

ЛІТУРГІЙНИЙ СПІВ «ЗАХІДНОЇ» ТРАДИЦІЇ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ТА ПРОБЛЕМА МУЗИКИ В СУЧАСНІЙ ЛІТУРГІЇ

Лазаревич Євгенія Юрївна, аспірантка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, м. Львів, ievgeniia.lazarevych@gmail.com

Літургійний спів «західної» традиції: естетичний аспект та проблема музики в сучасній літургії.

У статті розглядаються естетичні засади літургійної музики «західної» традиції, її витoki, та сучасний стан.

У трактатах св. Августина (354–430 рр.) та його послідовників на Заході формуються протилежні до вчення отців Східної Церкви світоглядної та мистецькі принципи, в яких переважає прагнення до інтелектуального осягнення істини та пізнання Бога через психологічні рефлексії. Августин у своїх трактатах концентрується на вимірюваних, раціональних елементах музики, він доводить, що навіть відчуття, які здаються ірраціональними, в кінцевому рахунку, засновані на числі. Праці Августина можна вважати фундаментом, на якому вибудовувалась вся музична естетика церковної музики Західної Церкви впродовж багатьох століть, і продовжує впливати навіть на сучасні процеси, які відбуваються в області літургійної музики.

Основними рисами сучасної літургійної музики Західної Церкви є багатоскладовість, за якої музика в костелі може бути представлена різними музичними групами та солістами (органіст, хор, спільнота, schola cantorum, або літургійна школа, інструментальний ансамбль струнних або духових інструментів та ін.), переважання музичної форми над змістом молитовних текстів. Разом з тим, проблемою церкви у XX ст. стала втрата зв'язку з давньою музичною традицією, що вже у II пол. XX ст. почало призводити до цілковитої відсутності музики в літургії в деяких костелах. Всі ці фактори посприяли тому, що церковна музика західної традиції від II пол. XX ст. перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена була ширше, ніж у самій літургії.

Ключові слова: літургійна музика, літургійний спів, «західна» співоча традиція.

Музична естетика Західної Церкви є результатом інтелектуальної роботи теологів і теоретиків музики впродовж кількох століть. У трактатах Августина (354–430 рр.) та його послідовників на Заході

формується протилежні до вчення отців Східної Церкви світоглядні та мистецькі принципи, в яких переважає прагнення до інтелектуального осягнення істини та пізнання Бога через психологічні рефлексії. В перші століття християнства західна півча традиція цілком залежала від грецької, однак пізніше в ній утворюється самостійна сформована система співу – григоріанський спів. Однією з суттєвих відмінностей григоріянські від співу східної традиції, де музика слугувала для повнішого вираження змісту співаного тексту, є те, що первинною виступає саме музична система, яка отримує перевагу над текстом. Таким чином, до розділення церков на Заході сформувалась відмінна за своєю сутністю музична система, в якій музика переважає над словом.

Метою нашої розвідки є розглянути естетичні засади літургійної музики «західної» традиції, її витоки та сучасний стан. Окремим питанням даної теми були присвячені її праці української дослідниці Валентини Гузєєвої, російських дослідників Дмитра Болгарського, Олени Круглової, Андрія Лесовиченка, польських музикознавців та священників Збігнева Возняка, Марціна Борнуса-Щицінького, Йоахима Валошека, а також німецького музикознавця Франка Хентшеля та ін.

Одними з основних джерел формування музичної естетики західної традиції були музичні трактати св. Августина, до яких впродовж багатьох століть зверталась Західна Церква для обґрунтування настанов щодо музики в літургії. Найбільш знаним з-поміж цих джерел є трактат Августина «De Musica», основне твердження якого – «Прекрасне радує через число», – лягло в основу музичної естетики Західної Церкви. Праці Августина можна вважати фундаментом, на якому вибудовувалась вся музична естетика церковної музики Західної Церкви впродовж багатьох століть, і які продовжують впливати навіть на сучасні процеси, які відбуваються в області літургійної музики. Так, на теорію Августина неодноразово посилаються римські папи впродовж ХХ ст. і в наш час.

