

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

Ліва Наталя Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музикознавства
та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного
університету ім. Михайла Коцюбинського,
докторант Національної музичної академії
України ім. П. І. Чайковського
Natka197133@rambler.ru

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВИХ ДЕВІАЦІЙ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Розглянуто сучасну ситуацію розвитку духовної музики християнської релігійної традиції, включаючи як католицьку, так і православну її гілки. Увага акцентується на високому ступені варіативності музичного супроводу літургій у сучасних храмах, що призводить до жанрових девіацій у річизі духовної музики. Автор дотримується думки, що коріння значених девіацій слід шукати у наріжних особливостях європейської культури.

Ключові слова: європейська культура, християнська релігійна традиція, сакральна музика, жанрові девіації, еволюція, розвиток, григоріанський хорал, поліфонія, постмодернізм.

Левая Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения и инструментальной подготовки Винницкого государственного педагогического университета имени Михаила Коцюбинского, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

К вопросу о жанровых девиациях в европейской духовной музыке второй половины ХХ – начала ХХІ столетий.

Рассмотрена современная ситуация развития духовной музыки христианской религиозной традиции, включая как католическую, так и православную её ветви. Внимание акцентируется на высокой степени вариативности музыкального сопровождения литургий в современных храмах, что приводит к жанровым девиациям в русле духовной музыки. Автор придерживается мнения, что причину данных девиаций следует искать в ключевых особенностях европейской культуры.

Ключевые слова: европейская культура, христианская религиозная традиция, сакральная музыка, жанровые девиации, эволюция, развитие, григорианский хорал, полифония, постмодернизм.

Liva Natalya, PhD in Arts, Musicology and Instrumental Training chair in Vinnitsa State Pedagogical University named after Mikhajlo Kotsjubinsky, D.Sc.-candidate of Tchaikovsky National music academy of Ukraine.

Regarding the question of genre deviations in the European sacral music in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries.

Central place in the article occupies an analysis of modern situation of the ways of evolution in the European sacred music including both its catholic and orthodox branches. The main question

is that of great variety inside of the European sacral music which produces different genre deviations inside the same religious tradition. The process is usually regarded as negative – due to destructive results of cultural crisis. But the real reason of that lays in the specificity of the European culture which is continuously changing. So we need not fear of any deviation because it is the basic trait of the culture.

Key words: *European culture, Christian religious tradition, sacral music, genre deviations, evolution, development, Gregorian choral, polyphony, postmodernism.*

Багатовіковий історичний розвиток Європи як масштабного соціокультурного утворення у ХХ–ХХІ століттях призвів до ситуації, згідно з якою феномен західноєвропейської культури можна й слід розуміти надзвичайно широко. Починаючи з епохи Нового часу, семантичні межі даного поняття розширювалися відповідно до розширення впливу Європи за межами її географічної локації. Сьогодні проєвропейський культурний простір вбирає в себе практично усі країни Північної та Південної Америки та усі слов'янські народи, його вплив відчувають на собі навіть Африка та Схід. Відповідь на запитання, у чому саме полягає сутність європейського впливу в названих регіонах, що є його "культурним ДНК", – прозора й однозначна: християнська релігійна традиція, потужний духовний стрижень, що протягом віків формував і продовжує формувати соціальний менталітет як у самій Європі, так і в масштабному ареалі її культурного резонансу.

Проблематика даної статті пов'язана із суттєвою й невід'ємною складовою християнського релігійного культуру – його музичним супроводом, без якого зазначений резонанс, можливо, не здійснився би в такому грандіозному масштабі. Мета даної публікації полягає в окресленні і виявленні факторів інтенсифікації процесу жанрових девіацій у царині духовної музики – серйозної проблеми сучасності, спровокованої кризовою ситуацією конфесійного розгалуження всередині християнства.

