНОЇ МУЗИКИ

Аналізуються музичні та теоретичні аспекти богослужбово-співочої культури й мистецтва Православної церкви.

Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, «духовна музика», «церковна музика».

Анализируются музыкальные и теоретические аспекты богослужбено-певческой культуры и искусства Православной церкви.

Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, «духовная музыка», «церковная музыка».

The autor analyses musical and theoretical aspects the art and culture of the Orthodox church.

Key words: musical culture, orthodox church culture, «church music», «spirit music».

Актуальність запропонованої статті зумовлена тим, що вітчизняна культура приділяє все більшу увагу церковному мистецтву й узагалі духовній музиці: проводяться фестивалі української та російської православної музики, поживляється концертна практика, відбуваються зміни в репертуарі церковних хорів, посилюється композиторський інтерес до духовно-музичної творчості, багато студентів, випускників училищ і вищих навчальних закладів працюють у православних храмах як півчими, так і регентами (керівниками хору).

Упродовж багатьох століть існує проблема «церковності» богослужбового співу. Питання про церковний спів було предметом особливої уваги й турботи вже з II ст. Історія розвитку церковного співу повна сторінок, що далеко відстоять від високого ідеалу, наміченого Отцями Церкви, сторінок, які потрібно знати, і без міркування над якими неможливо досягти повноти православного богослужбового співу.

Практично жодне богослужіння православної Церкви не відбувається без стриманого або врочистого, покаянного або радісного, швидкого або протяжливого церковного співу.

Своєрідність і неповторність православного співу ґрунтуються на особливому розумінні сутності цього співу, а також на усвідомленні відмінності між богослужбовим співом і музикою. Ця відмінність відчувалася чітко тільки на Русі. Якщо на Заході словом «музика» могло позначатися як мирське музикування, так і спів у церкві, то на Русі для позначення цих явищ використовувалися зовсім різні терміни. Музика сама по собі, якою б вона не була гарною, піднесеною, не може бути молитвою, так

само як не може бути молитвою й просте міркування, хоча б і благочестиве.

Таким чином, богослужбовий спів і музика на Русі не були простою відмінністю між якимись «суміжними» родами діяльності, а являли собою протистояння протилежних життєвих позицій, протилежних станів, протилежних шляхів.

В історії християнської піснетворчості перші два століття овіяні духом імпровізації, результатом якої стала натхненна богослужбова поезія гімнів і псалмів, пісень хвали й подяки. Поезія ця народжувалася одночасно з музикою, як піснеспів. Творці текстів і мелодій піснеспівів зуміли виразити в слові й звуці не тільки особистий досвід спілкування з Богом, але й відтворити квінтесенцію церковного віровчення. У ранньому періоді християнської піснетворчості догматичний елемент домінує над ліричним, тому що християнське богослужіння — насамперед сповідання, свідчення віри, а не тільки звірення почуттів, що й визначило музичний стиль, його мелодійне вираження й форму. Ще в III ст. основу церковної музики сформулював пресвітер Климент Олександрійський: «К музыке должно прибегать для украшения и образования нравов. Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламывающая душу, вдающаяся в разнообразие, то плачущая, то неудержимая и страстная, то неистовая и безумная... Мелодии мы должны выбирать проникнутые бесстрастностью и целомудрием; мелодии же, разнеживающие и расслабляющие душу, не могут гармонировать с нашим мужественным и великодушным образом мыслей и расположений... Нужно предоставить хроматические гармонии беззастенчивым попойкам и музыке гетер с букетами.» [13, с. 113].

У перші століття християнства були вироблені головні музично-співочі підвалини: спів повинен бути строго вокальним, винятково мелодійним, не супроводжуватися музичними інструментами.

Лад давньохристиянського співу відрізнявся відсутністю складних гармоній і завжди був унісонним, що найбільше відповідало зосередженню в молитві. Присутні за богослужінням співали головним чином тільки старозавітні псалми. Поступово, з розвитком суто-християнського співу й вступом у церкву язичників, стали вливатися насіви сирійські й грецькі, але такі, які за своєю строгістю й величчю відповідали християнському богослужінню. Однак, на відміну від грецького співу — метричного і речитативного — християнський спів набув мелодійності, строгої відповідності змісту мелодії й тексту слів.

