

- № 59. Отче нашъ.
 № 60. Аминь.
 № 61. И Духови твоему.
 № 62. Тебѣ, Господи.
 № 63. Аминь.
 № 64. Единъ святъ.
 № 65. Хвалите Господа с небесъ.
 № 66. Благословен грядый в имя Господне.
 № 67. На многая лѣта Владыко.
 № 68. Видѣхом свѣтъ истинный.
 № 69. Аминь.
 № 70. Да исполнятся уста наши.
 № 71. Господи, помилуй.
 № 72. О имени Господни.
 № 73. Аминь.
 № 74. Буди имя Господне.
 № 75. Честнѣйшую Херувимъ.
 № 76. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу.
 № 77. Аминь.
 № 78. Аминь.

Цей збірник вартий спеціальної уваги як один з перших у церковно-музичній літературі Закарпаття.

Церковний спів на Закарпатті розвивався у складних політичних і мистецько-культурних умовах. В останні десятиліття XVIII і XIX ст. значно поживався його розвиток, що внесло значні якісні зміни, зокрема новітні багатоголосі форми. При цьому підтримувалися тісні зв'язки з Галичиною і Наддніпряниною, що сприяло збереженню національної ідентичності.

Список використаної літератури

- Витвицький В. Музичне життя // *Карпатська Україна*. Львів 1939, с. 138–146.
 Гаджега В. Константин Матезонський — перший хоровий диригент греко-католицької церкви в Ужгороді // *Подкарпатська Русь* (Ужгород 1929/1–2).
 Гошовский В. Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX — первой половины XX в. [1] // *Украинское музыковедение: Ежегодник 1* (Киев 1966) 203–215.
 Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX — першої половини XX століття [2] // *Українське музикознавство: Науковий міжвідомчий щорічник 2* (Львів 1967) 211–217.
 Папп С. Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії // *Ірмологіон* / укл. і видав С. Папп. Пряшів 1970, с. 181–196.
 Стешко Ф. Церковна музика на Підкарпатській Русі // *Науковий Збірник Т-ва «Просвіта»* (Ужгород 1937).

Олександр ТРОХАНОВСЬКИЙ (Київ)

ЩО ТАКЕ ЦЕРКОВНА МУЗИКА? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти)

*Хваліте його звуком рогу,
 Хваліте його на арфі й на гуслах,
 Хваліте його на бубні й танком.
 Хваліте його на струнах і сопілці,
 Хваліте його на дзвінких цимбалах,
 Хваліте його на гучних цимбалах,
 Хай хвалить Господа все, що живе!*

Псалом 150:3–6

Проблема розуміння суті церковної музики є однією з найскладніших. Про це свідчить як безпрецедентна довготривалість її обговорення (від Старого Завіту — до сьогодні), так і її багатоаспектність, яка вимагає свого розгляду в кількох площинах: музикознавчій, історичній, теологічній, естетичній, філософській, культурологічній та ін. Впродовж двох тисячоліть розвитку християнської церковно-музичної традиції сформувався величезний масив літургійної та паралітургійної музики — від григоріаніки і сакральної монодії Сходу до величавих кантат, пасіонів, ораторій Баха, Генделя, Брукнера, Пендерецького. І незалежно від масштабів, жанрів, виконавського складу постійно актуальною є міра їх відповідності характеру богослужіння. Як справедливо зазначає Мирослав Пеж, «ніколи насправді не було відомо, якою повинна бути релігійна музика, але завжди її критиковано і творено»¹.

Відсутність власне такої встановленої, всіма визнаної дефініції — що таке релігійна, церковна музика; якою вона повинна бути? — і є причиною цих нескінченних дискусій, в результаті яких виник огром коментуючої літератури (від висловлювань античних філософів, повчань Отців Церкви до постанов II Ватиканського Собору). Дуже загальний, побіжний огляд головних ідей цієї двотисячолітньої дискусії свідчить про:

- 1) незникаючу важливість музики у християнському культурі;
- 2) постійне розширення самого поняття музики церковної, релігійної, до чого спонукає як суто музична, так і пасторально-літургійна практика.

Слід передовсім якомога точніше окреслити центральне поняття, адже в музикознавчій літературі зустрічаються паралельно декілька

¹ M. Perz. Interpretacje muzycznego «sacrum» w kontekście polskiej // *Współczesna polska religijna tradycja a kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. Lublin 1992, с. 21.