Сакральна музика християнської традиції як у православному, так і в католицькому її відгалуженнях репрезентує сьогодні безпрецедентний в історії європейської культури плюралізм підходів до вибору музичного супроводу богослужінь. Множинність точок зору стосовно того, як саме має звучати сьогодні літургія, не має еквіваленту в жодному з попередніх століть існування християнства. Йдеться навіть не про міжконфесійні суперечки: сьогодні у храмах однієї конфесії можна спостерігати абсолютно різні підходи до музичного оформлення повсякденної відправи. В числі уподобань – строгий григоріанський спів (або його православна альтернатива – знаменний, грецький, валаамський, київський розспіви тощо); різноманітні авторські версії літургії (меси) або ж її окремих частин (хорові твори композиторів ХVIII століття – Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя; композиторів так званої Нової московської школи – П. Чайковського, П. Чеснокова, С. Рахманінова, сучасних західних та вітчизняних авторів релігійної музики). Особливу – граничну форму сучасних відправ, допустиму сьогодні у католицькій християнській традиції (минаючи її численні протестантські відгалуження, особливо – в Америці), являють собою піснеспіви у стилі поп-музики, де сакральне навантаження несе

самий лише текст (нерідко подібний підхід експлуатується у спеціальних службах для молоді).

Різного роду музичні компроміси мають місце не лише у католицьких богослужіннях. Наприклад, творчість православного композитора митрополита Іларіона (Алфеева), єпископа Віденського та Австрійського, взагалі являє собою своєрідний сплав православної музичної традиції з традицією західноєвропейською. О. Попова, аналізуючи "Божественну літургію" Іларіона, зазначає, що у даному циклі використовуються "характерні європейські прийоми у поєднанні з індивідуальним трактуванням жанрів (тональна основа, що пронизує усі піснеспіви циклу, кадансування, наближене до музики бароко тощо)" [4]. Звичайно, факт подібного поєднання великою мірою був спричинений регіональною необхідністю, проте він ілюструє собою тенденцію часу: певний музичний матеріал вільно "мандрує" від храму до храму, утворюючи часом несподівані інтонаційні сполучення.

Привнесення особистісного начала у царину надособистісного часто стає закономірним наслідком авторського підходу в процесі створення духовної музики. У статті О. Попової акцентується увага на "не-канонічних" тенденціях у творчості іншого композитора православної традиції – В. Довганя [3]. В його концерті "З Триоди пісної" (1993) задіяні "сучасні засоби, здавалося б, далекі від жанрової форми Триоди". За твердженням авторки, даний твір – "один із яскравих прикладів того, як духовне зближується зі світським, а церковне тяжіє до концертності" [4, 19]. Наведений приклад може слугувати ілюстрацією явища, що значною мірою продукує й живить таку сферу творчості, як позалітургічна музика – тобто інструментальні твори, в основу яких покладені канонічні тексти, або чисто інструментальна музика з відповідною програмною назвою ("Memento", "Знамення", "Христос воскресне з мертвих" тощо). Подібні твори часто різняться від внутрішньо-храмової музики насамперед специфікою мови – широким використанням модерних композиторських технік ХХ століття. Взагалі твори позалітургічної традиції, дотичні до релігійної теми, але написані для вжитку поза межами храму, мають тривалу історію існування (їхні ретроспективні попередники – середньовічні містерії, різдвяні пісні, колядки, вертеп), проте в наш час дана традиція значно посилюється. Відповідно інтенсифікується процес жанрового розгалуження у її річищі.

Інтенсифікація позалітургічної творчості межує з переходом конфесійних меж. Знаменням часу може служити відображення подібної ментальності у музичній критиці. Так, аналізуючи Другий концерт для фортепіано з оркестром М. Скорика (друга частина концерту має назву "Молитва"), М. Северинова зауважує: "Необхідно відзначити, що для прочитання коду архетипових образів сакрального у творі важливою є думка М. Еліаде, який зазначає, що всьому актові людського життя самому по собі властива сакральна цінність (у чому сакральне перевершує релігійне)" [5, 96]. Висловлена точка зору привертає увагу яскраво вираженою спорідненістю зі східним (зокрема, індійським) типом світобачення, де сакральними вважаються усі прояви людського буття.