У трактаті найбільшу увагу Августин приділяє питанням співвідношення числа, рівності, ритму і краси. Він підкреслює, що всюди, де нам подобається ритм, він пов'язаний з певною рівністю, в межах якої ритми є лише розширенням цієї рівності – основного співвідношення ритмічних тривалостей, а саме повторення ритмічного відрізка [6, с. 4]. Це означає, що ритми приємні для слуху настільки, наскільки вони можуть бути зведені до рівності, тобто рівність є ключовою властивістю ритму в процесі його сприйняття.

Оскільки Августин розглядає ритми і доводить, що вони складаються з одиниць, які можуть бути виражені через числа, про його теорію часто робиться висновок, що вона не пов'язана з естетикою, оскільки автор писав здебільшого про математику. Однак, на думку німецького дослідника Франка Хентшеля, «теорія Августина може бути застосована до майже всієї музики, навіть до сучасної, яка так само дотримується регулярності метру і радує через ритми в межах цих метрів, а отже, так само радує через число» [6, с. 5]. І навіть сам вислів «Прекрасне радує через число» свідчить, що Августин бере до уваги не тільки ритми, а вплив цих ритмів («радує»), а отже сприйняття краси у ритмі стосується числових співвідношень, які в підсумку зводяться до рівності.

В трактаті «De Ordine», написаному незадовго до трактату «De Musica», Августин поділяє всі існуючі елементи музики на раціональні та нерациональні. Такі елементи, як, наприклад, тембр звуку, є нерациональними. Він вводить тему музики, розглядаючи поезію, де так само важливий ритм читання, а не звучання окремих літер. Саме тому Августин виключає питання тембру з теорії музики, тому що воно не може бути вирішене раціонально, тобто з наукової точки зору, і не розглядає його у трактаті «De Musica» [6, с. 8]. Раціональними є тільки ті елементи, які мають *dimensio* або *modulatio*. Тобто лише ті елементи, які можуть бути предметом вимірювання, відносяться до раціонального аспекту чуттєвого сприйняття: «Терміни Августина добре вибрано, – зауважує Хентшель, – слово *dimensio* відноситься до *metior*, *mensura*, а слово *modulatio* – *modus*, що також означає вимір. Визначення *musica* як "*scientia bene modulandi*" підкреслює важливість вимірюваності і раціональності. Коли Августин сказав, що прекрасне радує через число, він мав на увазі особливий вид прекрасних об'єктів – "*haec ... pulchra*", а саме ритмічну красу, яку можна вирахувати» [6, с. 7].

В трактаті «De libero arbitrio» Августин стверджує: «Ви побачите, що будь-які фізичні об'єкти радують вас, і будь-що, що спокушає вас через тілесні відчуття, засноване на числі» [6, с. 7]. Тому він у своїх трактатах концентрується на вимірюваних, раціональних елементах музики, і доводить, що навіть відчуття, які здаються ірраціональними, в підсумку теж засновані на числі. Певною мірою, твердження Августина в трактатах «De Musica», «De Ordine» та «De libero arbitrio», а також розповсюдженість саме цих його трактатів впродовж багатьох століть тільки сприяла укріпленню в західній музичній

традиції естетичних уявлень про раціональність та числову основу західної музичної естетики.

Якщо на Сході питання музичної естетики розглядаються переважно у працях святих отців в богословському контексті, в західній традиції музика розглядається, передусім, як наука і стає предметом обговорення переважно в теоретичних трактатах. Внаслідок відновлення піфагорійського вчення про числову природу музики в трактатах Боеція (бл. 480– 524 рр.) у західній традиції утверджується інструменталізм, і згодом у церковній музиці починає використовуватись орган, як свідчення рівноправності інструментальної музики та співу.

Одним з ідеологів Західної Церкви вважається Варлаам Калабрійський (1290–1348), автор понад десятка творів з критикою ісихастів. Більшість з цих творів були знищені в 1341 р. після відповідної постанови Константинопольського собору. Його дискусія з ідеологом Східної Церкви Григорієм Паламою (1296–1359), певною мірою, стала вирішальною для формування двох відмінних церковних доктрин, початком поосібного розвитку традицій в подальшому та формування двох різних мистецьких, зокрема музичних, церковних канонів.

