

Анатолій Мартинюк

Світоглядні засади служби Божої у творчості українських композиторів

В статті висвітлюються естетично-світоглядні засади творців української духовної музики XVI - XVIII століття в націокультурному контексті формування ментальності українського суспільства. Розглядаються впливи і значення жанрів релігійних служб епохи зародження української професійної музики для становлення національної музичної культури, її зв'язок з національним дискурсом як засобом і контекстом духовної культури суспільства.

The article deals with the aesthetic world-view foundations of Ukrainian spiritual music creators of the 16th-18th centuries in national-cultural context Ukrainian society's mentality formation. The influence and significance of religious services genres of Ukrainian professional music epoch are considered as for musical national culture development, its connection with national discourse as a means and context of society spiritual culture.

Становлення української національної музичної культури є цілеспрямованим довготривалим процесом, що відбувався на засадах прищеплення свідомої причетності особистості до нації, спонукаючи її до творчої самореалізації в ім'я інтересів суспільства та держави, складниками якої постають національно-патріотичне й державно-патріотичне самоусвідомлення – ті етичні, естетичні і духовні цінності, що упродовж століть формували ментальність українського суспільства і національний самообраз особистості як члена національної спільноти.

Можна стверджувати, що духовно-музична творчість українських композиторів у жанрах релігійних служб епохи зародження української професійної музичної культури тісно пов'язана з національним дискурсом як засобом і контекстом культури, зі здатністю суб'єкта творчості до пізнання життєвого світу за допомогою національних суб'єктивних відчуттів і асоціацій, коли на основі ретельного і глибокого осягнення внутрішньо-жанрових закономірностей уможливується досягнення свободи художньо-професійної співтворчості.

Саме тому сьогодні для музикознавчої науки є важливою повноцінне дос-

лідження усіх без винятку аспектів інтерпретації музичних творів задля збереження, розкриття й збагачення фіксованого у нотному запису задуму композитора. У зв'язку з цим розуміння світоглядних засад створення тих чи інших музичних творів певного автора неодмінно актуалізує категорію музичної мови в її націокультурному контексті. Саме в цьому ракурсі, визначаючи домінантність загальнолюдської музичної мови, М. Грінченко у своїй «Історії української музики» (1922) підкреслював, що «кожен народ має свою музику (музичну мову), але навіть серед одного й того ж етнічно, географічно або й політично цілого людського угруповання ми констатуємо свої музичні «говори» [3, с. 507].

В даному дослідженні на підставі аналізу авторських «Служб Божих» і духовних концертів зроблена спроба висвітлення впливів народної музики на естетично-світоглядні засади творців української духовної музики XVI – XVIII ст. («Служба Божа» С. Пекалицького, «Смоленська служба» М. Дилецького, «Літургія» М. Березовського, Духовні концерти Д. Бортнянського і А. Веделя) та деяких узагальнень щодо еволюції української літургії.

З кінця XVI ст., в музичне мистецтво, існуюче в лоні церкви, упроваджується барокове багатоголосся – подія, що супроводжувалась зміною письма і знаменувала поворот до мислення нового часу, якому характерна цілісність світосприйняття, формування наукового погляду на світ. Упродовж другої половини XVII – початку XVIII ст. літургія існує, поряд з новим жанром партесного концерту, в рамках партесного багатоголосся («Служба» С. Пекалицького, М. Дилецького). Відбувається природній зв'язок ранніх форм багатоголосся – гармонізація знаменного розспіву, багатоголосся з постійною щільністю тканини з характерними зрілому партесному мисленню ознаками [8, с. 416].

Великий пласт національної культури складає музично-теоретична та композиторська діяльність «жителя града Києва» М.П. Дилецького [8, с. 416]. Його трактат «Грамматика музикальна» (1677) здійснює поєднання східнослов'янської співацької традиції з європейською музичною культурою. Кардинальне питання дослідження – обґрунтування переходу до тональної системи музичного мислення – пояснює всі основні принципи партесного багатоголосся. Крім цього, підручник М. Дилецького призначений для практичного освоєння композиторської техніки.

