

ОБНОВЛЕНИЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЦЕРКОВНЫХ КОМПОЗИТОРОВ – СОВРЕМЕННОКОВ РЕФОРМЫ ВТОРОГО ВАТИКАНСКОГО СОБОРА

Статья посвящена рассмотрению различных точек зрения церковных композиторов на практические методы интеграции новой музыки в богослужебную практику католической церкви и интерпретация литургических традиций накануне реформы Второго Ватиканского Собора.

Ключевые слова: реформа литургии, обновление литургической музыки, церковный композитор.

A. G. YEFIMENKO

WAYS OF RENEWING THE LITURGICAL MUSIC AS SEEN BY CHURCH COMPOSERS WHO ARE CONTEMPORARIES OF THE REFORM OF THE 2ND VATICAN COUNCIL

The article looks at the different sights of church composers at methods of practical integration of new music in the divine service practice of the Catholic Church and at the interpretation of the liturgical traditions before the reform of the 2nd Vatican Council.

Key words: liturgy reform, renewing of liturgical music, church composer.

Потужним імпульсом реформи літургійної музики, здійсненої на Другому Ватиканському Соборі (1962-1965), вважається *Motu proprio* Папи Пія Х. «*Tra le solletitudini*» (1903) [10]. Центральна ідея *Motu proprio* полягала в актуалізації літургійних традицій григоріаніки, ренесансної поліфонії, «палестринівського стилю» паралельно з введенням у церковний ужиток творів сучасних композиторів. У *Motu proprio* містилися також рекомендації щодо шляхів оновлення провідних критеріїв літургійної музики як інтегрального компонента ритуальної єдності римо-латинської католицької меси. Рекомендації *Motu proprio* були систематизовані у законодавчому документі Другого Ватиканського Собору – Конституції «*Sacrosanctum Consilium*» (1963) [4]. Вимога церкви до партикулярності музичного гешталту меси увиразнила підпорядкованість музичних подій ієрархічно вищій цілісності – літургійній. У цьому відношенні, на думку композиторів, рекомендації церкви про поєднання «сучасної музики» і «функційної музики» суперечили один одному.

До сьогодні це протиріччя між теологами і музикантами остаточно не вирішене і залишається актуальним у спробах практичного здійснення завдань реформи. У музикознавчих працях ставиться акцент на вивченні меси як самостійного художнього явища. Найбільш вагомими у цій галузі є роботи П. Вагнера, Г. Гуке, К. Г. Феллерера, Ю. Холопова. Але для вивчення богослужбових завдань меси напередодні реформи важлиим є урахування праць провідних теологів літургійної реформи Р. Гвардіні, Х. В. Мейера, Т. Шніцлера, Й. А. Юнгманна. Особливої актуальності набуває дослідження практичного досвіду церковних композиторів у період церковної реформи.

Актуальність обраної теми стала стимулом вивчення поглядів церковних композиторів (Г. Шрьодера, Й. Н. Давіда, Й. Аренса, Й. Хааса, М. Баумана та інших) на практичні засоби інтеграції нової музики у богослужебну практику католицької церкви.

Мета статті – порівняти точки зору церковних композиторів на поняття літургійної традиції як *traditio continuativa*.

Нові композиції для церкви демонстрували неоднозначність трактування композиторами богослужбових функцій сучасної церковної музики. Оновлення літургійної практики відбувалося в атмосфері напружених дискусій навколо питання інтеграції *старого* і *нового*. Одні композитори намагалися підсумувати досвід традицій, інші намагалися відновити музичний репертуар церкви літургійними творами «нового стилю», абсорбуючи з тезаурусу сучасної музики ті виразові засоби, що теологічно і естетично узгоджувалися з ритуальним

контекстом богослужіння. З одного боку, новаторство церковних композиторів було невід'ємним від меморіального аспекту літургійної традиції, з іншого – проводилися сміливі експерименти, які ще в епоху романтизму демонстрували новий погляд на «звучання літургії» та сутність *homo religiosus*¹.

