

## 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.*

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 людьми, виводячи на інтерсуб'єктивний рівень.

В даній роботі висвітлюється проблема жанру і специфіка музичної структури української літургії, робиться спроба виявити деякі етапи еволюції її

індивідуально-стильових втілень. Об'єктом дослідження виступають культові твори українських авторів початку XX ст. «Літургія св. І. Златоустого» М. Леонтовича, «Літургія» К. Стеценка, і кінця XX століття - «Літургія» Л. Дичко. Мета нашої роботи полягає у виявленні жанрово-стильових особливостей української літургії XX століття.

В силу того, що соціальне призначення літургії від моменту зародження до теперішнього часу значно розширилося, в зіставленні з ним стає явною національно- стильова своєрідність літургії нового часу. Тому в дослідженні порушуються питання історії церковного співу, типології літургій, їх тематики і сюжетності, загально-філософські проблеми в службі, трактування художнього образу, засоби драматизації та ін.

Не можна обійти увагою того факту, що саме становлення національної церкви (УАПЦ) на початку XX століття надало можливість проводити богослужіння українською мовою, що спричинило появу україномовних духовних творів (три з чотирьох проаналізованих нами творів були написані саме в цей період). Опора на давні українські церковні-наспіви, народнопісенні інтонації, а також використання українських текстів призвели до появи оригінальних національних творів літургійного жанру на початку XX століття. На жаль, політична ситуація не сприяла подальшому розвитку церковного життя, і традицію створення духовних творів в Україні на довгий час було перервано. Лише в наші часи, після тривалої перерви, спостерігається відродження української духовної музики в творчості відомих сучасних українських композиторів - Л. Дичко, Є. Станковича, Г. Гаврилець та багатьох інших.

У зв'язку з тим, що існування літургії заповняє величезний історичний період часу, її вивчення викликає певні труднощі, пов'язані з відсутністю нотних джерел, які змогли б відобразити еволюцію жанру в повному обсязі. Тому ми обмежили часовий відрізок дослідження творами нового часу, так званими авторськими «службами Божими» початку XX століття. Внаслідок малої вивченості історії жанру доводилось здобувати фрагментарні відомості із джерел кількох типів, а головним чином, нашу увагу при роботі з літературою

була спрямована на пошук відомостей про ті типові риси стилю епохи, які учинили помітний вплив на літургію.

У праці Н.О. Герасимової-Персидської «Хоровий концерт на Україні в 17-18 ст.» розглядається становлення партесного багатоголосся, яке розуміється зразком мислення нового часу, епохи бароко в Україні. В межах нашого дослідження літургія і партесний концерт 17 ст. з'єднуються партесним стилем, що народжує спільність багатьох ознак цих жанрів. Тому, перш ніж зосередитися на аналізі конкретних творів зазначених вище авторів, акцентуємо увагу на потрактуваннях структури, тематизму, акордики, ладу літургій різного часу, що, зафіксовані на різних етапах еволюції, дозволяють нам побіжно окреслити вектори розвитку жанру.

Літургія (в пер. з грец. «загальнонародний» та «обов'язок») - найважливіше суспільне богослужіння православної церкви, при якому відбувається таїна святої причетності. Іноді Божественну літургію називають Євхаристією (з грец. «вдячність»). За своєю суттю вона виявляє головні змістовні моменти християнського світосприйняття. До складу богослужіння центральною частиною входить власне обряд (здійснення таїни Євхаристії та причастя), і, крім цього, загальні молитви, читання Євангелія, повчання та піснеспіви. Літургія здійснюється єпископом або священиком кожен день року.

Становлення чину (порядок, устав) літургії охоплює величезний період часу, тож ранньохристиянська літургія відрізнялась від сучасної характером обряду унаслідок упровадження в практику ідеї літургічного єдинства, що витиснула зміст літургії давніх: «Все церкви должны следовать обычаю Нового Рима (Константинополя) и совершать священнослужение по преданиям великих учителей святых Иоанна Златоуста и Василия Великого» [6, с. 567].

Послідовність літургії упродовж своєї історії зазнавала змін, що доводять текстуальні відмінності євхаристичних молитв, різноманітності літургічних типів - літургія східної та західної традиції. Так Літургія св. І. Златоуста відноситься до візантійської групи сучасних літургій (складається з літургії св. Василя Великого, Іоана Златоуста, Григорія Двоєслова).

Літургія св. І. Златоуста складається з проскомідії, літургії оглашених та літургії «вірних частин», які мають різні назви, хоча «розділення це за обіднею непомітно для молящихся» [6, с. 40].