Смоленський період життя М. Дилецького залишив два свідоцтва про діяльність вченого: першу редакцію «Грамматики» і музичний твір, названий автором «Смоленська служба». «Стиль всей «Службы» – це типовий партесний стиль у його концертному різновиді» [8, с. 277].

Саме концертування, оволодіння імітаційною технікою є специфічним моментом партесного багатоголосся. В зв'язку з цим і вся система надбання

композиторської майстерності, запропонована М. Дилецьким, спрямована багато в чому на вивчення багатоголосної фактури і створення теми, що мала засади для імітування.

Процес знаходження теми змикається з усвідомленням її інтонаційної своєрідності. В той час вона нерідко розумілась як закономірність руху мелодичного потоку, висхідного або низхідного. Специфічні уявлення про цілісність змісту тематизму та його формотворчих структур, наприклад, секвенція вивчалась як найбільш природня структура для створення теми. Засвоєння різних видів імітації як динамічного засобу викликало до життя інтенсивність мелодики твору, широкі стрибки, тривалі гамоподібні послідовності, метроритмічну мінливість. Тенденційним в становленні партесного стилю можна вважати впровадження до великих жанрів інтонацій канту. Дилецький використав мелодію канту «Радуйся» у творах «Хваліте ім'я Господне» і в «Літургії». М. Дилецький розробляє вивчення каденцій, розуміючи їх як формотворчий засіб і відображення логіки функціональних відносин. У своїх творах він дотримується принципу гнучкого співставлення поліфонічного і гомофонно-гармонічного складів «Достойно есть» із «Служби божої препорціальної» де поліфонія організується гармонічною основою.

Уведенням багатоголосся в церковну співацьку практику «Фактом запровадження багатоголосся православна церква на Україні зробила рішучий крок і в бік Заходу, і в майбутнє» [4, с. 8], що показує спільність процесів, що охопили різні жанри мистецтва.

Очевидно, що в 17 ст. – часі формування партесного співу, активного використання в богослужінні партесного концерту з наступним виходом його на

світську площадку можна говорити про взаємовплив цих жанрів, навіть інколи стиранні межі між ними. Невипадково деякі партесні концерти називались в широкому розумінні слова «службами».

Кульмінацією творчості М. Дилецького став «Воскресенський канон» [3, с. 41]. Саме в цьому творі з особливою яскравістю проявились пошуки композитора в галузі форми. В трактаті викладено погляди Дилецького про планування великої форми. «Канон» – величезний багаточастинний цикл, всі елементи музичної мови якого усвідомлювалися Дилецьким як формоутворюючі.

В основі тематизму «Канону» від самого початку лежить «гармонічний тематизм» як відчуття дії контрасту ладових функцій. Гармонія стає виразником кола емоцій, гармонійний розвиток відповідає формі: співставлення гармонічних сфер, цементування композиції постійними гармонійними структурами.

Ідея будування форми, викладена в трактаті і втілена в «Каноні» засвідчує про чіткість мислення Дилецького, функціональність розподілу кожного елемента мови. Помітніше всього це проявилось в логіці великої форми: принцип подібності стає одним з головних, повторення матеріалу для закріплення форми, групування розділів в частині суворо функціональне. Своїм трактатом та музичними творами Дилецький реально запропонував вітчизняній культурі високий європейський ступінь осмислення музичних канонів.

Сучасником М. Дилецького був Симеон Пекалицький. «Служба Божа» С. Пекалицького – єдиний твір, написаний в партесному стилі, що зберігся. Майстерність Пекалицького полягає в ясності гармонічного плану, структури, розвиненості імітаційної техніки-ознаки,

притаманних зрілому партесному мисленню.

У творі відчувається стійка ладотональна єдність. Він витриманий в тональності а-молл, скріплюється при завершенні крайніх розділів кадансуванням в основній тональності. Кадансування в серединних ділянках форми вирішено, як правило, в інших тональностях.

Затвердження класичної форми мажору і мінору в «Службі» Пекалицького взаємодіє з «монтажністю» композиції і специфікою форми партесного концерту. Інтоніційний зміст мелодики сприймається цілісно з типом фактури: для зрілого партесного стилю притаманне відділення інтонаційних сфер tutti і сфери народної пісенності та канту [1, с. 301-315].