У першій половині ХХ століття актуалізується догматичне розуміння літургійної традиції. Остання канонізована у церковній догматиці у внутрішній термінологічній дихотомії понять *traditio constitutiva* і *traditio continuativa*. Під *traditio constitutiva* в теології розуміються канонічні богослужбні тексти, Біблія як перша документація християнської історії і християнське джерело літургії у події Таємної Вечері. У *traditio continuativa* мається на увазі практичне втілення категоріальних смислів Богоявлення, пресуществлення, а також літургійна традиція у динаміці – *traditio activa*, *traditio interpretativa*, тобто здатність літургії до актуалізації і оновлення [9]. Не випадково у висловлюваннях видатних церковних композиторів про літургійну традицію у музичній творчості звертається увага, по-перше, на історичні паралелі розвитку церковної музики з іншими, актуальними у ту чи іншу епоху художніми жанрами та стилями; по-друге, на постійність музично-літургійних лексем григоріаніки та їх перманентне відновлення. При цьому відкриваються нові виразові і технічні якості у монодичному і поліфонічному принципах мислення, зокрема сонорно-фактурна поліпластовість, розширена діатоніка, модальність, подолання тактових схем, створення вільно-ритмічного інтонаційного руху тощо. Церковні композитори ХХ століття звернули увагу на можливість продовження літургійних традицій за допомогою нових, сучасних засобів музичної виразності. Г. Шрьодер (1904–1984) наголошував на тому, що «не існує літургічної музики поза загальноісторичним розвитком музичних стилів» [11, с. 108]. До середини ХХ століття у музичній практиці церковних композиторів з'являються нові зразки оригінального втілення григоріанських традицій. На думку Й. Н. Давіда (1895–1977), «поліфонічний спосіб викладу цитованого матеріалу»² (мається на увазі, цитування зразків григоріанської монодії – А.Є.) складав необхідний базис багаторазового повторення «Слова як божественного Послання, значущість і красу якого треба лише підкреслити засобами політональної барвистості» [5, с. 101]. А. Хайлер (1923–1979) представив у месах синтез середньовічної григоріаніки з додекафонією А. Шенберга. У творчості Й. Аренса (1904–1997) взагалі відбулася своєрідна «літургійна» маніфестація додекафонії у різних церковних жанрах³. При цьому джерелом взаємодії *старої* і *нової* церковної музики Аренс вважав «синтез всіх засобів, що мають здатність фокусувати лінійно-площинні та об'єктивні аспекти літургії» [1, с. 19]. Й. Аренс осмислював *traditio continuativa* крізь призму додекафонії як засіб виявлення нових акустичних якостей звучання літургії. Слід особливо підкреслити, що у своїх теологічних переконаннях Аренс залишився у стороні від сучасних нововведень «німецької григоріаніки». Прагнення зберегти латинську версію римо-католицької літургії у період переходу богослужінь «на рідні мови» інспірувало композитора до організації інтернаціонального об'єднання *Pro Missa Tridentina*, яке зайняло позиції захисту тридентської меси.

Перспективи майбутньої реформи католицька церква пов'язувала також з активною участю загалу віруючих у богослужінні (*participatio populi actuosa*). Включення соборного співу

¹ Нагадаємо, що у дослідженнях альтернативної релігійності романтизму особливу значущість отримало поняття сакральної традиції. Воно торкалося тих естетичних принципів мислення, які всі види мистецтва вважали сакральними (за К. Дальгаузом). При цьому музика маніфестувалася «як сакральний феномен, який при цьому не обов'язково має бути літургічним» [2, с. 845]. *Musica sacra* у романтичному трактуванні розвивалася у векторі, протилежному ідентифікації літургійної музики з богослужінням: у векторі концертної репрезентації релігії мистецтва. З погляду католицької церкви, *Musica sacra* для концертного виконання відображала креативно-чуттєве, суб'єктивно-світське, а не церковне розуміння сакрального.

² У *Missa choralis* op. 43 для чотириголосного мішаного хору a-cappella. Давід цитує теми григоріанської меси *Missa de Angelis* (у Editio Vaticana це *Missa Ordinarium VIII*).