У II ст. в церковному співові поступово відбулися такі зміни: по-перше, із загальнонародного спів перетворювався в спеціальну участь хорів, які замінили собою присутніх у храмі під час співу;

по-друге, розширилася й ускладнилася сама кількість піснеспівів і, по-третє, хорове виконання, що стало більше мистецьким, позбавлялося від колишньої простоти й набувало деякої вишуканості й самодостатньої краси.

Ця вишуканість, спочатку досить помірна, згодом мала вже відтінок мирської волі, театральної манірності в засобах виконання. Зрозуміло, що успіх еретичної пропаганди спонукав і Церкву до користування тією ж зброєю в боротьбі із псевдовченням. Св. Отці Церкви, часто навіть не змінюючи самих мелодій, протиставляли ересям своє праве навчання, підтримуючи його в умах віруючих за допомогою хорowego ж співу. Як результат — вишукані та захоплюючі наспіви разом із театральністю засобів їх виконання залишилися використані, виховуючи смак і слух християн, а в подальшому відображаючись на характері всього богослужбового співу. Так відбулася секуляризація стилю в церковному співі, що втратив значною мірою цнотливу чистоту й строгість апостольських часів.

У сутності церковне мистецтво, як і сама Церква, насамперед покликані зберігати істину — духовний ідеал, що не змінюється історично. Духовні піснеспіви навчають слухачів у поетичній, але догматично бездоганній формі найважливіших догматів православної віри. Таким чином, достатньо відвідувачам богослужіння уважно слухати піснеспіви й читання, щоб здобути основні знання віровчення. Музичний елемент при цьому є засобом, щоб ці тексти за допомогою нерозривно пов'язаних з ними мелодій глибше запам'яталися в свідомості слухачів і одночасно дали емоційне тлумачення чутних і сприйманих текстів.

У Церкві живі всі часи, і спів, з одного боку, повинен зберігати перекази колишніх часів, а з іншого — не поривати із сьогоденням, але й не відхилятися від головної своєї сутності — богослужіння, не захоплюватися течіями, що переслідують тільки естетичні й індивідуальні цілі.

Історичний розвиток слов'янського літургійного співочого мистецтва, що захопився музикою, яка розуміється в контексті самодостатнього мистецтва, введенного в богослужіння лише для його супроводу, втратив найголовніше: церковний спів є однією з форм самого богослужіння і тому являє собою автономну сферу співочого мистецтва. Були усунені межі між «музикою» і «церковним співом». Упровадження в богослужіння нотолінійного запису спричинило багато змін у співочій практиці — скорочення, спрощення традиційних розспівів; поява нових розспівів (київського, болгарського, грецького, а пізніше, так званого, «придворного»). В остаточному підсумку чітко позначилася тенденція до поступової секуляризації церковного співу.

У сучасній церковній музиці, потрібно чітко розмежовувати богослужбовий (церковний) спів, який є невід'ємною частиною богослужіння, і духовну музику, тобто музику, що написана на церковні тексти, але стилістично є музикою світською, призначеною для виконання в концертній обстановці або на різних світських церемоніях.

Російський і український православний спів — частина спільної музичної культури, але це й зовсім особливий світ, що має своєю метою звертання до Бога й служіння Йому, а не задоволення естетичних або інших потреб людини, чому слугує світська музика.

Історичний розвиток богослужбово-співочої культури дослідники поділяють на два періоди: богослужбового співу (до середини XVII ст.) і церковної музики (відповідно, із середини XVII ст.).

Особливістю давньоруської духовної піснетворчості була кано́нічність, а характерною ознакою другого періоду, у зв'язку з формуванням національної композиторської школи, стало посилення особистого, індивідуально-авторського начала в інтерпретації канонічних текстів.