Літургія другої половини 18 століття зв'язана з формуванням класицизму. Вищої точки розквіту досягають всі параметри музичного мислення: остаточно формується і отримує визначальну роль тематизм, організуюча мелодика, ритм, тембр, фактором стає гармонія. Основним показником мислення 18 ст. є високий ступінь організованості всіх рівнів твору: музичний процес супроводжується рівномірною метрикою, структурною узгодженістю всіх розділів, пануванням ладових систем мажору і мінору.

Нового наповнення і мистецького вирішення набувають духовні жанри в творчості Максима Березовського. Його твори – в основному церковні композиції й духовні концерти отримують високу оцінку не лише російських, але й іноземних любителів мистецтва, про неї пишуть тогочасні петербурзькі часописи. За свідченням сучасників «... придворний камерний музикант Максим Березовський ... визначається видатним талантом, смаком і майстерністю в композиції церковних творів витонченого стилю. У

цьому він настільки тямущий, що знає, як щасливо сполучити вогненну італійську мелодію з ніжною грецькою. Упродовж декількох років він створив для Придворної капели чудові церковні концерти і то з такою знаменитою гармонізацією, що виконання їх викликало захоплення знавців і схвалення двору» [11, с. 59].

Взірцем формування гармонічного мислення виступає «Літургія» М. Березовського. З точки зору еволюції розвитку жанру літургії цей твір являє собою етап, коли канонічний текст стає сильним поштовхом для створення великої, багаточастинної композиції. Зазначимо індивідуальний підхід Березовського до чину богослужіння: відбираються короткі тексти і групуються в музичні номери, виникає побудова, оформлена за музичними законами, композитор прагне до внутрішньої єдності циклу на різних рівнях: інтонаційна система, ритмічна єдність екстеній, закріпленій зміст різних типів викладу, стильова постійність у вирішенні кадансів, структурування розділів, центробіжність в організації малих циклів, поєднання славослів'я та пісні. Складання гармонічного мислення – регулює значення вертикалі у творенні тканини, класичний за технікою виконання і місця в формі каданс, послідовність розгортання гармонії у формі, дивовижною співучістю кожного голосу чотириголосної фактури, тяжіння до розспівності та чисто поліфонічні прийоми як засіб розвитку імітації, попарні вступи голосів, неспішність, тривалість розгортання думки [10, с. 67-79].

Літургія М. Березовського належить до найкращих творів такого роду в українській духовній музиці. Композитор удосконалив форму літургії, поділивши її на вісім частин. Раніше літургія складалась з багатьох роздібнених фрагментів, кі-

лькість яких була нестійкою. Крім того, він увів такі частини, як «Вірую» і «Отче наш», які раніше не записувалися, бо їх виконували прихожани, а не хор.

Літургія Максима Березовського відтворює різні душевні стани, що виникають унаслідок спілкування людини з Богом: непохитність релігійних переконань («Вірую»), звеличування Господа й подяка йому («Прийдіте поклонімся», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф», «Тобі співаєм»), благання про помилування (у Єктеніях «Господи помилуй», «Святий Боже, Святий кріпкий»), звернення до Господа з проханням («Отче наш»), медитаційну заглибленість і духовну піднесеність («Херувимська»). «Літургія» М. Березовського – твір, який відзначається стильовою стійкістю, чіткістю композиційних принципів. Вони відповідали багатьом типовим ознакам музичного мислення другої половини 18 століття. Відзначимо елементи мови і рівні твору, що закріплюють форму і мають словове значення упродовж тривання всього циклу.

Світоглядні засади творчості М. Березовського засвідчують і причасні вірші – невеликі хорові твори, призначені для співу до, і під час Причастя і кожен з них виконувався в церкві у певний день тижня. Причасні написані на тексти псалмів Псалтиря, що мають переважно хвалебний і подячний характер. Цей зміст псалмів втілювався в музиці Максима Березовського переважно ліричного характеру.