Ситуація, що спостерігається сьогодні у царині християнської духовної музики, дає підстави констатувати наявність у даній сфері численних жанрових девіацій. Означений процес звично характеризувати як негативний і пояснювати деструктивними наслідками культурної кризи, у провокуванні якої (особливо – у пострадянському просторі) не останню роль зіграв атеїзм і закономірним наслідком якої є криза духовна. Дійсно, це так, але причини означених девіацій, на нашу думку, криються значно глибше.

Суттєва семантична складова поняття жанру пов'язана з його прикладною функцією. Попри усю надвербальність, трансцендентність музичної мови, тонка, але міцна "нитка" жанрової приналежності завжди "прив'язує" музичне мистецтво до прози повсякдення: будь-який жанр завжди є відповіддю на попит, пов'язаний з певного роду діяльністю (цей фатальний зв'язок не в змозі повністю подолати навіть найбільш віддалена від практичної діяльності й сконцентрована на "чистій" рефлексії інструментальна музика). Прикладна природа жанру виявляє себе як така і в ситуації храмового побуту.

Проблема жанрових девіацій закономірно ставить дослідника перед необхідністю окреслення типології жанрів духовної музики. Однак, саме у даній ситуації здійснення типологічного аналізу є завданням великої складності, що, своєї черги, зумовлюється мінливістю й варіативністю сучасної палітри сакральних жанрів. Першим кроком на шляху вирішення цієї непростой задачі може стати спроба виокремити певні музичні феномени, що на загальному мінливому тлі слугуватимуть своєрідними константами – музичними еталонами, сформованими європейською релігійною традицією.

Американський дослідник сакральної музики ключових релігій світу Й. Суейн зазначає, що попри розмаїття конфесій та віровчень, загальні уявлення про те, яким має бути музичний супровід служби Божої, у провідних релігійних практиках збігаються. У передмові до створеного ним "Історичного словника сакральної музики" (2006) учений конкретизує означені збіги: передусім, це має бути спів, принципово монофонічний, де на один склад тексту припадає один звук; дана монодія не потребує ні супроводу, ні будь-якого гармонічного оздоблення; її характерна риса – неметричність, повна відсутність рівномірної акцентуації, що надає піснеспівам певної абстрактності, роблячи їх антиподом танцювальності [8].

Неважко помітити, що в європейській духовній традиції окресленій характеристикі вповні відповідають григоріанський спів IX–XI століть та знаменний розспів православної традиції. Означений еталон плекали впродовж століть, а наприкінці XIX століття у провідних країнах Європи (Франції, Англії, Німеччині) відчули потребу у дбайливій його реставрації.

Особливе посилення даної тенденції спостерігається в наш час. Так, у 2005 році відомий естонський композитор Арво Пярт в інтерв'ю журналу "Fono Forum" висловився наступним чином: "Значення григоріанського хоралу не має нічого спільного з музикою. Воно пов'язане з життям, мисленням, вірою. Григоріанський спів вимагає інакших світоглядних засад. Для нас це – іноземна мова. Спершу я робив простодушні спроби досягнути її враз. Кілька років пос-

піль у мене нічого з того не виходило, і я не знав, у чому справа. Доки не зрозумів, що григоріанський хорал – не просто музика" [9, 38].

Сакральне мистецтво, покликане сприяти спілкуванню людини з Вічністю, природно мусить знаходитися в межах відповідних очікувань і вимог, серед яких наріжною є наступна: оскільки Бог – вічний і незмінний, незмінною має бути й музика, призначена для поклоніння Йому. Саме з цієї причини богослужбні піснеспіви завжди намагались "законсервувати", навіть у певному розумінні "канонізувати". Воднораз, попри усю мотиваційну логіку означеної тенденції, в європейській культурі завжди співіснувала тенденція протилежна. Не зважаючи на численні суворі заборони й ретельні зусилля втримати культовий спів у недоторканості, сакральна музика Європи на протязі двох тисячоліть існування християнства інтенсивно змінювалась, перебуваючи у стані постійного розвитку й оновлення.

