

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Лідія КОРНІЙ,
доктор мистецтвознавства

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ РІЗНИХ ІСТОРИЧНИХ ПЕРІОДІВ

Л. Корній. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів.

Стаття присвячена проблемі національного в українській духовній музиці на різних етапах її розвитку та поєднання в ній «свого» і «чужого» елементу.

Ключові слова: українська духовна музика, національна культура, національна специфіка.

Л. Корній. Проблема национального в украинской духовной музыке различных исторических периодов.

Статья посвящена проблеме национального в украинской духовной музыке на разных этапах её развития и сочетания в ней «своего» и «чужого» элемента.

Ключевые слова: украинская духовная музыка, национальная культура, национальная специфика.

L. Korniy. The problem of national composant in Ukrainian sacred music of different historical periods.

The article is dedicated to the problem of national composant in Ukrainian sacred music on the different stages of its development and combination in it «home» and «strange» element.

Key words: Ukrainian sacred music, national culture, national specific.

Історія музичного мистецтва засвідчує, що на всіх її етапах у музичних творах відбувається поєднання «свого» і «чужого». Специфіка прояву цих складових залежить від різних чинників: включення в «чужий» простір, рівня самосвідомості митця, що зумовлена не тільки його особистими якостями, але й історичним фактором — розвитком суспільства (етносу, нації).

На різних історичних етапах включення в «чужий» музичний простір і прояв «свого» був різний. У давні епохи вияв «свого» у професійній музиці швидше був стихійним явищем, на підсвідомому рівні, зумовлений ментальністю етносу. В епоху, коли з'явилася колективна свідомість, пов'язана зі своєю країною, Батьківщиною, тобто коли формувалася нація й національна свідомість, виникло свідоме прагнення до створення національної самобутності в мистецтві, щоб зробити свій внесок у світову музичну скарбницю.

Для того, щоб засвідчити самобутність мистецтва етносу чи нації, найчастіше використовуються такі визначення, як національна культура, національна специфіка

тощо. Іноді їх вживають навіть і для музичних явищ, що стосуються епохи Середньовіччя, здебільшого для позначення етнічної належності мистецького явища.

Переважно ж поняття національна специфіка дослідники використовують при характеристиці творів епохи Романтизму, і саме тих, які виразно фольклоризовані. Це дещо звужує поняття національної специфіки. «Своє» у музичному мистецтві має історичну тяглість, а, крім того, на різних історичних етапах воно проявлялося по-різному.

Уже в давніх племен, котрі жили на одній території й спілкувалися однією мовою, сповідували спільну релігію, витворювалися такі ознаки творчості, які не щезали, а передавалися від покоління до покоління. Це стосується й племен протоукраїнського етносу, котрий витворив цілий комплекс обрядового фольклору, пов'язаний з язичництвом. Побутуючи в усній формі, він не щез, а його відгомін дійшов до нашого часу.

На перших етапах формування етносу, як відзначає дослідниця В. Храмова, виникають психоповедінкові архетипи. Хоч вони в ході історичного процесу змінювалися, проте зберігався певний психоповедінковий архетип, що виникав на спільній мовній, культурній та морально-етнічній основі. Цей архетип «дає змогу народові зберігати собітотожність у всіх історичних перипетіях, пронести через усі «малі Апокаліпсиси» історії етнічну самосвідомість як, мабуть, єдину обов'язкову ознаку етносу. Цей інваріант і є ті важко вловні особливості національного характеру, фіксовані на рівні найдавніших архетипів світосприйняття та поведінки, що в метафізичній площині звучать «духом нації», «душею народу» [9, 8–9].

«Своє» — самобутнє в музичному мистецтві існувало завжди, але при збереженні психоповедінкового та психовідчуттєвого архетипу, що визначає ментальність народу, воно змінювалося й еволюціонувало.