Церковний канон є засобом реалізації світоглядних уявлень, а богослужбове хорове виконавство – один із способів відображення релігійного канону в художній формі. Тож вибір окремих виконавських засобів передбачає ідейну, передусім богословську, осмисленість використання того чи іншого прийому. За концепцією А. Лесовиченка, західноєвропейський культовий канон являє собою «комплекс кодифікованих піснеспівів, який склався у процесі відбору мелодій для ортодоксальної літургії, відповідних духу важливіших світоглядних положень католицизму, які мінімальним чином піддаються варіантній трансформації і є основою для створення багатоголосних композицій культового призначення» [4, с. 25]. З даного твердження випливає, що світоглядна ідея, яка формує західноєвропейський культовий канон, знаходить своє втілення лише у доборі музичного матеріалу для богослужіння, або ж у прийомах його компонування. Дослідник виключає можливість застосування поняття канону в дослідженні виконавського аспекту, оскільки «музичний матеріал, який звучить реально, не зафіксований в нотному тексті, не може бути строго канонічним, оскільки несе в собі риси простої фольклорної традиції» [4, с. 27]. На нашу думку, саме

комплекс релігійних настанов, які являють собою цілу світоглядну систему, наділили західний виконавський церковний стиль тими властивостями, які й донині його характеризують. Серед них варто назвати спів з опорою на інструментальний супровід, уникання індивідуалізації голосів хору, помірність динамічної градації, стриманість у вияві емоцій при виконанні церковної музики. Кожна з цих ознак має свою історію виникнення і усталення в церковно-співочій практиці західної церкви і своє богословське, догматичне і канонічне підґрунтя. Виконання з дотриманням цих виконавських засад дозволяє слухачеві сприймати канонічну систему комплексно – від вихідних принципів до конкретних прийомів виконання богослужбової хорової музики.

Трансформації на кожному з рівнів канонічного узагальнення так чи інакше знаходять втілення у стилі виконання церковних піснеспівів. За А. Лесовиченком, можна виділити такі рівні: загально світоглядний принцип, що визначає логіку канонічної організації; канон теолого-філософської екзегези, який передбачає відмінності в богослужбовій практиці; догматичний канон – реалізація канону теолого-філософської екзегези на рівні релігійного інструктування; літургічний канон – спосіб нормативізації культових актів; канон просторово-часової організації богослужіння; образно-семантичний канон культової художньої творчості; образно-семантичний канон кожного з видів мистецтв; формотворчі канони різних видів мистецтва або синкретичних комплексів; конкретно-технологічний канон, вибір окремих виразових засобів [4, с. 10–11]. На кожному з цих рівнів проявляються відмінності у світогляді, богословському вченні, догматиці, богослужбовій практиці західної та східної церкви, саме це є джерелом тих відмінностей, які можемо спостерігати у церковному виконавстві.

Звідси, в рамках традиційної для східного обряду творчості, порівняно з канонічною західною, сильніше проявляється особливе, індивідуальне, особистісне. Особливе домінує над всезагальним. В канонічній творчості західної церкви, навпаки, сильніше всезагальне, хоча особливе і навіть індивідуальне присутнє. Розходження у богословській думці призвели до формування двох різних канонів, в межах яких розвивалось і церковне виконавство: «Як сила натягнутої тятиви залишається у стрілі, яка летить, так логос культури, її сутнісне ядро залишається у способі музичного висловлювання» [1, с. 23], – писав В. Медушевський. Західноєвропейська ментальність

і світогляд характеризуються схильністю до раціональності, точності, окресленості. Одним з джерел цих ознак є антична філософія. В культовій музиці західної церкви ці риси проявились в акцентуванні уваги на розвитку музичних форм та технічному вдосконаленні інструментів. Історія розвитку церковної музики західної традиції є насамперед історією пошуків нових музичних форм та нових інструментальних тембральних поєднань.

Важливим фактором формування пріоритетів акцентування у західній культовій музиці уваги на формах, а в українській – на змісті співаного тексту, була незрозумілість для слухачів західної церкви латинських текстів. Жанр «німецької» меси, яка у рамках католицького богослужіння дозволяла виконувати піснеспіви зрозумілою вірянам німецькою мовою, отримує розповсюдження лише у другій пол. XVIII ст., є різновидом низької меси і виконується тільки у будні дні (*missa bassa*). У неділю та святкові дні виконується латинська меса (*missa solemnis*). Створення певного настрою для молитви, що визначається змістом тексту, за західноєвропейським канонам, суперечить самому призначенню жанру.