визначень: «церковна музика» (*musica ecclesiastica, musica da chiesa*), «духовна музика» (*spiritual music, geistliche Music*), «релігійна музика» (*musica sacra*), музика літургійна чи богослужбова та паралітургійна. Очевидно, що два останні визначення є найточнішими з огляду функційності: музика, що необхідна для провадження богослуження, і музика, яка інспірована релігійною тематикою і безпосереднього відношення до Літургії не має.

З огляду на якісні характеристики (тобто відповідність характерові культу) таке розмежування нічого не додає. Визначення «духовна музика» не є достатньо точним, оскільки кожна добра музика є духовною. Так, повільні частини багатьох інструментальних жанрів доби класицизму часто вважають зразками досконалої релігійної музики. Найвідповіднішим видається термін «церковна музика», оскільки він достатньо точно відокремлює музичний *sacrum* і *profanum* і, разом з тим, не зводить обсяг поняття виключно до рамок прикладної, богослужбової функції. Адже впродовж віків між жанрами літургійної та паралітургійної музики (як, зрештою, між музикою світською і церковною) постійно відбувався взаємообмін на рівні музичної мови, тривав процес взаємозбагачення ідеями, образами, способами втілення. Обираючи термін «церковна музика», ми враховуємо власне цей найширший контекст її формування, що зрештою і вивищив її серед інших богонатхненних надбань людського духа — як «безцінний скарб усієї Церкви, який вибивається поміж іншими висловами мистецтва»².

До такого визначення музики II Ватиканським Собором богословська думка пройшла довгий і непростий шлях. Початком його є Святе Письмо та Повчання Отців Церкви. Старий та Новий Завіти наповнені музикою. Про це свідчить хоча б перелік музичних інструментів, що зустрічаємо (особливо у Псалмах): флейта, труба, гуслі, арфа, цимбали, тимпан, струнні інструменти та ін. Патристична ж традиція стосовно музичної проблематики починається, очевидно, від послань св. Павла. Митрополит Андрей Шептицький зауважив в тих посланнях певну еволюцію у поглядах ранніх християн на музику — «переймаючи від синагоги спів, відкинули музичні інструменти»³. Митрополит подає також обґрунтування цього явища св. Томою: це сталося через потребу відмежуватися від синагогальної традиції богослужіння і з огляду на те, що «інструменти більше порушають до приємності, ніж викликають в душі розположення до побожності»⁴.

Наступний етап заглиблення у феномен церковної музики спостерігаємо у творах св. Августина (в трактаті «De musica», *Confesiones* IX і X, коментарях до псалмів, гоміліях). Св. Августин справедливо вказує на той могутній вплив музики на людину, який пояснюється прихованим в ній глибоким змістом, що недоступний безпосередньо слухові, але може розкритися шляхом «богословської медитації» над порядком світу звуків: «входять вони до вух, а з ними вливається до серця правда і розпалюється від них почуття побожності». Очевидно, що в такому розумінні св. Августином музичних феноменів вчуваються ідеї неоплатонізму, Пітагорова математична модель музики як «гармонії сфер», що керує світобудовою. Разом з тим, св. Августин підмітив «таємничу спорідненість» між людськими почуттями і «відповідними тонами в голосі», на підставі якої і реалізується здатність музики викликати ці почуття.

Цікаве богословське обґрунтування музики знаходимо у працях Мартіна Лютера, який чітко розділяє музику, створену людиною (*musica instrumentalis*) від її правзору — нечутної нам космічної музики (*musica mundana*) та музики небесних сфер (*musica ecclesiastica*). Гасло Лютера «Musica Donum Dei non hominum est» підкреслює відтворюючу (а не безпосередньо творчу) роль композитора⁵. Це аж ніяк не применшувало ваги і значення музики в протестантизмі, навпаки — як видимий знак невидимої і вищої Реальності музика всіляко підтримувалася і розвивалася, кульмінацією чого стала творчість геніяльного Й.-С. Баха — найдосконаліше в історії людства втілення Божої прослави.

Доба Просвітництва (XVIII ст.) принесла кардинальні зміни в естетиці, звівши музику до гри «приємних слухових відчуттів» (Ж.-Ж. Руссо). З цього часу, за вдалими визначенням Т. Капмана, розпадається «чудовий синтез, що обіймав Небо і Землю». І з цього часу (одразу після смерті Баха, Генделя) музика поступово відчужується від Церкви (не хочу сказати, що починається поступовий регрес музики, який триває до сьогодні). Цей процес був далеко не одностороннім, лінійним — бо осяювався час від часу спалахами людського генія, ба, навіть поверненням пізніх романтиків (Ліста, Вагнера, Верді, Брукнера) до релігійної творчості, сфери сакральних та містичних відчуттів у музиці.