Відомий дослідник православної музики В. І. Мартинов, порівнюючи два періоди, відзначає, що протиставлення богослужбового співу й музики в XVII ст. можна звести до протиставлення принципу розспіву й принципу духовного хорового концерту: розспів і концерт — це категорії не тільки естетичні, але й моральні, духовні.

Найважливішу роль у процесі секуляризації¹ православної духовної музики відіграв жанр духовного концерту, який на думку В. І. Мартинова, персоніфікує різні типи організації мелодійного матеріалу в богослужінні [10, с. 200].

Сутність духовного концерту визначається природою жанру: «духовний» — означає те, що він може бути введений у богослужіння, назва «концерт» міцно пов'язує його з конкретною сферою світського мистецтва. Серед усіх видів культової музики він був відносно вільним від норм богослужбового чина, перебуваючи

¹ «Секуляризація» — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю і порядку. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — і перетворювали його просто в хорову вокальну музику, де тільки текст відрізняв композицію від світської хорової музики. Процес секуляризації богослужбового співу дослідники пов'язують із духовною музикою другого періоду, однак, коріння цього явища дещо глибші. Питання про обмирщення порушували св. Отці Церкви, починаючи з III — другої половини IV ст. (преподобний Єфрем Сирин, св. Іоанн Златоуст).

немовби на стику між культовим співом і світським мистецтвом. Звідси більша воля й розмаїтість засобів виразності, що допускалися в ньому.

Перші згадки про духовний концерт відносяться до періоду українсько-польського партесного співу, що почав нестримно витісняти колишні розспіви. Партесний спів у глибині слов'янської свідомості сприймався як щось незаконне, як втрата ангелогласного співу. Однак духовні обставини, що склалися в другій половині XVII ст. (реформаторсько-просвітницька діяльність патріарха Нікона), зробили поширення партесного співу неминучим. Прихильники старої традиції пов'язували партесний спів із латинсько-католицькою культурою і вважали використання його в богослужінні відходом від православних традицій.

Друга половина XVII ст. і особливо XVIII ст. були своєрідною межею в історії православної церкви, її внутрішнього життя, відносин із державою і, звичайно, в історії її мистецтва. Діапазон змін, що відбулися в цей період, величезний — впливи європейської культури та мистецтва захопили давньоруські підвалини (що особливо проявилось від часів епохи царювання Петра Великого). Боротьба двох начал — духовного й світського, процес обмирщення — головні характеристики культури цього періоду. Разом із європейською цивілізацією починається проникнення й нового мистецтва, зокрема й західної світської музики. Із початком Нового часу, європеїзацією російського життя й розвитком світської професійної культури традиції церковного мистецтва, що були сформовані століттями, починають руйнуватися, обмежуватися проникненням індивідуального, особистісного.

У ці часи, за посередництвом Польщі й України, виникає жанр хорового духовного концерту в Італії на рубежі XVI–XVII ст., з яким переважно і пов'язаний розвиток професійної хорової культури в XVIII ст., а також перелом у православній церковній музиці.

Починає змінюватися саме розуміння творчості — формотворний «принцип розспіву» замінюється «принципом концерту». Ці якісні зміни свідчать про емансипацію музики як самостійного мистецтва, позбавляють церковний спів найголовнішого — не допомагає розкриттю у звуках слова, а, навпаки, відволікає тих, хто молиться, сприяє роз'єднанню й самих співаючих, порушує внутрішню єдність богослужіння. Нова концертна музика, що звучить у храмі — насамперед явище мистецтва.

Як і будь-який інший музичний жанр, що поєднує в собі дві функції — діяльнісну, пов'язану з життєвим призначенням, і художню, що відзначає його належність до сфери мистецтва, — духовний концерт можна розглядати з точки зору його місця

в структурі богослужіння й в історії музичної культури як у діахронічному (історичному) аспекті, так і в синхронічному (системному).