³ У пізній період творчості Й. Аренс створив органну *Trilogica sacra* (1959–1960), за якою послідували додекафонні твори композитора: *Verwandlungen* (1963–1965), *Missa dodecaphonica* (1966–1967), *Trilogia Contrapunctica* (1972–1976) *Trilogia Dodecaphonica* (1978), *Passacaglia Dodecaphonica* (1980). *Passacaglia Dodecaphonica* завершила творчий опус композитора.

у звуковий простір меси, проголошений ще Пієм Х на початку століття, викликало неоднозначну реакцію композиторів, проте усвідомилося як центральна вимога літургійної реформи. Введення *participatio populi actuosa* і розповсюдження *Missae cum populo activo* мали важливі теологічні причини. Церковне зібрання віруючих трактувалося як соборний суб'єкт літургії; священник, церковний композитор і кожний віруючий - як рівноправні члени церковної громади. Отже, розвиток *participatio populi actuosa* означав децентралізацію церковної ієрархії і створення *homo religiosus* як єдиного колективного релігійного соціуму, «соборного суб'єкта літургії» (за Р. Гвардіні). Італійський теолог, активний подвижник літургійного оновлення католицької церкви Романо Гвардіні (1885–1968) стверджував: «літургія свідчить не «Я», а «Ми», (...) літургія здійснюється не поодинокі, а спільнотою віруючих, церковним зібранням» [7, с. 28]. Отже, у понятті літургійної традиції конкретизувалося давнє розуміння літургійної творчості як колективного феномена. У співпраці священнослужителів і митців католицька церква бачила майбутнє літургійного мистецтва. (ІМ, 6) [3].

Церковні композитори по-різному реагували на рекомендації католицької церкви. Г. Шрьодер був прихильником *participatio populi actuosa*. Він підтримував розвиток літургійної музики як «поліфонічного» феномена. Прочитуємо деякі вислови композитора з цього приводу: «у хоралі полягає сутність літургії у її взаємодії з мистецтвом»; «сила підсвідомого впливу поліфонії виходить за межі нашого людського розуміння»; «поліфонія вказує нам на існування чогось вищого, що стоїть над людським розумом, звідси – її трансцендентна дія»; «рівноправ'я голосів, обумовлене строгими законами контрапунктичної техніки, гарантує рівень об'єктивного висловлювання божественного Слова»; «поліфонія є конформною літургії»; «завдяки власній «імперсональності» поліфонія – це музично оформлений «Ми-стиль» літургії» [11, с.104–109].

Г. Шрьодер висловлювався також за перспективу католицького богослужіння «рідними мовами». Опираючись на положення Конституції «*Sacrosanctum Concilium*» про теологічну важливість активної участі загалу віруючих у месі (*participatio populi actuosa*), він підкреслював, що церковний спів рідною мовою швидше може досягти свідомості віруючих. Цієї ж думки притримувався і Й. Хаас, критично висловлюючись при цьому про явище «німецької григоріаніки» [8, с. 35]. Реальні шляхи здійснення літургійної реформи Й. Хаас бачив у створенні *Volkssingmesse* (німецького варіанта *Missae cum populo activo*), що включала сучасні католицькі піснеспіви рідною мовою¹. У статті «Роздуми про сакральну творчість» композитор називав літургійну музику «*Zweckkunst*» (з нім. – цільове мистецтво), підкреслюючи, що «молитовний спів пов'язаний із культом, підпорядкований літургії, у той час як високоякісні художні твори є лише урочистим рельєфом церковного дійства» [8, с. 35–36].

Григоріанський спів залишався для багатьох церковних композиторів непорушним фундаментом римо-католицької музично-літургійної традиції богослужіння – «озвученим символом святості» [8, с. 76]. Й. Аренс, П. Трекслер, К. Рьозелінг та інші надавали латині значення непорушного знаку єдності католицької церкви. Неприйняття літургії «рідними мовами», особливо повне виключення у деяких єпархіях римо-латинської меси так чи інакше сприяло загостренню конфліктів і кризових явищ у літургійній музиці. Деякі церковні композитори демонстративно відмовлялися від своїх службових обов'язків і шукали шляхи виходу з кризи поза церквою. Макс Бауман відкрито звинувачував реформу Другого Ватиканського Собору у вимушеній «еміграції церковної музики до концертних залів» [6, с. 82]. Німецькі *Volkssingmessen* він вважав «притулком для псевдотворців і місцем діяльності дилетантів» [6, с. 80]. Реформу Другого Ватиканського Собору композитор розцінював як «глибоку кризу не лише літургійної музики, але католицизму в цілому». Адже, на його думку, «ведення богослужіння римської літургії на різних мовах порушує «імпонуючу єдність католицької церкви, яка розчиняється у плюралізмі» [6, с. 81], (вид. – А.Є.).