Духовний концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости», написаний в другій половині 60-х років XVIII ст., надає багатий матеріал для культурологічно-мистецтвознавчих рефлексій щодо світоглядних засад творчості композитора, і чи не

найбільшою мірою виявляє зв'язок творчості композитора з народним мелосом. Літературною основою концерту послужили слова псалма № 70 з Псалтиря (Давидових псалмів, однієї з книг Старого Заповіту), однак автор втілює не весь текст повністю, а лише частково: вибрані п'ять строф, найбільш драматичні з усіх 24-х.

Концерт складається з чотирьох частин, які яскраво контрастують між собою і за темпом, і за забарвленням, а головне – за настроями, котрі в них втілюються. Головна думка концерту повністю відповідає відомій ще з часів античності метафорі на означення героїчної боротьби за достойне життя – «через терни до зірок», тобто, через страждання й муки, тяжкі випробування тіла і духу – до боротьби й перемоги.

Перша частина висловлює величаву скорботу, в ній декілька разів повторюється благання зневіреної, доведеної до відчаю людини до всемогутнього й милосердного Бога. Сама мелодія нагадує звучання багатьох українських тужливих пісень (серед них згадуються «За нашою слободою», «Кущ калини розвивається», «Ой нас, братці, п'ять» та ін.). У своєму розвитку вона набуває рис драматичності, ніби втілюючи ті важкі випробування, які довелося зазнати людині, створює настрій неспокою й загрози.

Друга частина, що уособлює «ворожу силу» з її агресивністю й зловісністю, починається одразу після першої без перерви. Тут теж відчутний вплив української пісні, проте композитор використовує його незвично – характерні мотиви українських жартівливих пісень набувають зловісного, жорстокого звучання, ніби грізна насмішка долі.

Третя частина – найменша з усіх частин циклу, це ніби остання пристра-

сна молитва перед вирішальною розв'язкою, що повинна невдовзі наступити. У музиці немає бурхливого розвитку, все раптом ніби завмирає в покорі й смиренні.

І тим більшим контрастом вривається в цей молитовний і стриманий настрій рішуча й цілеспрямована тема фінальної фуги, в основу якої покладена та сама мелодія, на якій в першій частині звучала молитва «Не відкинь...». Але тепер вона перевертається до невпізнанності – з невпевненого, несміливого у своїй безнадії й розпачу благання виростає сильний, вольовий мотив, сповнений життєвої сили і незламності, що швидко й переможно досягає вершини. Впевнено та урочисто звучать останні рядки «Нехай засоромляться й щезнуть...». І завершення концерту сприймається як перемога людського духу над невблаганністю долі.

Разом з відомими творами М. Березовського в жанрі духовного концерту «Бог на Божім зібранні стоїть», «Господь воцарися», «Не отвержи мене во время старости» та іншими, його Літургія належить до першого етапу розвитку української духовної музики нового стилю, на якому позначилися стильові тенденції, характерні для західноєвропейської музики «передкласичного періоду» та раннього класицизму. У творчості М. Березовського сформувалися два види духовного концерту нового стилю: урочисто-панегіричний («Господь воцарися») та лірико-драматичний («Не отвержи мене во время старости»). Утвердився чотиричастинний хоровий цикл, заснований на засадах контрасту – музично-образного, темпового, тонального, фактурного.

До характерних особливостей творчості М. Березовського належить використання мелодики пісенного типу, ме-

лодичних зворотів, типових для української народної пісні та пісні-романсу. Духовна творчість Максима Березовського з її новаторським спрямуванням стала ґрунтом для подальшого розвитку жанру духовного концерту у творчості Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя та ін. митців.

Дмитро Бортнянський справедливо вважається одним із найславетніших українських композиторів, гордістю й славою вітчизняної культури. Проте якими б визначними не були його досягнення в світській музиці, найвидатніші свої твори він написав у жанрі духовного хорового концерту. Всього він залишив 35 однохорних концертів і 10 двохорних, тобто написаних для виконання двома хорами нараз [4].