В католицьких костелах в різних частинах літургії поперемінно з хором використовувався орган, на якому нерідко виконувались без участі хору цілі частини меси, а пізніше були введені ансамблі струнних і духових інструментів, які могли замінити голоси при виконанні мотетів і псалмів (така тенденція на заході особливо посилилась у XV–XVI ст.) [2, с. 132–133]. На думку В. Гузєєвої, саме в доборі інструментального складу найвиразніше проявляється різниця між періодами в історії розвитку інструменталізму в межах західноєвропейської традиції церковної музики. Так, на ранньому етапі Бароко переважали духові інструменти, а з середини XVII ст. визначальна роль надавалась інструментам струнно-смічкової групи [2, с. 134].

У сакральному співочому мистецтві важливим виразом традиції є манера співу. Вона є найскладнішою до вивчення і, тим більше, до точного відтворення історично достовірного звучання в сучасних умовах. Якщо в українській співочій традиції вона посідала важливе місце, то на Заході будь-які прояви індивідуальності впродовж багатьох століть переслідувались католицькою церквою, постійно робились спроби її уніфікації, внаслідок чого функція співака постійно обмежувалась і у другій пол. XX ст. повністю зникла з літургійної свідомості католиків [3, с. 5]. У XX ст. «всі вокальні прийоми, в яких

проявлялась життєва енергія виконавця, були свідомо вигнані з церковного співу, запідозрені в тому, що вони можуть дати місце вираженню світської матеріальності і слугувати спокусливим носієм гордині співаків» [3, с. 6]. Упродовж всього століття такі тенденції були домінуючими. Лише у 80-ті рр. XX ст. Марсель Перес виступає за те, щоб репертуар церковних піснеспівів «сприймався не лише як набір мелодій, але передусім як звук, як спосіб використання голосу в інтересах ритуалу» [3, с. 6].

Вивчаючи сутність західної традиції через співпрацю зі спільнотами, які живуть нею досі, працюючи над виконавською реконструкцією домініканської традиції з колективом «Vornus Consort», дослідник григоріанського співу Марцін Борнус-Щицінький досліджує проблему музики в католицькій церкві. Порівнюючи стан західної та східної музичних традицій, він приходить до висновку, що східні церкви «мають свою традицію, а ми є на правильному шляху, щоб не мати ніякої» [5, с. 89]. За 40 років практики в католицькому костелі ним було сформоване уявлення, що існує два типи музики, не пов'язані між собою: перший тип підлягає естетичним та емоційним критеріям, другий тип – церковна, тобто ужиткова музика, яка не зобов'язана відповідати цим критеріям.

Він звертає увагу на те, що в усіх церквах східного обряду літургія рецитована, а не співана, вважається неповною, і так вважали і в католицькій церкві ще пів століття тому. Порівняно з музикою в католицьких костелах, на думку Борнус-Щицінького, літургійна музика східної традиції досі знаходиться на достатньо високому рівні, навіть настільки, що цілком підходить для концертного виконання: «Спів східних церков настільки відрізнявся від усього, що я знав про нашу традицію, – пише він, – такий дивний, хоча захоплюючий, настільки інший і екзотичний, що, хоча я захоплювався його артистизмом, однак, довіряв офіційній теорії, яка заспокоювала мене таким чином: це абсолютно різні традиції, які не мають спільних коренів. Вони мають свою традицію, а ми свою» [5, с. 89].

Варто зазначити, що якщо ще у 1960–1970 рр. XX ст. в деяких країнах Європи (Польщі, Чехії, Словаччині), принаймні, в сільських католицьких парафіях, можна було іноді почути григоріанський хорал, спів меси священниками, співане Євангеліє, то вже у 1990-х рр. та в наш час ці традиції відсутні практично повністю. Спостерігаючи занепад традиції впродовж пів століття, М. Борнус-Щицінький відзначає: «позбавлена будь-яких критеріїв музика в римо-католицькій

церкві [...] не тільки стає все біднішою і все більш відчуженою від літургійного дійства – і то у вимірюваний спосіб – але навіть зовсім зникає» [5, с. 89].

Частиною процесу занепаду дослідник вважає також відмову вірних в парафіях від співпраці з органістами та скорочення співу наполовину, що поступово переходить в повну його відсутність: «Два роки тому, – пише Борнус-Щицінський, – я перший раз побачив появу магнітофону як єдиної форми присутності музики на святій месі. Цей останній факт був відзначений в готичному соборі в Лувені (Бельгія), місті відомого католицького університету, що змусило мене до радикальної рефлексії» [5, с. 89].