Передусім це пояснюється загальною специфікою західноєвропейської культури, мінливої й мобільної за своєю сутністю. Для європейської (християнської!) ментальності, на відміну від її альтернативи – східної культури, – було й залишається природним *інтенсивне переживання існування у часі*. Перманентне відчуття лінності часу, інакшими словами – історизм (на який на початку ХХ століття звертав увагу в своїх працях М. Бердяєв) якнайкраще характеризує європейську культуру. Для неї й сьогодні залишається актуальною історична метафора О. Шпенглера: "Над нашим ландшафтом з тисяч і тисяч веж удень і вночі лунає годинниковий бій, що постійно зв'язує майбутнє з минулим... Західну людину важко помислити без дбайливого вимірювання часу – ця хронологія усього, що відбувається, вповні відповідає нашій нечуваній потребі в археології, тобто зберіганні, розкопуванні, колекціонуванні всього, що відбулося. Епоха бароко інтенсифікувала готичний символ баштового годинника, довівши його до гротескного символу годинника кишенькового, що постійно супроводжує окрему людину" [6, 292].

Дана характеристика органічно доповнюється наступною сентенцією Й. Суейна: посилаючись на Луї Ібсена аль Фаругі, американський дослідник зазначає, що властива європейському сакральному мистецтву потреба еволюціонувати закладена в самій природі християнства, духовним центром якого став Бог-особистість, Боголюдина [8, ХХ]. Скільки існує європейська культура, стільки вона змінюється – відповідно до того, як змінюються уявлення про навколишній світ і про сакральне, що й знаходить відбиток у мистецтві, особливо – літургійному.

Отже не дивно, що на певному етапі розвитку професійного музичного мистецтва означена константа європейської музичної релігійної традиції – григоріанський хорал – закономірно підпадає під дію еволюції, обростаючи додатковими голосами і поступово перетворюючись на поліфонічне багатоголосся, що досягає свого розквіту у творчості франко-фламандських поліфоністів XV–XVI століть. Твори *a'capella* Лассо, Палестріни, Окегема вже мають (хоч і завуальовану) метричність. Поступово метр все ясніше починає проявляти себе, і паралельно з фор-

муванням ладотональності, а відтак – гомофонно-гармонічного мислення, європейська сакральна музика ще більше віддаляється від свого початкового ідеалу.

У XVI–XVIII століттях означене віддалення взагалі справляє враження безповоротного. Жодні перепони не можуть зашкодити невпинному розвитку новонародженої *drama per musica*. Так, у 1703 році, незважаючи на папську заборону влаштовувати театральні й оперні вистави в Римі протягом п'яти років (санкція Ватикану як подяка Богові за відсутність людських жертв під час нещодавнього землетрусу), італійська опера "мімікрує", набуваючи вигляду духовної ораторії, лібрето якої створюється на основі біблійних оповідань або сюжетів, де дійовими особами стають Милосердя, Цнота тощо. За своєю музичною мовою ці твори нічим не різнилися від опери (саме такими є "Oratorio per Santa Francesca Romana" Кальдара, "Il Giardino di Rose" Скарлаті та інші твори, що свого часу через папську заборону були забуті на кілька століть і заново відкриті десять років тому завдяки концертній діяльності оперної співачки Сесілії Бартолі [7]). На початку XVIII століття заборонені оперні вистави відбувалися у палацах кардиналів під виглядом приватних концертів, жіночі партії успішно виконувалися кастратами. Водночас світські інтонації дедалі більше просочувалися у церковний побут, витісняючи традиційний строгий стиль. Відповідно, музичний супровід богослужіння поволі втрачав аскетизм.