Саме цей принцип природного перебігу обряду і різноманітної залученості до нього хорової звучності цікавитиме нас насамперед. В межах даної роботи відмітимо тільки деякі параметри жанру, аналіз яких необхідний для прояснення його специфіки.

Літургія як жанр уявляє собою цілісне явище мистецтва. Для його вивчення потрібно виявити структуру, основні принципи формоутворення цілого. В силу обмеженості нотного матеріалу модель жанру відтворюється не в співставленні однотипових творів, а на порівнянні з канонізованим чином.

В історії існування літургії особливо яскравою уявляється стильова еволюція від монодії до багатоголосся, що явилась результатом переходу до культури нового часу. Це супроводжується формуванням інших принципів мислення та звичайно, оновленням форм функціонування гармонії, ладу, фактури. З цього часу ведучі жанри - літургія та партесний концерт, що впливають один на одного в рамках об'єднаності партесним стилем, утягуються до процесу секуляризації - відмітимо, що швидкість вивільнення цих жанрів була різною.

Процеси, що охопили все музичне мистецтво знайшли відображення в формуванні тематизму, змісту його інтонаційного рівня, розкрили принципи мислення часу і етапи еволюції жанру - таким чином 17-те століття входить до історії культури України як час оновлення, зміни середньовіччя стилем бароко.

Паростки нового мислення викликають до життя появлення партесного багатоголосся - феномену одночасно писемної та виконавської культури. «Зміна запису - це справжня революція» [2, с. 6]. Упровадження багатоголосся до церковно-співацької практики відображає в мистецтві того часу процес орієнтації на слухача. Період становлення багатоголосся відзначається різноманітністю типів диференціації музичної тканини, головні з яких торкаються зміни кількості голосів упродовж твору - «змінність» І та окремих груп хору і постійного витримування щільності тканини - «постійне багатоголосся». До

другого типу багатоголосся відноситься і літургія, початковий етап її становлення - гармонізація знаменного та ін. наспівів.

В 17 столітті більшість піснеспівів «Обіходу» перекладаються для виконання партіями на 4, 8, 12 голосів, а пізніше затверджується авторська «служба Божа». З того часу жанр літургії стає одним з найбільш характерних у творчості українських композиторів, а сутність авторського вирішення канонічного тексту полягає в запропонованій композитором системі наспівів в певному порядку, який має ознаки єдиного композиційного задуму - об'єднання однією тональністю, тематичними зв'язками.

Музика 18-19 ст. є кульмінацією розвитку-оригінального національного явища усної традиції - наспіву Києво-Печерської лаври, інакше - Лаврського наспіву. «Репертуар киево-печерської традиції виключно повний і багатий: тут розспівано седальни, стихіри по 50-ім псалмі, весь Ірмологій» [5, с. 76]. Поряд зі отрочним і народнопісенним багатоголоссям Лаврський наспів відноситься до ранніх форм партесного співу. В його традиції закладені основи музичного стилю епохи бароко: розподіл мажору і мінору, октавна система, функціональне розділення голосів і т.д. Фактично до 19 століття Лаврське багатоголосся існувало в усній традиції, це торкалось і гармонії. Декілька частин нотного обіходу Києво-Печерської лаври були опубліковані в повному вигляді на самому початку 20 ст. «У передмові до другої книги, в якій вміщена літургія, вказано, що лаврський спів здавна виконувався тим самим голосовим складом, котрий був на час здійснення повного видання» [1, с. 180].

Усна традиція існування Лаврського наспіву виявилася настільки стійкою, що здійснювала вплив на формування традицій його гармонізації. Скажімо, «Літургія св. І. Златоустого» по наспіву Києво-Печерської лаври, перекладена учнем регентських класів Палацевої капели регентом о. Парфенієм Ієромонахом, являє собою зразок літургії з виписаним в нотах чином і варіантами прокимнів на 8 гласів. Значення авторства заштриховується тут аскетичністю відношення до першоджерела. Іншим нам уявляється і основне творче завдання: не пошуки індивідуалізації стилю, виразності гармонізації, як в авторській «службі», а відтворення реальної традиції багатоголосного співу,

що, природньо, народжує і інший творчий метод - бережливе ставлення до суті лаврського наспіву.