На відміну від драматичних, трагічних, напружено-емоційних концертів М. Березовського, Д. Бортнянський шукає в поезії Давидових псалмів радісні, піднесені настрої, урочисто-прославний стан, або спокійне й зосереджене споглядання. Ці переживання були притаманні пануючому тоді художньому стилю, до якого можна віднести й твори самого композитора до класицизму. Лише в останніх творах, наприкінці життя, частіше трапляються мінорні концерти драматичного й трагедійного змісту. Музична мова концертів відображає високу майстерність композитора, у якій знайшли втілення й багатівікові традиції західноєвропейської церковної творчості, зокрема так званої венеціанської школи. Мелодика концертів дуже часто пов'язана з українським фольклором, з обрядовими, ліричними, побутовими, навіть жартівливо-танцювальними піснями. Це додає їм особливого душевного тепла, яскравості, а разом з тим вирізняє композитора з-посеред західних музикантів,

що спиралися на ті самі професійні принципи.

Одним із кращих духовних концертів Д. Бортнянського є концерт № 15 «Придите, воспоем». Майстерно прикрашена мелодія першої частини викладається у чотирьох голосах подібно, до українських пісень. Композитор застосовує тут виразні прийоми для досягнення своєї мети, зокрема такі, як перегукування окремих голосів, короткі, енергійні вигуки, завдяки чому створюється враження великого просторого світлого храму, короткі, уривчасті фрази нагадують радісні, збуджені вигуки свята.

Друга частина, де йдеться про страждання й розп'яття Христа, раптово переносить слухачів у цілком інший світ – світ скорботи й жалоби. Недаремно, крім зрозумілих для слухачів всієї Європи зворотів оперної арії *lamento*, композитор використовує елементи українського фольклорного траурного жанру – голосіння, яке іноді нагадує зосереджений суворий настрій релігійних кантів, де також йшлося про страждання Христа.

Серед творців українського духовного концерту найближче до національних джерел стоїть творчість Артема Веделя, все життя якого нерозривно пов'язане з Україною. До нас дійшло лише кілька хорових духовних творів у єдиному жанрі, до якого він звертався – хоровому духовному концерті, в якому він створив невмирущі шедеври національного мистецтва [7].

Найвідоміші концерти, такі, як «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Спаси мя, Боже», «Доколе, Господи, забудешь мя» та деякі інші. Вони виконувалися в багатьох київських церквах, зокрема перший з них багато років утримувався в службі Києво-Печерської лаври.

Концерт «Доколе, Господи» належить до київського періоду творчості і написаний між 1794 і 1796 рр. В його основі лежить Давидовий псалом № 12, котрий співався під час Богоявлення. Поетичний образ концерту є глибоко скорботним, жалібним, але водночас наприкінці не позбавлений просвітлення. За своєю музичною мовою концерт дуже близький до українських пісенних джерел, які знайомі були композитору з дитинства – це лірична пісня-романс, дума, а також кант.

Перша частина виражає пристрасне благання до Бога, хоча композитор користується в ній не стриманосуворими, відповідними лише для церковної традиції, інтонаціями, а ніжними, ліричними «зітханнями», особливо популярними на той час в українських міських піснях-романсах. Та й сама багатоголосна побудова частини цілком відповідає народній манері виконання пісні – два верхні жіночі голоси ведуть так звану терцеву «втору» (так зазвичай співали у два голоси на селах), а басовий лише створює для них своєрідну опору.

У другій частині автор звертається теж до українських фольклорних джерел, проте до зовсім іншого пісенного кола. Мелодія виразно нагадує розспів української народної епічної думи, тужливі пісні кобзарів, котрі були справжніми віртуозами-співаками і вміли напрочуд майстерно імпровізувати свої твори, збагачуючи їх щоразу новими мелодичними прикрасами. Та й сам поетичний зміст частини («Доки мій ворог буде знущатись наді мною?») вимагає драматичнішого, більш напруженого виразу, який і зустрічався найчастіше в думках, складених сліпими кобзарями, з їх трагічними сюжетами з історії України.

Третя, остання, частина відрізняється більш спокійним, урочистим настроєм. Проте А. Ведель, на відміну від М. Березовського чи Д. Бортнянського, не передає тут збуджених, радісних почуттів, музика не вражає зовнішнім блиском. Його прославлення Божого милосердя та ласки звучить стриманіше, аніж у поширених у святкових академіях, урочистих кантах-віватах.

Творчість Артема Веделя гідно завершила «золоту добу» української музики вісімнадцятого сторіччя і водночас ще більше наблизилася професійний духовний хорівий концерт до невичерпної пісенної спадщини нашого народу, збагатила його «побутовою» лірикою міського сентиментального романсу, календарно-обрядових пісень, епічного фольклору.