Значущим у даному контексті виглядає одне з висловлювань Арво Пярта у згаданому вище інтерв'ю. Підкреслюючи роль григоріанського хоралу у своєму духовному становленні, композитор – автор "Страстей по Йоану" (1982) – категорично заперечує будь-який вплив на даний твір музики Й. С. Баха. Епоха Реформації протиставила складним поліфонічним побудовам невибагливий протестантський хорал, що його легко могла виконувати паства і що згодом разом з іншими інтонаційними джерелами ліг в основу бахівської творчості. Протестантський хорал, як і музика Баха, – феномени того зламного періоду музичної історії, коли теоцентрична картина світу на довгі століття відходить у минуле. Згадаємо також, що за життя Баха служителі культу постійно нарікали на те, що музика, створювана ним для церковного вжитку, занадто жива й насичена людськими пристрастями. Тим більший подив у даному зв'язку викликає наступний парадокс: попри усі формальні відхилення від щойно встановленого взірця музичної сакральності – григоріанського хоралу (міцна гармонічна основа й багатоголосся на противагу монодії, ладотональність та чітка метричність) – загально визнані глибина і космізм творів Й. С. Баха дають вагомі підстави вважати їх альтернативним еталоном духовної музики!

Подальша музична еволюція призводить до закономірних наслідків. У добу романтизму вперше в історії музичної культури сакральна музика перестає бути суто культовою: меси, реквієми, ораторії "покидають" межі храму, набуваючи статусу самодостатніх художніх творів. Такими є "Реквієм" Г. Берліоза, духовні твори Ф. Шуберта, Ф. Ліста. Цитуючи у своїй книзі німецьких дослідників Ф. Хуга і В. Веттера, О. Антонова акцентує увагу на наступній значущій події: у католицькому богослужінні XX століття виключено з ужитку меси Ф. Шуберта, оскільки в них відсутня обов'язкова у канонічному тексті фраза

"Credo... in unam Sanktam catholicam et apostolicam ecclesiam" ("Вірую у єдину святу католицьку апостольську церкву") і в цілому вони далеко відходять від музичних церковних традицій [1, 35].

Безперервні суперечки з приводу того, якою саме повинна бути музика, що супроводжує богослужіння, пронизують усю історію існування християнства. В них ніколи не могли дійти згоди. Здається, на наш час плюралізм точок зору на дану проблему досяг апогею. Звичайно, окремі жанрові відхилення можна пояснити конкретними обставинами, в тому числі – соціально-економічними (подібно до того як, наприклад, домінування органу в релігійній традиції Німеччини XVII–XVIII століть почасти можна пояснити мізерним "бюджетом" тогочасних храмів, що виключало можливість найняти хор.) Проте коріння даного феномену лежить не в соціально-економічній площині.

Багато сучасних композиторів створюють музику, в основі якої лежить сакральний текст. Питанням, чи є ці твори сакральними у строгому розумінні слова, задаються сьогодні з тією ж пристрасстю, що й у попередні століття. У певному розумінні можна стверджувати, що європейська сакральна музична традиція з моменту її виникнення складається з суцільних жанрових девіацій. Інакше кажучи, девіація є властивістю європейської сакральної музики. Те, що ми спостерігаємо сьогодні, є логічним продовженням процесу розв'язання протиріч, закладених у минулому.

Е. Германова де Діас, досліджуючи християнську релігійну традицію в умовах постмодерну, відштовхується від поширеного сьогодні принципу історико-культурної періодизації: епоха традиціоналізму (з часу виникнення християнства по Новий час), модерн (Новий час) і постмодерн (сучасність). У працях різних дослідників дана періодизація варіюється у часі, але щодо особливостей кожної з епох розходжень немає. Відповідно, епоха позиціонування й розквіту християнської релігійної традиції являє собою тезу, Новий час раціоналістичного її заперечення – антитезу, а постмодерн є антитетичним запереченням Нового часу й водночас – синтезом обох попередніх епох [2]. Беручи до уваги побутуючі у сучасному дискурсі різноманітні характеристики постмодерну, серед яких суттєву роль відіграють постулат "в культурі усе вже відбулося", а також феномен "смерті автора" у постмодерному мистецтві, дозволимо собі виразити сумнів щодо того, що християнство як релігія особистісна взагалі здатне органічно узгодитися з постмодернізмом, "розчинитися" у ньому. (Щоправда, есхатологічний песимізм безумовно резонує з відповідними апокрифічними його елементами, зокрема – гностичними). Водночас, дана історична періодизація дає змогу побачити, що третій з окреслених етапів за своєю сутністю дійсно являє собою діалектичний синтез попередніх етапів історичного процесу рецепції сакрального. Сучасний носій про-європейської культурної традиції знаходиться у стані духовного пошуку, що само по собі не є процесом негативним. До цього пошуку його спонукає сьогодні минулий тривалий період атеїстичного богозаперечення, що його Європа (а разом з нею – про-Європа) поступово подолали близько середини ХХ століття.