У богослужбовому Уставі¹ немає назви «концерт», незважаючи на це жанр концерту міцно ввійшов у богослужіння. За концертом закріпилося певне місце в службі: він виконується під час причащення церковнослужителів у вівтарі. У Типіконі зазначено, що в цей час хор повинен співати відповідно до певного випадку або свята статутний причетний вірш. Цей піснеспів був протяжним, щоб не сковувати тимчасовими рамками ритуал священників. Поява концертів викликала скорочення співу статутного причетного вірша.

Концерти могли виконуватися й по закінченні богослужіння, коли віруючі підходили до хреста або виходили із храму. Таким чином, зміцнення жанру концерту в богослужінні привело до зміни в самому розумінні сутності богослужбового співу: він стає елементом не іманентним богослужінню, а пов'язаним із явищами сторонніми, привнесеними іззовні часто для задоволення естетичного почуття парафіян, демонстрації мистецтва співу, композиторської майстерності. У результаті художня функція стала переважати над життєвою, ритуальною. Виникло протиріччя між церковно-співочою традицією й естетичними вимогами часу.

Принципова особливість усього літургійного формоутворення — розімкнення його форм і структур. Кожна з них є лише частиною більшої форми або структури. Кожна частина цієї цілісної системи, таким чином, не може бути вилучена зі свого контексту — поза ним вона не має свого смислу. Концерт же, по суті, є в цьому сенсі чужорідним елементом, що розхитує внутрішню єдність богослужіння. Концертний принцип організації (первинність музичної логіки, музичного формоутворення), що припускає ставлення до піснеспіву як до самостійного замкненого цілого, починає визначати й літургійні форми, які, у свою чергу, стають за своїм внутрішнім музичним наповненням і оформленням самодостатніми, втрачаючи на музичному рівні зв'язки один з одним, оскільки цілісність жанру забезпечується його відмежованістю від інших явищ.

Свій класичний вид хоровий концерт набув у період італійського впливу. Своїм незвичайним поширенням і впливом на стиль

¹ «Устав» або «Типікон» — церковні книги, що регулюють порядок богослужбових дійств, читання, співу і музичного оформлення богослужіння.

«Псалтир» — церковна книга Старого Завіту, в якій зібрані псалми та піснеспіви царя Давида. Багато християнських молитов складені з псалмів цієї книги.

композицій для церковних хорів італійська музика зобов'язана не стільки самим італійським капельмейстерам, скільки їх учням і послідовникам, серед яких провідне місце посідають Д. С. Бортнянський А. Л. Ведель, М. С. Березовський та ін. Саме при них концертний італійський стиль досягнув найбільшого розвитку, але водночас саме їх композиторська діяльність викликає серйозні критичні заперечення як провідних російських композиторів, так і ієрархів православної церкви. Наприклад, в одному зі своїх листів П. І. Чайковський писав: «Европеизм вторгся в нашу Церковь в прошлом веке в виде разных пошлостей, как, например, доминант аккорд и т.п., и столь глубоко пустил корни, что даже в глуши, в деревне дьячки, учившиеся в городской семинарии, поют неизмеримо далеко ушедшее от подлинных напевов, записанных в нотном Обиходе...» [15, с. 380].

Надалі російська церковна композиторська творчість розділялася на два напрями: «Петербурзьку» й «Московську» композиторські школи. Петербурзька композиторська школа, що представлена такими композиторами, як О. Ф. Львов, Г. Я. Ломакін, М. А. Виноградов, Г. Ф. Львовський, О. А. Архангельський та ін., визначалася діяльністю Придворної Співочої Капели й характеризувалася прихильністю до точних наслідувань західноєвропейської гармонії, строгим дотриманням гомофонно-гармонічного складу, майже повною перевагою вільних творів із застосуванням *solo*, дуетів і тріо, що перемежуються з *tutti* хору. Однією із найхарактерніших ознак цієї школи було більш-менш точне наслідування західним (в основному віденсько-німецьким) музичним зразкам при байдужому ставленні до прадавніх статутних наспівів і їх структури.