Таким чином, естетично-світоглядні засади творців української духовної музики XVI - XVIII століття постають дієвими чинниками в націокультурному контексті формування ментальності українського суспільства – засобом і контекстом духовної культури суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Українські співаки на Московщині в 17 ст. / М. Антонович // Збірник на пошану Зенона Кузеля [Записки НТШ, т. 159]. Париж 1961, С. 301-315.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / М. Антонович // Науковий Конгрес у 1000-ліття хрещення Руси-України: Збірник праць Ювілейного Конгресу. – Мюнхен, 1988-1989. – С. 458-474
3. Грінченко М., Українські народні думи / М. Грінченко, К. Стеценко // Вибране. – К., 1959. – С. 507-512.
4. Іванов В. Дмитро Бортнянський / В. Іванов. – Київ: Музична Україна, 1980. – 144 с.
5. Маценко П. Давня українська музика і сучасність / П. Маценко // Вінніпег: Культура й освіта, 1952 – 30 с.

6. Протопопов В.В. О хоровой многоголосной композиции XVII - XVIII вв. и Симеоне Пекалицком / В.В. Протопопов // Статьи и исследования. – М.: Советский композитор, 1983. – 303с.
7. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / Ігор Соневицький; [в.о. Укр. Вільна Акад. Наук у США]. – Нью-Йорк: Б/в, 1966. – 177 с.
8. Цалай-Якименко О. Музикознавство і педагогіка / О. Цалай-Якименко // Історія української музики: У 6 т.– К., 1989.– Т.1.– С. 403-433.
9. Цалай-Якименко О.С. Духовні співи давньої України: Антологія / О.С. Цалай-Якименко; [ред. Н.О. Герасимова-Персидська та ін.]. – К.: Музична Україна, 2000. – 519 с.: іл.
10. Юрченко М. Максим Березовський в Італії / М. Юрченко // Українська музична спадщина. – Вип. 1. – К., 1989. – С. 67-79.
11. Яков фон Штелин Музыка и балет в России / Яков фон Штелин. – Ленинград, Музгиз, 1935. – С. 59 - 60.

Тетяна Мартинюк

Національний ідеал в Літургіях українських композиторів ХХ століття

В статті висвітлюється традиція органічного поєднання українських народнопісенних інтонацій з канонами церковного співу в жанрі Літургії, що дозволяє розглядати її одним із найвизначніших джерел національної музичної культури, духовного зразка і форми досягнення піднесеної духовної і онтологічної цільності буття. Порушуються питання історії церковного співу, типології літургій, їх тематики і сюжетності, потрактування художнього образу і жанрово-стильових особливостей української літургії ХХ століття.

The article deals with the tradition of Ukrainian folk-song intonations and the canons of church singing in the genre of Liturgy organic combination that allows to consider it to be one of the most significant sources of national musical culture and spiritual pattern and form of coming to the high spiritual and ontological sound being. The author touches the questions of church singing history, liturgies typology, their themes and fabules, artistic image considering and definition of genre-stylistic peculiarities of Ukrainian liturgy in the 20th century.

Національна музика є історично складеною й наснаженою культурним генофондом певного народу, фіксованою за висотою і включеною до особливої системи ладових (висотно-функціональних) та метро-ритмічних (часових) співвідношень, що стає важливим соціально-психологічним чинником формування духовно-чуттєвих особливостей національно-самобутньої композиторської та музично-виконавської культури нації.

У вказаному контексті православну духовну музику правомірно кваліфікувати як професійний церковно-хоровий

спів культового призначення, позначений культовою єдністю сакрального тексту і мелодії з відповідними освітньо-виховними впливами на свідомість віруючих. Духовний піснеспів як «мова серця» у даному світоглядному спрямуванні формує естетичні почуття й художні смаки, біблійний же текст як «мова розуму» сприяє культивуванню християнських моральних цінностей й потреби активно творити добро.

Музична творчість глибоко особистісна, містить у собі безліч культурних інваріантів, здатних зробити її значущою й доступною для розуміння іншими лю-