Першим етапом, в якому формувалися специфічні риси духовної музики праукраїнців, була так звана Княжа доба. Прийнявши християнство, Давньоруська держава увійшла в греко-болгарську культурну спільноту, яка в середині XI ст. стала йменуватися православною. На цьому етапі домінуючими були процеси засвоєння християнських греко-болгарських здобутків, зокрема, усіх необхідних артефактів, що стосувалися церковного співу, який за канонами був одноголосий (унісонний). Запис цього співу у Візантії, Болгарії та на Русі робили ідеографічними знаками (невмами, знаменами). Така нотація була напівусною, через що рукописи з цією нотацією (XII–XVI ст.) не розшифровуються. Ця нотація існувала не для того, щоб записувати невідомий піснеспів, а для відтворення в пам'яті вже існуючий «твір». Тому співи передавалися від доместика до півчих.

До виникнення церковної музики в Києві Україна-Русь уже мала великі надбання обрядового фольклору, і це не могло не вплинути на богослужбовий спів. Тим більше, що він записувався невменною системою, в якій значну роль відіграло усне запам'ятовування й допускалися елементи імпровізації. При порівнянні дослідниками (М. Успенським, Р. Палікаровою-Вердейль та ін.) піснеспівів грецького і давньоруського походження (з грецьким та церковнослов'янським текстами на ті самі слова) виявилось, що за наявності спільностей спостерігається й певна самостійність. І. Гарднер з цього приводу пише, що через «відмінності графіки окремих схожих знамен можна дійти висновку, що й мелодична форма слов'янської (давньоруської. — Л. К.) версії повинна була якимсь чином відрізнитися від грецької» [2, с. 278]. Крім того, в Києві з'явилися наспіви з місцевим текстом. У «Киево-Печерському патерику» згадується творець піснеспівів Григорій, який писав піснеспіви, присвячені пам'яті ігумена Києво-Печерського монастиря Феодосія Печерського, київського князя Володимира Святославича. Отже, в Києві виник старокіївський богослужбовий спів як етнорегіональний варіант православного співу християнської церкви.

Крім Софії Київської, де містилася митрополія, важливим осередком розвитку духовної культури України-Русі була Києво-Печерська лавра, заснована в останній чверті XI ст. Київська митрополія, зокрема, Києво-Печерський монастир, виконували месіанську та просвітницьку роль у поширенні християнства в різних східнослов'янських регіонах Київської держави. Ця держава, яка займала велику територію, християнізувалася протягом тривалого часу. З церковних служителів Києво-Печерського монастиря вибирали єпископів для різних єпархій держави (Чернігова, Переяслава, Володимира Волинського, Новгород, Суздаля, Полоцька,

Тмутаракані та ін.). Єпископи брали із собою богослужбові книги, півчих, а також доместиків, які, як пише І. Гарднер, встановлювали при кафедрах цих єпископів спів за «київським зразком і навчали цього співу своїх півчих. Так поширювалася київська культура по всіх регіонах східних слов'ян» [2, с. 241]. У передмові до Стихираря XVII ст. зазначено, що «из Киева прииде все благочестие и вера православная в Великий Нов-град, и потом от Великого Новаграда, иде семо в царствующий град Москва благочестиве и во всю Рускую землю и потом начат распространятися благочестивая вера церквами Божиими, и святыми книгами, и божественным пением» [8, с. 41]. Згодом цей спів разом з християнізацією всієї Русі поширився на всі регіони держави і став явищем церковної давньоруської культури. Умов же для створення спільної давньоруської народності, про яку писала радянська історіографія, в реаліях багатоплемінної держави, що займала великий простір без належних комунікацій, не було. Тому більшість сучасних українських істориків, археологів, мовознавців (Н. Яковенко, Л. Залізняк, Г. Півторак та ін.) дотримуються думки, що давньоруська народність взагалі не існувала, але функціонувала спільна давньоруська культура християнського спрямування.