Причиною занепаду традиції співу під час літургії латинського обряду вважається, в основному, звичай віруючих брати участь в обряді, в масовості дійства: «Це призводить до того, – зазначає Борнус-Щицінський, – що, з одної сторони, усуваються виділені групи музичних колективів, в тому числі, професійних, і, з іншої сторони, спів достосовується до середньої можливості вірних, тобто якби знижується середній рівень співу. Слабше, зате ширшим колом вірних. Щось за щось» [5, с. 91]. Такий підхід призвів до занепаду музики в церкві, з життя окремих костелів музика в літургії зникла взагалі і виконується лише в концертах поза літургією.

Латинський вислів Августина «*Bis orat, qui [bene] cantat*» («Хто співає, той двічі молиться») підкреслює велику роль співу в піднесенні людської душі до Бога під час молитви. В центрі духовності католицької церкви – недільна меса, на яку збирається парафіяльна громада, і якій надається святкове значення [7, с. 215]. В часи постійного поспіху і шуму недільна меса символізує очищення, споглядальний спокій і місце, де можна почути молитву, співану наживо. Останнім часом нерідко спів замінюється електронними органами і, хоча деякі з них «перевищують вміння живих», на думку дослідника сучасної західної літургійної практики і священника Збігнева Возняка, вони «можуть використовуватись для навчання співу, але ніяк не в контексті Євхаристії (навіть якщо б не було кому співати)» [8, с. 168].

В сучасній літургії західної традиції, на відміну від східної, де музика в церкві представлена переважно хором а *capella* (до якого можуть приєднуватись і вірні), існує кілька важливих складових, які мають відношення до музики в літургії – це органіст, хор, спільнота, часто також *schola cantorum*, або літургійна школа, нерідко в літургії бере участь також інструментальний ансамбль, який складається, як

правило, зі струнних або духових інструментів. В деяких костелах всі ці елементи можуть бути присутні в літургії одночасно, в деяких лише окремі з них. Звідси неймовірна різниця ролі музики в літургії часто навіть між двома костелами одного міста, які знаходяться поряд. Градації можуть бути настільки великі, що в одному костелі музика може бути взагалі відсутня, в іншому може бути органіст і великий інструментальний ансамбль, які перетворюють літургію на концерт.

Важливе значення в західній літургії є постать органіста, який повинен бути людиною з глибоко духовним життям, яка знає правила, що стосуються літургії і, разом з тим, має добру музичну підготовку, оскільки «від його внутрішнього відчуття, знань і навичок залежить атмосфера, в якій відбувається найсвятіша містерія віри. Крім свого, він має до диспозиції кільканадцять голосів органу, що дає йому величезні можливості з точки зору оперування барвою звуку і його інтенсивністю» [8, с. 176]. Однак, на практиці, деякі органісти дотримуються принципу «чим голосніше, тим краще. Усвідомлюючи звуковий потенціал під руками і ногами, а також підсилений мікрофоном, органіст не дає змоги домінувати навіть цілій спільноті, не те що одній людині чи священику. І так триває боротьба всередині літургії» [8, с.177]. Органісти впроваджують власну ритміку і інтерпретацію пісень, яка не завжди відповідає написаному в нотах, як наслідок, спів у супроводі такого органіста стає просто неможливим. Тому, на думку Возняка, і з'являються спільноти, в яких відсутність органіста дуже добре вплинула на стан співу в літургії на протигагу тим спільнотам, «де органіст реалізовує власне уявлення музичної естетики, а людям воно зобов'язане подобатись» [8, с. 169].

У минулому, коли літургія відправлялася латинською мовою, а єдиним співом Західної Церкви був григоріанський хорал, найважливішою постаттю в музичному житті спільноти був кантор. Від початку служіння національними мовами роль кантора найчастіше переймав органіст. В сучасній літургії роль кантора найчастіше переймає священик, який, хоч і має літургічну підготовку, часто не має відповідної підготовки музичної, а кантор у тому розумінні, як це було раніше, за словами Возняка, «є певного роду раритетом в наші часи» [8, с. 178].