Тільки модерна доба (XX ст.) намітила поважніший поворот до церковно-музичної творчості, оскільки в цьому вбачався вихід композиторів із тупика сваволі суб'єктивізму (Гіндеміт); так міг бути подоланий герметизм у творчості митців, відновлення природного відчуття приналежності індивідуума до спільноти (Стравінський), зрештою, повер-

² Документи Другого Ватиканського Собору: Конституції. Декрети. Декларації. Львів 1996, с. 50.

³ Про церковний спів: Декрет Львівського Архиепархіального собору від 25 квітня 1941 року. Львів 2001, с. 6.

⁴ Там само, с. 6.

⁵ Сам Мартін Лютер не тільки богословськи обґрунтував важливість музики для церковного обряду, але й практично дбав про вишкіл співаків, заохочував композиторів до створення нових мелодій протестантських хоралів.

нення інтелектуалістів до релігійної свідомості, а через неї — подолання розпаду звукової матерії і відновлення в музиці Божественної Гармонії і Краси (Мессіан, Пярт, Пендеревський та ін.).

Упродовж віків Церква пильно стежила за розвитком музики, відгукуючись на всі поважніші повороти постановами Соборів, церковних предстоятелів, дбаючи про збереження саме духовного виміру музики, її трансцендентальної природи, і цим визначаючи її місце і роль у богослуженні.

Ще на Синоді в Аквізграні у 816 році було заборонено світський характер співу в Церкві. В середньовіччі в боротьбі з поганськими елементами Церква забороняє сакральні танці на цвинтарях, «бісовскія ігрища» скоморохів. Важливим етапом у розвитку музики стала поява багатоголосся, якого Церква на початках не приймала (вважаючи його таким, що затьмарює, затіняє молитовний текст). Та вже у 1324 р. апостольська конституція папи Івана XXII «Docta Sanctorum Patrum» визнає вартісність поліфонічного багатоголосся при умові збереження виразності подачі молитовного тексту, збереження зв'язку з григоріанським хоралом через розвиток техніки *cantus firmus*, і згодом імітаційної техніки. Підтверджена Тридентським Собором (1545–1563 рр.) вартісність багатоголосного поліфонічного співу та гри на органі під час богослуження (з одночасною вимогою виразної читабельності текстів, дотримання традицій григоріанського хоралу, запереченні артистичного суб'єктивізму та надуживань) стала основою розквіту церковної поліфонії XVI ст. і уможливила появу генія Палестрини. Цікаво, що майже в цей самий час відбувається перехід від монодії до т. зв. «фігурального багатоголосся» в Україні, а дозвіл на запровадження «співу по партесах» для Львівської Ставропігії дає Константинопольський патріарх Єремія II, заперечуючи, однак, вживання інструментів (зокрема, органів) по церквах. Така підтримка Церкви зумовила надзвичайно бурхливий розвиток партесного багатоголосся в Україні, що став першою потужною кульмінацією національної церковної музики, і разом з тим — оригінальним українським варіантом загальноєвропейського барокового музичного інваріанту.

Дуже цікавими документами музично-богословської думки XVII ст. є перші українські музикознавчі трактати, зокрема «Сказаніє о семи свободних мудростях», де знаходимо настанови щодо бажаного характеру церковної музики: вона «від печалей лікує», викликає «потребу всім согласія», «любви совокупления». Важливим є повний збіг Східного і Західного розуміння природи церковного співу як молитовного із застереженнями щодо впадання у «вавилонські страсті музики» (Іван Вишенський), надмірні артистичні спокуси чи надуживання (*absus*). Спільним було також розуміння важливості збереження григоріанського хоралу і східної сакральної монодії як освяченої церковно-літургічною практикою основи релігійної музичної творчості — так, наприклад, Микола

Ділецький, перший український музиколог, у своїй знаменитій «Граматиці музикальній» заохочував композиторів обирати за основу своїх творчих інспірацій зразки-мелодії давнього ірмологійного церковного співу.