¹ Напередодні виходу Конституції «*Sacrosanctum Concilium*» Й. Хаас створив на замовлення мюнхенського «Євхаристичного всесвітнього конгресу» для урочистого Богослужіння у Шпайерському Соборі *Missa Solemnis*, op. 80 (1960, для співу церковної громади, одноголосного хору, органу, духового і струнного оркестрів). *Missa Solemnis* Й. Хааса увійшла в історію церковної музики як одна з найкращих зразків німецької католицької меси (*Volkssingmesse*).

Публічні декларації Бауманом нової програми розвитку *літургійної музики поза церквою* були зафіксовані у пресі. Наведемо деякі фрагменти з його виступів: «Створення композиторами латинських ординарних мес або пропріів завжди сприяли поширенню *Santa Ecclesia Catholica* по всій земній кулі. Сьогодні, у зв'язку з вимогами церкви щодо впровадження рідних мов у літургію, радіус дії католицизму значно звужується, прив'язується до обмеженого мовного простору. Текстова адаптація, знову ж таки, руйнує єдність звучання слова і музики. Мій захист латині як культової мови, як неповторно озвученої мови, переслідує як практичну культову, так і художню мету. Чи не є літургійна традиція католицької церкви і її культова мова, яку розуміють віруючі усього світу, непорушною?» [6, с. 81].

Паралельно зауважимо, що упевненість М. Баумана у тому, що латина є зрозумілою усіма віруючими, була помилковою. Композитор орієнтувався на контингент високоосвічених людей. Слід наголосити, що закон Другого Ватиканського Собору про богослужіння рідними мовами був компромісом церкви, пов'язаним саме із нерозумінням латини більшістю прихожан. Церковні композитори, прихильники літургійної реформи Другого Ватиканського Собору, були зацікавлені як у збереженні римо-латинського канону, так і у створенні мес різними мовами. Наприклад, у літургійній спадщині Г. Шрьодера існують латинські, німецькі й англійські меси. Композиторів більш цікавили практичні питання музичного гешталту *Missae cum populo activo*, зокрема розробка нових композиційних та стилістичних методів щодо впровадження положень Конституції «*Sacrosanctum Concilium*» у літургійну практику. Так, Г. Шрьодер приділяв велику увагу пошукам рівноваги між ритуальними, структурно-смысловими і художньо-виразовими завданнями меси. Для цього композитор запропонував, наприклад, власну систему поділу партій професійного хору і загалу віруючих на окремі групи: хору призначалося виконання більш складних партій *Missa Ordinarium*; загалу віруючих – простіші за викладом партії *Missa Proprium*. У *Missae cum populo activo* Шрьодер також пропонував введення «двомовної» меси: *Missa Ordinarium* – латинською, розділи *Proprium* – рідною мовою. У цілому композитор наполягав на збереженні, а не обмеженні професіоналізму і художньо-естетичних цінностей літургійної музики.