У традиції усного виконання Лаврського багатоголосся, коли співці імпровізаційно розспівували на кілька голосів, визначились певні особливості складу. Головна мелодія виконувалась другим тенором, перший дублював її терцією вище, бас звучав октавою нижче другого тенору, альт записувався між басом і другим тенором. Літургія о. Парфенія (межа 19-20 ст.) виказує усталеність цього, по суті архаїчного фону порівняно зі стильовою різноманітністю деяких «служб Божих» ХХ століття, на початок якого припадає процес відродження в українській духовній музиці (особливо 10-20-ті роки ХХ століття) і знаходить свій найяскравіший вияв у творчості композиторів « нової школи української духовної музики » (визначення О. Козаренка [9, с. 25], до якої входять О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Демуцький.

Цей процес був тісно пов'язаний з національно-визвольним та національно-церковним рухами в Україні, які набули особливої активності з 1917 року, коли в Київській та інших єпархіях проводяться єпархіальні з'їзди, що порушують питання про автономізацію церковного життя в Україні. У листопаді цього ж року розпочинає свою роботу Всеукраїнська православна Церковна Рада (ВПЦР), що поставила завдання скликання Всеукраїнського собору, а щойно обраний патріарх Російської православної церкви (РПЦ) Тихон дозволяє провести Всеукраїнський Собор, який працював у січні-листопаді 1918 року.

Одним із наслідків Собору було утвердження фактичної автономії Української Православної церкви під керівництвом її Тимчасового вищого управління, а 1 січня 1919 року Директорія законодавчо закріпила автокефалію УАПЦ. Надалі її представники активно проводили лінію на визнання цього статусу іншими помісними православними церквами, але безуспішно. Не знайшовши спільної мови з єпископом РПЦ, ВПЦР 5 травня 1920 року проголошує православну церкву автокефальною і приймає відповідні резолюції й звернення до української православної громади. Обирається спеціальна комісія для остаточного редагування текстів богослужінь, серед членів якої був К. Стеценко [8].

Українська автокефальна православна церква остаточно сформувалася в жовтні 1921 року на Всеукраїнському православному церковному Соборі, відтак 1921 рік був періодом найвищого розквіту національно орієнтованих православних церковних структур в Україні, а творчість композиторів «нової школи» пов'язана із становленням та функціонуванням УАПЦ і спрямована на збагачення її репертуару. Кожен з композиторів має великий доробок у духовній творчості, що охоплює майже всі жанри церковних піснеспівів. Але найяскравіше їх досягнення виявилися у літургійних циклах, які ми і розглянемо зараз.

«Літургія св. Іоанна Золотоустого» К. Стеценка створена у 1910 році в м. Тиврові, що на Поділлі. Цикл складається з 11 номерів, але цей поділ є доволі умовним, оскільки в ці номери входять частини, які, по суті, можуть бути самостійними номерами (наприклад, до 1-го та 2-го Антифонів включені малі екстенії, до 2-го антифону входить також гімн «Єдинородний Сине», номер «Святий Боже» має «Алілуя» після читання Апостола, співи перед читанням Євангелія та після Євангелія, різного роду екстенії і т. д.). Структура музичного циклу є відповідною до традиційного літургійного чину Служби.

Стеценко досить ретельно дотримується ритуальної сторони Літургії, включаючи до музичного циклу всі без винятку складові частини служби і навіть ті, що інколи можуть випускатися (Екстенія заупокійна). До того ж, у деяких епізодах він використовує прийоми, що стали традиційними для церковної співочої практики. Це, зокрема, речитативи у піснеспіві «Вірую» («Нехай буде благословення...», «Слава... і нині...», «Господи помилуй»). Це також виклад мелодії у терцевому подвоєнні в одночасному звучанні сопрано та тенорів як ведучих голосів («мелодичних») та басів і альтів («гармонічних») голосів (давні кантові традиції, або, за А. Преображенським, гармонізація «по народному» [7, с. 82].

Такий виклад надає звучанню насиченості, масштабності, характерної для партесного співу. Саме тому він зустрічається в кульмінаційних моментах піснеспівів (Антифон 1, заключна строфа; Антифон 2 на словах «Воцарися Господь...»; Антифон 3 на словах «Бо велика нагорода...» і т. д.) та у піснеспівах,

що розраховані на можливе виконання «всім миром» («Отче наш», «Прийдіть, поклонімось», ектенії та ін.).

«Літургія» К. Стеценка відображає загальну тенденцію літургійних творів початку 20 століття - тяжіння до єдиного композиційного плану - продовження тенденції 18 століття: «Композитори прагнули музично осмислити повне Богослужіння, дати власну концепцію Служби засобами церковного співу» [9, с. 110].