Середина XVIII ст. позначена дискусіями щодо надмірної театралізації в церковно-музичному мистецтві (*stilus theatralis*), що втілювалося в особливій віртуозності і недоречній концертності співу та оркестрової гри, спричинених розвитком оперного мистецтва. Та все ж таки, попри вимоги автентичності (тобто опори в григоріаніці) та читабельності літургійного тексту, енцикліка папи Бенедикта XIV «Annus qui» (1749 р.) акцентувала основні стилістично-музичні риси класицизму, допустила до використання в Літургії оркестр, що уможливило осягнення західноєвропейською музикою ще однієї своєї вершини — релігійної творчості віденських класиків Моцарта, Гайдна та Бетховена. Українським відповідником цих композицій стали хорові концерти Боршнянського, Березовського, Веделя, творчість яких після смерті Боршнянського 1825 року була заборонена для використання Синодом Російської Православної Церкви, що свідчило не лише про остаточну втрату самотності українського Богослужіння, але про повну невідповідність української і російської ментальностей, яка так і не змогла прийняти розкішний концертуючий і, разом з тим, глибоко інтимний (навіть сентиментальний) стиль української церковної музики, що формувався таким впродовж століть. Поодиноким місцем, де далі плекався такий спів, став Перемишль, в якому завдяки старанням єпископа Івана Снігурського 1817 року виникла співоча школа, а згодом знаменитий хор катедрального собору, в якому виховалися засновники перемиської композиторської школи Михайло Вербицький та Іван Лаврівський. В такий непростий спосіб шляхом заборон, толерування, прямої інспірації з боку Церкви розвивалася сакральна музика впродовж століть, і всі кульмінаційні точки цього розвитку уможливлені осягненням богословською думкою нового шабля розуміння реалій суто музичного філогенезу, необхідності розумного оновлення всіх можливих засобів музичної прослави Бога. Без такого розуміння європейська музична культура не дорахувалася б багатьох імен своїх Геніїв.

Найбільше документів Церкви стосовно характеру церковної музики походить з першої половини XX століття. І викликано це кількома причинами. З одного боку, намітився явний регрес церковного співу (особливо виразний на тлі згадуваних вище кульмінацій європейської музики), і цей регрес треба було зупинити. З іншого боку, крайнє ускладнення (розпад) музичної мови, вакханалії артистичної сваволі і суб'єктивізму стали загрозою для збереження молитовного характеру сучасної

церковної музики. Вона остаточно була визнана інтегральною складовою Літургії, ба навіть більше — намітилася тенденція вивищення музики серед інших жанрів сакрального мистецтва. При цьому чітко визначалися її функції:

- 1) як засіб примноження Слави Божої;
- 2) як потужний інструмент посвячення вірних.

Особливе місце у розвитку церковної музики на початку ХХ ст. займає діяльність папи Пія Х, який в *motu proprio* «Tra le sollecitudini» (1903 р.) немов підсумував попередні зауваги Церкви щодо бажаного характеру літургійної музики, викликані прагненням:

- 1) зберегти богослужбовий, прикладний характер церковної музики;
- 2) зберегти освячені богослужбовою практикою музичні традиції Церкви;
- 3) зберегти молитовний характер церковно-музичної практики, не допускати підпадання під чисто артистичні спокуси і надуживання;
- 4) забезпечити зрозумілість літургійних текстів, що проспівуються під час богослуження.

Паралельні явища відбувалися і в Україні. Особливу увагу до розвитку церковного співу виявляла Українська Автокефальна Православна Церква, яка в часи Української Народної Республіки (1917–1920) гуртувала навколо себе провідних українських композиторів (Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Яциневич, Олександр Кошиць, Порфирій Демущький та ін.), що ввійшли в історію як «нова школа» української церковної музики⁶. Унікальним документом є декрет Львівського Архiepархіяльного собору Української Греко-Католицької Церкви «Про церковний спів» (1941 р.), де в усій повноті окреслено характер і функції богослужбової музики, її місце та роль в обряді: «Церковний спів... є наче образом духовної, надприродної і вічної краси, ... є крім того пречудним символом молитви. Таким символом... спів є тільки тоді, ... коли є співаною молитвою»⁷. І далі — «обряд наш вимагає також, щоб увесь наряд співав», і це є «дуже важною прикметою нашого обряду., найважливішою школою християнського життя»⁸. Більше того, церковні співи є «навіть важніші, ніж проповідь і катехизація, ... бо учать молитви»⁹. Усвідомлюючи таку важливість церковного співу для нашого обряду, Архiepархіяльний собор ініціював низку заходів, покликаних благотворно вплинути на плекання українського церковного співу, серед них — створення Комісії церковного співу, яка мала б складатися з чоти-

⁶ Докладніше про це див.: Л. О. Пархоменко. Національне духовне відродження та українська церковна музика першої чверті ХХ ст. // *Український церковно-визвольний рух і утворення української автокефальної православної Церкви*. Київ 1997, с. 133–149.

⁷ *Про церковний спів*, с. 2–3.

⁸ Там само, с. 7.