Тексти для концертів, зазвичай, брали із Псалтиря — окремі вірші з різних псалмів, рідше використовувалися тексти з інших богослужбових книг. Звернення композиторів до високої поезії псалмів Вітхого Завіту не є випадковим: у них з надзвичайною силою проявляється індивідуально особисте начало, звучить «живий» людський голос, звернений до Бога.

Саме в хоровах концертах композитори втілювали особистий релігійний досвід, сповідували свою віру. Відомий український композитор і хоровий діяч М. Д. Леонтович, маючи на увазі духовно-музичну творчість композиторів кінця XIX — початку XX ст., писав: «Религиозное чувство не только всеобщее, но и индивидуальное, и оно служит неиссякаемым родником оригинального творчества, внося все новые оттенки и штрихи в вечную сокровищницу христианского искусства» [9].

Якщо через соціальну незатребуваність у XIX ст. композитори за рідкісним винятком зверталися до написання концертів, то за

богослужінням, незважаючи на заборони, концерти продовжували звучати.

Характеризуючи художню сторону функціонування жанру духовного концерту, слід відзначити деякі закономірності. Його класичний тип, що склався у XVIII ст., має комплекс визначальних жанрових ознак. Провідним формотворним принципом є контраст, що проявляється на всіх рівнях: тембровому, фактурному, динамічному, гармонічному, ритмічному, інтонаційному. Концерт складається із трьох або чотирьох частин, остання з яких — фугована форма. Концертний тип багатоголосної композиції визначається такими параметрами як:

- змінність складу (акордового й поліфонічного);
- розмаїтість тембрового рішення (зміни голосів, протиставлення різних хорових партій, барвисте трактування хору, виділення солістів та ін.);
- інтенсивний гармонічний розвиток (виразне застосування різноманітних типів модуляційного руху, посилення фонічного трактування гармонії);
- вільна зміна темпоритму, контраст розмірів;
- інтонаційна виразність (декламаційно-риторична експресія, оперна аріозність, інструментальна моторика);
- вільна художня інтерпретація (стосовно канонічного тексту, багаторазове повторення слів і фраз, розбіжність тексту в різних хорових партіях тощо).

У розвитку жанру духовного концерту другої половини XIX в. можна відзначити певну еволюцію, що зумовлено певними обставинами. З одного боку, у цей період виникла можливість нового життя жанру, виходу його за рамки богослужіння, виконання на «духовно-музичних» вечорах. Це викликало повернення інтересу композиторів до написання творів у цьому напрямі, пошуків нових жанрових моделей. У більшості випадків вони не виконувалися за богослужінням, але часто звучали в концертних залах (композиції Д. С. Бортнянського, О. А. Архангельського, О. Т. Гречанінова, В. Каліннікова й багатьох інших композиторів).

Поступово лірико-романтична трансформація жанру концерту виявляється й у духовній музиці. Відмовившись від класичної моделі жанру, композитори звернулися до написання творів, позначених ними як «запричетний вірш». Це були нові форми духовного концерту при збереженні постійних ознак, властивих жанру як системі (канонічне слово, спів без супроводу, деякі особливості фактури — протиставлення solo й tutti, ущільнення й розрідження фактури тощо), впроваджені в інші богослужбові жанри (стихіри, тропарі та ін.), що сприяло виникненню багатьох пісенспівів, які

поєднують групу різних духовних композицій, об'єднаних терміном «концертні».

Для духовних творів концертного типу кінця ХІХ ст. типовішими стають динаміка розвитку, трансформація різних станів протягом одного розділу або значної частини концерту. Ймовірно, це й було втіленням нової форми особистого релігійного досвіду.

Глибокий життєвий зміст, що втілений композиторами в музику духовного концерту, всупереч релігійному тексту, відбивав у ньому духовний склад і художні устремління своїх сучасників. Духовні концерти, завдяки інтонаційному духу епохи, багатству тематизму, широті образного змісту, стали для композиторів засобом музичного спілкування із парафіянами-слухачами. І в цьому сенсі вони виконали свою історичну місію.