Оновлення музичного гешталту меси визначалося у творості переважної більшості церковних композиторів через пошуки рівноваги її художньо-естетичних і літургійних закономірностей. У літургійній творчості церковних композиторів використання нових методів композиторської техніки часто було пов'язане з їх теологічним трактуванням. Особливого поширення у творчості церковних композиторів набувало поєднання методів цитування, повторення, комбінування елементів з минулого досвіду *Thesaurus musicae sacrae* з різноманітними засобами сучасної музичної лексики. Осмислення музично-літургійних традицій Середньовіччя, Ренесансу, класицизму, романтизму у взаємодії з стильовими, жанровими, структурними, фонічними особливостями «нової музики» увиразнило позачасову актуальність меси як динамічного ритуально-акустичного феномену. У період оновлення літургійної музики останній маніфестує взаємодію сучасності з колективною пам'яттю скарбниці католицької церкви – *Thesaurus musicae sacrae*. Розуміння теології божественного Слова як Послання актуалізується у новому звучанні літургії через введення *Missae cum populo activo*. При цьому роль кожного церковного композитора як соборного суб'єкта літургії визначається не лише у створенні нової музики до літургії, а й у його особистісній активній участі у містерії богослужіння. Таким чином, концентрація смислу літургійної творчості відбувалася у свідомості церковних композиторів як один з різновидів *participatio actiosa*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ahrens Joseph. Von den Modi zur Dodekaphonie / J. Ahrens. – Heidelberg : W. Müller, 1979. – 25 s.
2. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jh. / Carl Dahlhaus // Gattungen der Musik in einzelnen Darstellungen : [Hg. Arlt, Wulf]. – Bern, München : Francke, 1973. – S. 840–895.
3. Das II. Vatikanische Konzil: Dekret «*Inter mirifica*», (IM) : [Elektronische Ressourcen] // Archiv des Heiligen Stuhls: Grundlegen Texten. – URL : http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.ht

4. Das II. Vatikanische Konzil : Konstitution «Sacrosanctum Concilium» über die heilige Liturgie (SC) : [Elektronische Ressourcen] // Archiv des Heiligen Stuhls : Grundlegen Texten. – URL: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.ht
5. David J. N. Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst / J. N. David // Bach-Jahrbuch /36 : [wiss. Beiträge]. – Leipzig : Evang. Verl.-Anst., 1939. – 112 s.
6. Geck A. Max Baumann und Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils / A. Geck // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. – Köln, 2002. – 128 s.
7. Guardini Romano. Vom Geist der Liturgie : [Neuaufgabe] / Guardini Romano. – Freiburg am Bresgau [u.a.] : Herder, 1983. – 157 s.
8. Haas J. Gedanken zum sakralen Kunstschaffen / Joseph Haas // Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. – Tutzing : Schneider, 1994. – Band 23. – S. 35–36.
9. Lexikon für Theologie und Kirche: [Hg. Walter Kasper] ; [3. Aufl. in 11 Bde.]. – Freiburg: Herder, 1993–2001. – Band 7. – 1998. – 1540 Sp.
10. Papst Pius X. Motu proprio de Musica sacra «Tra le sollecitudini» / Papst Pius X // Dokumente zur Kirchenmusik : [Hg. Meyer Hans Bernhard, Dt. Übersetzung Rudolf Pacik]. – Regensburg : Pustet, 1981. – S. 23–34.
11. Schroeder H. Der Kirchenmusikalische Satz / Hermann Schroeder // Handbuch der katholischen Kirchenmusik : [Hrsg. von K. G. Fellerer und H. Lemacher]. – Essen, 1949. – S. 104–109.

УДК 78. 000. 165

М. І. ЯРКО

СУЧАСНІ ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ (ЗНАННЄВІ) ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті окреслюється проблема змін інноваційного характеру у сфері загальної музичної освіти, що викликані каузальним та іманентним чинниками – посиленням емпіричної складової дидактичного процесу, чого потребувало відродження національної культурної пам'яті, та поглибленням раціональної компоненти освітньої діяльності в дусі епістемологічних (знаннєвих) перетворень в лоні сучасної музикознавчої думки. Останні є результатом інтенсивного саморозвитку постмодерної музикознавчої свідомості, аналітичні методики якої виявляють високу дидактичну спроможність щодо моделювання рефлексивної культури особистості, здатної до духовного співпереживання, ґрунтовних розмірковувань та цілісного інтелектуального охоплення явищ.

Ключові слова: *постмодерна музикознавча свідомість, інтелектуалізація освітньої діяльності, рефлексивна культура особистості.*

М. І. ЯРКО

СОВРЕМЕННЫЕ ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ (ЗНАНИЕВЫЕ) И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье очерчивается проблема изменений инновационного характера в области общего музыкального образования, которые вызваны каузальным и имманентным факторами – усилением эмпирической составляющей дидактического процесса, чего требовало возрождение национальной культурной памяти, и углублением рационального компонента