Перша *schola cantorum*, або школа літургійного співу, з'явилась у Середньовіччі, коли в Римі (VI–VII століття) була створена і навчена група співаків для виконання репертуару, властивого літургії [8, с. 179].

В сучасній практиці *schola cantorum* вкрай рідко виконує свою первинну функцію, тобто виконання строго літургійної музики. Це практикується лише в деяких окремих церквах, але «переважно, якщо вона вже існує, то перетворюється на плеяду зірок, а її репертуар базується більше на євангелійних піснях або навіть на світських текстах релігійного змісту. Оснащена гітарами, перкусійними інструментами та іншими брязкальцями, вона позбавляє храм священного характеру, ламаючи всі норми, що містяться в документах церкви, і ефективно відзвичаює людей від співу» [8, с. 180]. Те, що ці концерти відбуваються всередині самої літургії, на думку Возняка, є проблемою: «можна зберегти це все: інструменти, репертуар, зірок і децибелі. Змінити тільки місце і час проведення таких концертів. [...] Члени школи повинні отримати належну літургійну і музичну освіту, зорієнтовану на Євхаристію як центр духовного життя Церкви, а також повинні знати відповідний репертуар співів на цілий літургійний рік та основи теології, а також не забувати про «мету, заради якої ми знаходимося на недільній месі, якою є віддати належну хвалу Богу і відкритись для освячення» [8, с. 181].

Отже, як бачимо, основними рисами літургійної музики Західної Церкви є багатоскладовість, за якої музика в костелі може бути представлена різними музичними групами та солістами, переважання музичної форми над змістом молитовних текстів. Разом з тим, проблемою церкви у ХХ ст. стала втрата зв'язку з давньою музичною традицією, що вже у другій пол. ХХ ст. почало призводити до цілковитої відсутності музики в літургії в деяких костелах. Всі ці фактори посприяли тому, що церковна музика західної традиції від другої пол. ХХ ст. перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена була ширше, ніж у самій літургії.

Література

1. Болгарский Д. Киево-печерский распев как отражение личности // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність : зб. ст. – Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 15. – С. 21–32.
2. Гузєєва В. Аспекти розвитку інструменталізму у межах західноєвропейської храмової традиції церковної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство : зб. ст. – Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 82. – С. 132–133.

3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studsell.com/view/89584/>
4. Лесовиченко А. Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба : исследовательский очерк. – Новосибирск : Издательство Новосибирского государственного технического университета, 2001. – 32 с.
5. Bornus-Szczyński M. Dlaczego Kościół przestaje śpiewać? // Konteksty: antropologia kultury, etnografia, sztuka. – Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, 2013. – № 4 (303). – С. 89–102.
6. Hentschel F. The sensuous music aesthetics of the Middle Ages : Discussing Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo // Plainsong and Medieval Music. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – Ч. 20 (1). – С. 1–29.
7. Waloszek J. Teologia muzyki: Współczesna myśl teologiczna o muzyce. Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża, 1997. – 296 с.
8. Woźniak Z. W Dzień Pański – śpiewać Panu // Colloquia Theologica Ottoniana. Szczecin: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego, 2012. – № 1. – С. 167–188.

References

1. Bolgarskii, D. (2001). Kyevo-pecherskyi raspev kak otrazhenye lychnosti. [Kievo-pecherskiy chant as a reflection of personality]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the P. I. Chaikovsky National Musical Academy of Ukraine]. No. 15, pp. 21-32 [in Russian].
2. Huzieieva, V. (2009). Aspekty rozvytku instrumentalizmu u mezhakh zachidnoievropeiskoi khramovoi tradytsii tserkovnoi muzyky [Aspects of the development of instrumentalism within the framework of the Western-European temple tradition of church music]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the P. I. Chaikovsky National Musical Academy of Ukraine]. No. 82, pp. 132–133 [in Ukrainian].
3. Kruhlova, E. (2014). Nekotorye problemy ynterpretatsyy vokalnoi muzyki epokhy barokko [Some problems of interpretation of vocal music of the Baroque era]. Retrieved from <http://www.studsell.com/view/89584/> [in Russian].
4. Lesovychenko, A. (2001). *Zapadnyi muzykalno-kultovyi kanon i ego istorycheskaia sudba: issledovatelskiy ocherk* [Western musical-cult canon