Особливості мови Стеценка - щирість, теплота, гармонійність висловлювання. «Літургія» з точки зору єдності змісту та форми уявляється дивовижно цілісним твором. В ній визначається загальна інтонаційна сфера з умовним підрозділом на епічне та ліричне начала. Вони закладені в початковій будові великої ектенії. Головна якість першої строфи-закріпити композицію, весь інтонаційний розвиток близько змикається з початковою будовою. Цементуюче форму значення, набуває і стійке дотримання матеріалу великої ектенії, що повторюється в циклі кілька разів. Жанрова основа мелодики Стеценка складається з типових інтонацій народної пісні, прямого цитування народної пісні в 2-х номерах, переосмислення традиції давнього розспіву. Але інтонаційне коло в «Літургії» доволі обмежене, воно змінюється в невеликому ступені та легко переноситься в різні ділянки форми. Очевидно, що така спрощеність, схематичність являлась творчим завданням автора в наближенні до умов виконання всім народом. Це підкреслено в назві твору: «Літургія» на мішаний і народний хор, саме ті ж номери слідує після виконання хором у народу, і навіть важлива молитва «Вірую» виконується тільки народом.

Цілісність інтонаційної сфери упродовж всього твору викликає стійкість композиційного рішення багатьох номерів та дає можливість простежити особливості формотворення цілого, заснованого на співставленні різного тематичного матеріалу, інтонаційного «проростання» «Милості спокою», «Достойно є», «Отче наш» з псалмоспівом, де закінчення строф гармонічно рухають формою «Вірую» і «Отче наш» для народу. В першій половині літургії панує принцип подібності, в другій переважають «наскрізні» форми.

Повторенням ектеній створюється певна концентричність в будуванні циклу, передбачається кульмінація.

Творчий доробок М.Д. Леонтовича у цей період збагачується новими духовними творами «На воскресіння Христа», «Подячий молебень», «Хваліте ім'я Господнє», «Світе тихий», «Нині отпускаєши» та багатьма іншими творами, однак етапним явищем у розвитку української духовної музики стала саме його «Літургія», яку композитор завершив у лютому 1919 року. Духовна музика М.Д. Леонтовича відзначається яскравою національною своєрідністю, що є результатом творчого переосмислення фольклорних першоджерел.

Перше виконання «Літургії» М.Д. Леонтовича відбулося 22 травня 1919 року у Миколаївському соборі на Печерську. Твір прозвучав з нагоди визначної події в історії Української Автокефальної Церкви - заснування першої української парафії [4, с. 99]. «Служба Божа на Літургії св. Іоанна Златоуста» М. Леонтовича (1919 р.) в співставленні з літургією К. Стеценка не в такій мірі відрізняється тематичною, тональною і структурною цілісністю. Відомо, що створювалась вона в різний час, і скоріш являє собою ланцюжок чудових мініатюр-авторських композицій, обробок подільських та галицьких церковних мелодій. Йдеться про велику індивідуалізацію матеріалу, насиченого внутрішньою експресією, майстерність роботи над нюансами, звукову барвистість - все те, що створює типове для стилю Леонтовича сполучення тендітності, ажурності з прихованим драматизмом. Музика Леонтовича надзвичайно поетична, захоплює енергією руху всередині малих форм, що має походження від дивовижного обдарування композитора зробити співочим кожний голос музичної тканини, знайти незвичне фонічне вирішення акорду.

Новаторство літургії Леонтовича торкається введення речитативно-декламаційних епізодів, псалмодичного речитативу, вільної метрики, відсутності тактування - тих параметрів, які до цього твору не з'являлись у творчості композитора. Національна своєрідність твору складається з включення в традиційний жанр культової музики прийомів фольклорної техніки: зміст теми, засоби її розвитку, принципи гармонізації.

Таким чином, літургія як один з давніших жанрів, що посідав особливе місце в історії музичної культури, і пережив декілька змін типів культури, у відтворенні Стеценка і Леонтовича засвідчує міру зростання індивідуалізації матеріалу і прояву авторства насамперед у музичному рішенні, оскільки саме музика мобільно і гнучко реагувала на зміну стилю епохи, залишаючи основною умовою розвитку літургії її соціальне призначення - стабільну залежність і ранньої і пізньої літургії від канонічного тексту.

Останнє десятиліття XX століття збагатило українську духовну музику «Літургією» Л. Дичко для сопрано і чоловічого хору (1990), що являє собою зразок монументалізації жанру, наближення його за принципами розвитку (частково і в незвичайнім тембровім вирішенні) до ведучих жанрів творчості композитора - кантати і ораторії, що засвідчилось посиленням індивідуалізації тематизму, володінням сучасною технікою письма в широкому спектрі - до розростання форми цілого та осмислення її структури як великого чотиричастинного циклу, схожого з симфонічним за наступними векторами.