Одна з характерних девіацій духовної музики сучасності пов'язана з особливостями її музичної мови. Важко уявити у повсякденному храмовому вжитку сакральні твори А. Шнітке, Е. Денісова, Е. Артем'єва, інших композиторів подібного типу музичного мислення. Разом з тим, музика такого роду продовжує виникати і є яскравим свідченням постійної потреби сучасної людини у релігійній рефлексії. Тож не слід ні лякатися, ні засуджувати паростки нового у духовному музичному мистецтві початку ХХІ століття.

Література

1. Антонова О. А. Католицизм и искусство. XX век / О. А. Антонова. – М. : Мысль, 1985. – 175 с.
2. Германова де Діас Е. В. Християнська традиція в ситуації постмодерну : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Е. В. Германова де Діас. – Харків, 2004. – 16 с.
3. Попова Е. В. Каноническое и не-каноническое в духовной музыке Владимира Довганя / Е. В. Попова // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М. : РАМ им. Гнесиных, 2009. – С. 267–273.
4. Попова Е. В. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика "жанровых форм" (конец XX – начало ХХІ вв.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Е. В. Попова. – М., 2011. – 27 с.
5. Северинова М. Ю. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального / М. Ю. Северинова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2012. – № 4 (17). – С. 93–104.
6. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Т. 1. – М. : Мысль, 1993. – 665 с.
7. Die Musikforscherin // Fono Forum. – Oktober, 2005. – S. 40–42.
8. Swain, Joseph Peter. Historical dictionary of sacred music / Joseph P. Swain. – United States of America : Scarecrow Press, Inc., 2006. – 299 с.
9. Tatsächlich haben wir nichts // Fono Forum. – September, 2005. – S. 36–39.

References

1. Antonova, O. A. (1985). Catholicism and Art. 20th century. Moscow: Mysl' [in Russian].
2. Germanova de Dias, E. V. (2004). Christian Tradition in the Situation of Postmodern. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Popova, E. V. (2009). Canonic and Non-canonic in the Sacral Music of Vladimir Dovgan'. Muzykovedenie k nachalu veka: proshloje i nastojashcheje. (pp. 267–273). Moscow [in Russian].
4. Popova, E. V. (2011). The Sacral Music of Home Composers: the Poetics of "the Forms of genres" (end of the 20th – beginning of the 21st centuries) : Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
5. Severynova, M. Y. (2012). Second Concerto for Piano and Orchestra by Miroslav Skoryk of Archetypal Images in the Context of the Sacred Aspects. Chasopys NMAU im. P. I. Chaykhov's'kogo, 4(17). (pp. 93–104). Kyjiv [in Ukrainian].
6. Spengler O. (1993). Decline of Europe: Moscow: Mysl'. [in Russian].
7. The Music Explorer. Fono Forum, October, 2005. (pp. 40–42). Austria, Netherlands, Luxemburg, Switzerland [in German].
8. Swain, J. P. (2006). Historical Dictionary of Sacred Music. Lanham, Maryland, Oxford: Scarecrow Press, Inc. [in English].
9. In Fact We Have Nothing. Fono Forum, September, 2005. (pp. 36–39). Austria, Netherlands, Luxemburg, Switzerland [in German].