Схожі процеси з церковною монодією простежуються і в мові, якою послуговувалася руська церква. Після прийняття християнства була запозичена староболгарська літературна мова, але в Південній Русі під впливом місцевих говірок витворився її регіональний варіант, який дістав назву «церковнослов'янська мова» [7, с. 14].

На відміну від григоріанського хоралу, який з XI ст. припинив свій розвиток, церковна монодія на східнослов'янських землях еволюціонувала. На період XV–XVI ст. уже виокремилися дві етнорегіональні гілки — українсько-білоруська та російська, які мали спадкоємні ознаки, що походили з монодії Княжої доби, але витворювалися й етнічні варіанти. Про це свідчить порівняння піснеспівів з рукописів російського та українського або білоруського походження.

Монодія українсько-білоруської гілки з кінця XVI ст. уже фіксувалася п'ятилінійною системою (так званою київською квадратною нотацією), що виникла не без впливу контактів із західноєвропейською й польською музичними культурами (у Росії в XVII ст. вдосконалювали знаменну нотацію, щоб зробити її читабельною). Підставою для об'єднання української та білоруської монодії в одну гілку є значні схожості в монодії цього простору. Піснеспіви фіксувалися в збірнику одного типу — Ірмолоях, у якому містилася монодія річного церковного кола (у російській традиції використовували не одну, а різні книги). Крім того, структура збірників, а також мелодичний зміст піснеспівів часто співпадає. Симбіоз українців та білорусів з XIV ст. в одній державі — Великому князівстві Литовському, а з середини XVI ст. — у Речі Посполитій проявився і в культурі, зокрема, і в церковному співі. Можливо, що в українсько-білоруському церковно-співацькому симбіозі домінуючою була українська ініціатива, що йшла від Київської митрополії, котра й після розпаду Давньоруської держави протягом століть відігравала значну роль у південно-руському та південно-західному регіонах.

Збереглося значно більше нотолінійних Ірмолоїв українського, ніж білоруського походження. Один з найдавніших нотолінійних Ірмолоїв (кінець XVI ст.) походить із Супрасльського монастиря, заснованого 1498 р. київськими ченцями на давній білоруській території (нині в складі Польщі) [4, с. 5]. Ймовірно, що традиції співу Києво-Печерського монастиря були перенесені до Супрасльського монастиря. Із Західної України походять чотири інші найдавніші нотолінійні Ірмолої кінця XVI — початку XVII ст. [10, 1–4]. У цілому ж, за період XVII–XVIII ст. збереглося сотні українських списків нотолінійних Ірмолоїв.

У нотолінійних Ірмолоях деякі піснеспіви фіксувалися з атрибуцією «київський», «острозький», «волинський», «межигірський», «печерський» та ін., що свідчить про формування етнолокальних рис української монодії. Хоч монодія XVI–XVII ст. функціонувала в період, коли зростає українська національна свідомість і формувалася культура як національний феномен, проте дослідження цієї культури показало, що в музичному мистецтві існували різні шари, що представляли традиції давньої культури і нової. І хоч у церковній монодії XVI–XVII ст. вже відбулися суттєві зміни (значно розвинувся її мелодичний зміст), але вона ще була пов'язана з традиціями середньовічної культури. Про це свідчить молитовний характер співів, опора на канон, осмогласну систему, безперсональна творчість. Дослідники іноді дещо перебільшують зв'язки цієї церковної монодії з народнопісенною творчістю.

Так, І. Ляшенко пише: «єдність була настільки глибокою і міцною, що дуже часто важко визначити, де закінчується професіональне начало і починається народне» [5, с. 237].

Своєрідність української монодії проявилася в особливостях мелодичного змісту піснеспівів, у їх композиційній структурі. Саме цим вони й відрізняються від піснеспівів, що в Ірмолях мають атрибуцію «болгарський».