Ускладнення музичної мови збільшує коло застосування усіх засобів виразності. Глибокою уявляється темброва драматургія твору: одним з активних засобів розвитку в формі стає темброва різноманітність переключень «соліст-хор». Ладово-гармонічне ускладнення покликає крайнє розшарування тканини: від явищ поліпластовості до використання сонорних ефектів. Великий обсяг принципів структурування матеріалу: поряд з традиційною для жанру літургії строфічністю, в деяких випадках її можна розуміти як монтажність, широке коло використання варіаційності-варіабельності в умовах останньої третини XX ст., ремінісценцій за типом проведення Великої ектенії в більш ранніх літургіях, розпаду форми на малі «кадри», ознака сонорної техніки письма. Така взаємодія різних композиційних прийомів збільшує ступінь зв'язку принципів тотожності і контрасту, а звідси викликає оновлений прояв художнього часу.

В «Літургії» композитор оперує ускладненою музичною мовою, але все ж можливо відібрати стилеві ознаки цього твору. Кожній тематичній сфері присутні свої стійкі риси, але навіть в тих випадках, коли композитор

застосовує традиційні методи розвитку - «Святий Боже - тричастинна форма з розвиваючою серединою, на перший план виступає ускладнена акордика, кластери трактуються і в ролі опори, і як динамічний засіб, гнучкі, неждані зв'язки тональностей, поєднання різних ладових нахилів до однієї системи. Ускладненість вислову не порушує традиційних ладових тяжінь, деякі номери організуються закономірностями мажоро-мінорної системи.

Симфонічність задуму проступає в інтенсивному розвитку тем і їх трансформаціях, а також незвичайному вирішенню хору як оркестру - № 5, 13. Все це виходить від подієвої насиченості - тієї нової для жанру якості, яку він набув у останні десятиліття XX ст.

«Літургія» Л. Дичко виступає вінцем індивідуалізації музичної мови, яка графічно вичерпує напрямок розвитку жанру та його можливі перспективи. Трамбування композитором жанру доводить до збільшення форми, суто симфонічного розмаху. При дотриманні канонічних текстів в «Літургії» Лесі Дичко оновлюється функціонування всіх елементів музичної мови, що викликає індивідуалізацію драматургії, відступ від більш ранніх законів будування форми літургії [3].

Таким чином, маємо всі підстави узагальнити лінію становлення авторської «служби Божої» як вивільнення музичного ряду цього естетичного феномену, що цілковито відбивається в магістральній лінії розвитку жанру - оволодінні композитором конструкцією цілого. Починаючи від, ранніх зразків, де господарює принцип тотожності, принцип стійкої тональної єдності тягнеться до широкого впровадження контрасту, протиставленню кількох інтонаційних сфер, свідчить про використання кантових традицій та традицій співу Києво-Печерської Лаври.

Саме така традиція органічного поєднання українських народнопісенних інтонацій з канонами церковного співу дозволяє нам віднести жанр Літургії до найзначущих джерел національної музичної культури і духовного зразка і форми досягнення піднесеної духовної і онтологічної цільності буття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боровик М.К. Становлення багатоголосого хорового співу / М.К. Боровик // Історія української музики - Т. 1. - К.: Наук, думка, 1989. - 446 с.
2. Герасимова-Персидська Н.О. Роль церкви в музичних реформах кінця XVI - початку XVII ст. / Н.О. Герасимова-Персидська // З історії української музичної культури, збірка статей. - К., 1999. - С. 3-8.
3. Гордійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук. -К.: Музична Україна, 1978.-77 с.
4. Гордійчук М. Духовні твори М. Леонтовича / М. Гордійчук // Народна творчість та етнографія. - К., 1993. -№1.-С. 5-11.
5. Заболотна Н.В. З Історії києво-печерського наспіву / Н.В. Заболотна // З Історії української музичної культури, збірка статей. - К., 1991. - С. 28-32.
6. Краткое объяснение православных Богослужений. - М., 1990. - 94 с.
7. Лісецький С.Й. Риси стилю творчості К. Стеценка / С.Й. Лісецький. - К.: Музична Україна, 1977. - 124 с.
8. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики / Павло Маценко. - К.: Музична Україна, 1994. -152 с.
9. Юрченко М.С. Духовна музика / М.С. Юрченко // Історія української музики. - Т.4. - К.: Наукова думка, 1992. -112 с.