Завдяки працям О. Кастальського («Московська» композиторська школа), його однодумців, сучасників і послідовників (П. Чеснокова, Ст. Смоленського, С. Рахманінова, О. Гречанинова й ін.) православне церковно-співоче мистецтво почало повертатися до споконвічних давньоруських коренів. Історичний розвиток і досвід дали свою оцінку спадщині минулих часів — краще залишилося в репертуарі церковного хору. Суворішим й послідовнішим став підхід до відбору піснеспівів.

Питання про церковність і духовність мистецтва не можна відокремлювати від питання про релігійний досвід і життєрозуміння, оскільки що мистецтво відбиває в собі насамперед внутрішній світ людини, тонус його ставлення до зовнішнього світу, до людей і до самого себе. Говорячи про діяльність духовного композитора, ми зобов'язані розглядати його творчість у зв'язку з релігійним і церковним станом сучасного йому суспільства.

Між церковним і духовним композитором існує різниця. Духовний композитор прислухається до голосу суб'єктивних релігійних переживань. Він — релігійний лірик. Духовний композитор, відтворюючи священний текст, передає не стільки те, що в цьому тексті, скільки те, як він сприймає цей текст. Церковний же композитор суб'єктивний у значно меншому ступені. Він передає не свої почуття, а почуття всієї церкви, сприймає духовний текст як те, що в ньому дане.

Недостатня вивченість проблеми вокально-хорового відтворення співочого матеріалу все більше відсилає нас до дослідження духовно-історичного контексту, що зумовив у свій час існування давньоруської співочої культури, вивчення якої надає глибокі, літургично грамотні відповіді на запитання церковного співу, розкриває феномен у його онтологічному виді і вирішує ті проблеми, які виникли в результаті кризи богослужбово-співочої системи на початку ХХ ст.

Як і все церковне мистецтво, богослужбовий спів покликаний, насамперед, виражати навчання Церкви й, таким чином, нерозривно пов'язувати із внутрішнім, таємничим її життям. Церковний спів у першу чергу — молитва, а потім — явище мистецтва.

Список літератури

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.
2. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть ХХ ст. до початку ХХІ ст. / В. Г. Бойко // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Вип. № 5-6/2003 — № 3-4/2004 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — С. 17–21.
3. Бойко В. Г. Православна духовна музика у творчості послідовників «московської» композиторської школи / В. Г. Бойко // Культура України: зб. наук. пр. Вип. 17. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2006. — С. 209–215.
4. Бойко В. Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність) / В. Г. Бойко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. Вип. 30. Педагогіка, психологія. Мистецтвознавство. / Київськ. нац. лінгвістичн. університет. Київськ. муз. акад. України. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. — С. 229–233.
5. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
6. Гречанинов А. Т. Где и как пробить брешь // Хоровое и регентское дело. Спб., 1910, № 6. — С. 5.
7. Иванов М. М. История музыкального развития России, т. 2 / М. М. Ива-нов. — СПб. : тип. А. С. Суворина, 1912. — 448 с.
8. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А. Д. Кастальский. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
9. Леонтович Н. Хоровое церковное пение // Музыка и пение. — 1904. — № 5.
10. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мар-тынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
11. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — М. : Печатня А. И. Снигиревой, изд. 4-е, 1915. — 186 с. + XIX табл.
12. Никольский А. В. Русское церковное хоровое пение во второй половине прошлого (XIX) и начале текущего столетия (от Чайковского до Кастальского). ГЦММК, ф.294, ед.хр. 263.
13. Скабалланович М. А. Толковый типикон / М. А. Скабалланович. — М. : Паломник, 2003. — 343 с.
14. Стражев А. К вопросу о церковности музыки // А. Стражев. — Хоро-вое и регентское дело. — М., 1911. — № 3. — С. 1.
15. Чайковский П. И. Полн. С/С. Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

Надійшла до редколегії 03.11.2011 р.