Нову культуру в галузі духовної музики XVII — першої половини XVIII ст. представляла багатоголоса хорова музика — партесний концерт як явище українського бароко. Він уже є репрезентантом зародження ознак національного стилю в професійній музиці. Хоч існували релігійні протистояння між католиками та православними, але з середини XVI ст., коли українські землі увійшли до Речі Посполитої, українська культура входить у контакт з «латинським» простором (західноєвропейським, польським). Використовуючи «латинські» здобутки, митці творять «свою» культуру. Це простежується в різних галузях української культури, зокрема, і в партесному концерті. Дослідники вже звертали увагу на рецепційні тенденції в партесних творах західноєвропейської та польської хорової музики (Андре та Джованні Габріелі, Г. Шютц, М. Зеленський, М. Мільчевський та ін.), але, при зв'язках з «латинським» хоровим концертуючим стилем, партесний концерт відзначався самобутністю. На думку Ю. Келдиша, партесний концерт не має точної аналогії в польській та західноєвропейській бароковій музиці [3, с. 101]. Це свідчить про те, що партесна музика мала виразні ознаки національної ідентичності. У партесній музиці спорадично використовувалися елементи українського фольклору, але не вони визначали її самобутність. Вона творилася внаслідок асиміляції «латинського» концертуючого стилю. Необхідні спеціальні порівняльні дослідження, які б виявили як співвідноситься «чуже» і «своє» в цьому бароковому стилі партесного концерту.

Яскравіше, ніж у партесному концерті, національна ідентичність проступає в класицистичному хоровому концерті другої половини XVIII — початку XIX ст. у творах А. Рачинського, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, що представляють новий етап розвитку цього жанру. Ці композитори також прилучилися до здобутків «латинської» хорової музики, переважно італійської, з якою Березовський і Бортнянський близько познайомилися в Італії. Однак їхні твори не були епігонськими, рецепційні явища перевтілювалися цими талановитими композиторами, що й надало їхнім композиціям специфічних рис (слід відзначити, що проблема перевтілення «чужого» у «своєму» в хоровому концерті також ще не була предметом спеціального розгляду).

Порівняно з партесною творчістю композитори нового хорового концерту частіше звертаються до українських народнопісенних джерел, хоч на цьому етапі це ще було спорадичним явищем. Вони творили навіть хорові fugи на теми, які мають близькість до фольклорних джерел. Творчість А. Веделя особливо близька до українських духовних кантів, міської пісні-романсу. Тобто вже у творчості цих композиторів простежуються еволюційні тенденції у створенні національно ідентичного, а в деяких творах відчутна передромантична «атмосфера». Порівняно з попередніми періодами духовної музики у творчості композиторів нового хорового концерту віддзеркалилася їхня національна ментальність. Це яскраво відбилося в ліричних сторінках їхньої музики: у характері ліризму, якому притаманна емоційна чуттєвість, сердечність. Якщо в XIX ст. у Росії музику Бортнянського критикували за італійські впливи, то в Україні її сприймали як «свою». М. Вербицький у 60-х рр. XIX ст. пише, що Бортнянський «є в українців тим, ким у Західній Європі є Моцарт і Гайдн». С. Людкевич уперше пише про українські національні риси в музиці Д. Бортнянського, і зокрема зазначив, що митець підняв вокальний стиль а *capella* «до можливих границь техніки, до особливого розквіту оригінальності та встиг накласти на нього також очевидну національну співочу печать, яка зразу мусить вразити і дійсно вражає музикальних чужинців як щось нове і оригінальне... Взагалі збірник духовних творів Бортнянського — се велика скарбниця, у якій невичерпною масою лежать жемчуги та шедеври вокально-хорової музики а *capella*... Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є разом найкращим вичітом української вікової вокальної культури» [6, 317–318]. Самобутність музики Д. Бортнянського відчував і французький композитор Г. Берліоз. Почувши його твори в 40-х рр. XIX ст., висловлюючи захоплення ними, він відзначив, зокрема, таке:

«У всіх цих творах проявляється справжнє релігійне почуття, а нерідко і той своєрідний, ніби мистичний настрій, під впливом якого слухач поринає в споглядання, сповнене проникливого екстазу. Ці твори позначені рідкісною майстерністю в поводженні з хоровими масами, дивовижним поєднанням відтінків, повнозвучністю гармонії і, — що абсолютно дивовижно незвично вільним розташуванням голосів, явною зневагою до всіх правил, перед якими схилялися як попередники, так і сучасники Бортнянського, і особливо італійці, чим учнем його вважали» [1, 324–325].

На підхід до втілення національного в XIX ст. значну роль відіграли ідеї німецького філософа Г. Гердера (1744–1803), які мали великий вплив на все європейське культурне середовище епохи Романтизму. Він відзначав особливий характер кожної нації, зумовлений «народним духом», що зберігає сталі ознаки незалежно від політичних обставин. За допомогою національної мови передаються вони з покоління до покоління в легендах, міфах, фольклорі. Тому, за Гердером, мова, культура, зокрема, фольклор визначають національну самобутність. У розкритті «народної души» він надавав пріоритет фольклорові, зокрема, музичному.

Ці ідеї підхопила епоха Романтизму, у мистецтві якої прагнення до втілення національної неповторності через звертання до фольклору є однією з визначальних тенденцій. Українська духовна музика XIX — початку XX ст. (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича) позначена виразними ознаками романтичного стилю, що проявилось у виділенні емоційного начала, яскравому ліричному струмені, а також у виразній фольклоризації творів. Про впливи народної пісенності та її стилістики на духовну музику цього періоду вже неодноразово писали дослідники. Національне самобутнє в них виражається різними способами. Одні твори мають особливо тісний зв'язок з фольклором, в інших цей зв'язок більш прихований, опосередкований. Але є чимало творів, в яких національно неповторне створюється не завдяки звертання митця до фольклору, а шляхом відтворення в музиці національного характеру через емоційно-образний зміст. У таких випадках на слух добре відчутна національна специфіка музики, але аналітично вона часто невловима і складна для розкриття.

З кінця XX ст. особливо активізувалася творчість українських композиторів у галузі духовної музики. Здебільшого ця музика національно увиразнена. Композитори не тільки звертаються до фольклору, але й залучають українські давні церковні піснеспіви. Нова якість національно неповторного досягається використанням нової композиторської техніки і нових виразових засобів.

Таким чином, українська духовна музика, розвиваючись протягом тривалого часу, постійно збагачувалася досягненням інонаціональних культур, але при цьому виявляла й самобутність, яка в різні історичні періоди мала різний прояв. Це видається природним, бо кожний етнос і кожна нація мають свою неповторність, що проявляється в музиці. Завдяки цьому існує багатонаціональний світ музики, що є спільною духовною людиною людською скарбницею.

1. Берлиоз Г. Избранные стити. — М., 1956 — С. 324–325

2. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. — Т. 1. — М., 2004. — 492 с.

3. Келдыш Ю. Проблемы стилей в русской музыке XVII–XVIII вв. // Очерки и исследования по истории русской музыки. — М., 1978. — С. 92–111.

4. Коногоя А. Супрасльський Ирмолой 1598–1601 гт. и теория транскрипции знаменного распева (на материале нотолінейных рукописей XVII в. / Автореф. дис. ... канд. искусствования. — М., 1974. — 29 с.

5. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура. — К., 1996. — С. 235–257.

6. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. — Львів, 1999. — С. 313–320.

7. Русанівський В. М. Джерела розвитку східнослов'янських літературних мов. — К., 1985–229 с.

8. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. — М., 1973. — 245 с.

9. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа. — К., 1992. — С. 3–35.

10. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ирмолой 16–18 століть. — Львів, 1996. — 622 с.