⁹ Там само, с. 7.

рьох секцій: музикологічної, композиторської, диригентської, церковно-народного й ірмолоїного співу. Постанова такого документа свідчило про високий ступінь зрілості й одностайності у поглядах Церкви на літургійну музику, велике хвилювання за її майбутню долю. Та, на жаль, Друга світова війна і наступне знищення УГКЦ не дало змоги втілити в життя цей поважний документ.

Сьогодні основними документами Католицької Церкви щодо музичних проблем є вчення II Ватиканського Собору та післясоборові постанови, що впроваджували літургійну реформу цього собору. Усвідомлення Церквою важливості музичної складової богослуження відображено в окремому розділі Конституції про Святу Літургію (розділ 6), а також в інструкції Святої Конгрегації Обрядів від 5 березня 1967 року «*Musicam sacram — De musica in sacra liturgia*». Паралітургійній музичній практиці присвячено окремий документ Святої Конгрегації Божого Культу від 5 листопада 1987 року «*Concerti nelle chiese*». У всіх цих документах підкреслюються духовні трансцендентальні вартості церковної музики, вказується на спорідненість артистичного і релігійного переживання. Розвитком цих ідей стали численні висловлювання папи Івана Павла II, які разом творять величний гімн Мистецтву і Творцю:

«Людина і суспільство... потребують мистецтва для розуміння світу і життя... для усвідомлення величі і глибини існування...», «правдиві витвори мистецтва є... видимими знаками трансцендентальної реальності Царства Божого, а кожен архитвір у своїй інспірації та в своєму корінні є твором релігійним»¹⁰.

Папа Іван Павло II дає глибоке богословське обґрунтування самого мистецького творчого акту завдяки, передовсім, тайні Божого Втілення — і цим долає віковичне провалля між загальномистецьким дискурсом і Церквою:

«Мистецька діяльність... зберігає в собі якби далекий відблиск творчої діяльності Бога. Він як Безконечна Краса уділяє всьому, що є, свого блиску. Звідси — кожен архитвір стремить до того, аби віддати хвалу Богові, Досконалій Красі, запрошують до медитації над Тайною Творення»¹¹.

Папа Іван Павло II вказує на глибинну спорідненість мистецтва і релігії — трансцендентальну природу мистецтва і, зокрема, музики, що «найменш матеріальна і найбільш таємнича спосеред усіх мистецтв», і через це її місія є «впровадження до вищих і непроминальних людських вартостей», підняття душі «аж до меж найвищих духовних переживань». Папа вказує на спільну знакову природу музики (мистецтва взагалі) і Літургії, коли музика володіє всіма істотними рисами Святого Літур-

¹⁰ Цит. за: J. Wąsoszek, ks. *Teologia muzyki*. Opole 1989, с. 109.

¹¹ Там само, с. 109.

гійного Знаку, здатного виразити, наблизити, пояснити Тайну Божого Об'явлення, і, разом з тим — сама Літургія «хоче бути твором мистецтва, що черпає натхнення з віри й ангажує для цього весь творчий потенціал архітектури, поезії, пластики, музики»¹².

Як бачимо, Церква (і Католицька, і Православна) максимально розширила сприйняття церковної музики як невід'ємної конститутивної складової Літургії. Тепер вже від самих творців залежить, як «обжити» цей простір можливостей, завойований в процесі музично-історичного розвитку й акцептований богословською думкою. Таким чином, сьогодні на перший план в осягненні природи церковного мистецтва виходить творчий аспект, коли митець щоразу ніби з початку формує для себе (а, отже, і для загалу) нове розуміння-наповнення поняття «церковна музика». Процес цей ускладнюється ще й постійним «розбіганням»-розширенням звукового Всесвіту, коли у безмірі можливостей легко впасти у спокусу вседозволеності засобів. І тут для митця важливо уникнути семантичної «глухоти» стосовно нових прийомів письма, які часто приховують таку потужну «кінетичну силу» виразності, що вона здатна вибухово розірвати надтонкий стан молитовного осяяння, властивий нашій церковно-музичній традиції. Очевидно, що на цьому шляху без втрат не обійтись. Та й користь буде взаємною, адже духовне, церковне начало, повернувшись в сучасну музику, порятує-виведе її з чергової кризи розвитку. І навпаки, повернувши в своє лоно сучасну музику, Церква отримає напрочуд живий, потужний і дієвий інструмент посвячення вірних нового покоління, багатообіцяючий засіб Божої прослави.

МАТЕРІЯЛИ І ДОКУМЕНТИ

¹² Там само, с. 110.