- and its historical destiny (a research essay)]. Novosibirsk: Izdatelstvo Novosibirskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [in Russian].
5. Bornus-Szczyciński, M. (2013). Dlaczego Kościół przestaje śpiewać? [Why does the Church ceases to sing?]. *Konteksty: antropologia kultury, etnografia, sztuka*, No. 4 (303), pp. 89–102 [in Polish].
 6. Hentschel, F. (2011). The sensuous music aesthetics of the Middle Ages: Discussing Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo. *Plainsong and Medieval Music*. No. 20(1), pp. 1–29 [in English].
 7. Waloszek, J. (1997). *Teologia muzyki: Współczesna myśl teologiczna o muzyce* [Theology of music: Contemporary theological thought about music.]. Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża [in Polish].
 8. Woźniak Z. (2012). W Dzień Pański – śpiewać Panu [In the Lord's Day – sing the Lord]. *Colloquia Theologica Ottoniana*, No. 1, pp. 167–188 [in Polish].

Лазаревич Евгения Юрьевна, аспирантка Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко, г. Львов,
ievgeniia.lazarevych@gmail.com

Литургийное пение «западной» традиции: эстетический аспект и проблема музыки в современной литургии

В статье рассматриваются эстетические принципы литургической музыки «западной» традиции, ее истоки и современное состояние.

В трактатах св. Августина (354–430 гг.) и его последователей на Западе формируются противоположные к учениям отцов Восточной Церкви мировоззренческие и художественные принципы, в которых преобладает стремление к интеллектуальному постижению истины и познанию Бога через психологические рефлексии. Августин в своих трактатах концентрируется на измеряемых, рациональных элементах музыки, он доказывает, что даже ощущения, которые кажутся иррациональными, в конечном счете, основаны на числе. Труды Августина можно считать фундаментом, на котором выстраивалась вся музыкальная эстетика церковной музыки Западной Церкви на протяжении многих веков, и продолжает влиять даже на современные процессы в области литургической музыки.

Основными чертами современной литургической музыки Западной Церкви являются многосложность, при которой музыка в костеле может быть представлена различными музыкальными группами и солистами (органист, хор, молящиеся, schola cantorum, или литургическая школа, инструментальный ансамбль струнных или духовых инструментов и др.), преобладание музыкальной формы над содержанием молитвенных текстов. Вместе с тем, проблемой церкви в XX в. стала

потеря связи с давней музыкальной традицией, что уже во II пол. XX в. начало приводить к полному отсутствию музыки в литургии в некоторых костелах. Все эти факторы способствовали тому, что церковная музыка западной традиции во II пол. XX в. перешла в область концертного исполнения, и в ней представлена была шире, чем в самой литургии.

Ключевые слова: литургийная музыка, литургийное пение, «западная» певческая традиция

Lazarevych Yevgeniia, graduate student of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, ievgeniia.lazarevych@gmail.com

Liturgical Singing of “Western” Tradition: Aesthetic Aspect and the problem of Music in the Modern Liturgy

The article considers aesthetic grounds of the liturgical music of “western” tradition, its sources, and today’s state.

In the treatises of St. Augustine (A.D. 354–430) and his disciples in the West there were the persuasions and artistic principles, opposite to the doctrine of the fathers of Eastern Church, formed. They are characterized by predominating aspiration to the intellectual cognition of the truth and perception of the God through psychological reflections. In his treatises Augustine concentrates on the measured, rational elements of music, he proves that even feelings that seem irrational, as a final result, are based on the digit. The works of Augustine may be considered foundation, on which all the music aesthetics of the Western Church was being built throughout many centuries, and continues to influence even today’s processes in the field of the liturgical music.

The main feature of the today’s liturgical music of the Western Church is polysyllabism, with which the music in the church may be represented by different music groups and performers (organist, choir, community, schola cantorum, or liturgical school, instrumental group of string or wind instruments etc.), prevalence of musical form over the sense of prayful texts. Along with that, the issue with the church of the 20th c. was loss of connection with ancient music tradition that already in the second half of the 20th c. started to bring total absence of music on the liturgy in some churches. The entirety of these factors contributed to the situation when the church music of western tradition in the second half of the 20th c. moved to the realm of concert performance, and was represented there broader than in the liturgy itself.

Key words: liturgical music, liturgical singing, “western” singing tradition.

Стаття поступила до редакції 17.03.2017 р.
