

Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
Філософський факультет  
Кафедра релігієзнавства

## **САКРАЛЬНА МУЗИКА В ХРИСТИЯНСЬКОМУ БОГОСЛУЖІННІ**

Кваліфікаційна робота зі спеціальності  
031 «Релігієзнавство»  
На здобуття академічного звання бакалаврарелігієзнавства

Студент-виконавець:  
Хоменко Ганна Валеріївна

---

4 курс

Науковий керівник:  
Пасічник Олександр Сергійович  
кандидат філософських наук, доцент

---

(підпис)

Допущено до захисту:  
Зав. кафедри \_\_\_\_\_

Київ-2020

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3-4
РОЗДІЛ 1. САКРАЛЬНА МУЗИКА У ПРАВОСЛАВНІЙ ТРАДИЦІЇ.....	5
1.1 Витоки та історія становлення православного богослужбового співу.....	5-8
1.2 Різниця між поняттями «духовна» і «церковна» музика у православ'ї.....	8-10
1.3 Розвиток православної духовної музики в українському історичному контексті.....	10-14
1.4 Особливості музики в Грецькій, Коптській та Ефіопських православних церквах.....	15-21
РОЗДІЛ 2. САКРАЛЬНА МУЗИКА В КАТОЛИЦЬКОМУ БОГОСЛУЖІННІ.....	21
2.1 Загальна характеристика сакральної музики в католицизмі.....	21-26
2.2 Латинський реквієм як надбання духовної музики католицизму.....	26-30
РОЗДІЛ 3. САКРАЛЬНА МУЗИКА В ПРОТЕСТАНТСЬКОМУ БОГОСЛУЖІННІ.....	31
3.1 Загальна характеристика музики в протестантській традиції.....	31-32
3.2 Музика в ранньому протестантизмі (лютеранство, кальвінізм, англіканство).....	32-39
3.3 Богословські ідеї Мартіна Лютера у музичній творчості Й. С. Баха.....	39-42
3.4 Сучасний стан протестантської музики.....	42-44
ВИСНОВКИ.....	45-46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47-49

## ВСТУП

**Актуальність проблеми:** дослідження музичного мистецтва в християнській традиції є важливою темою, оскільки музика супроводжує релігію протягом багатьох століть від самого початку її формування і до сучасності. Духовна музика відіграє важливу роль у збереженні та розумінні самобутності християнських цінностей, які формують сучасні культуро-творчі та релігійно-філософські засади християнського світогляду. Тому вивчення та розробка цієї теми є надзвичайно актуальною у постмодерному світі, оскільки сприяє підвищенню культурно-релігійної свідомості та християнських цінностей.

**Об'єкт дослідження:** сакральна музика в християнстві.

**Предмет дослідження:** музичні традиції у православ'ї, католицизмі та протестантизмі.

**Мета дослідження:** дослідити сакральну музику основних християнських напрямів та проаналізувати особливості музичного мистецтва в християнстві.

**Завдання дослідження:**

- дослідити витoki музичного мистецтва в православній, католицькій та протестантській традиції;
- з'ясувати характерні особливості сакральної музики в основних напрямках християнства;
- проаналізувати богословські ідеї протестантизму у музичній творчості композиторів;
- дослідити процес трансформації церковної музики у світський жанр мистецтва, який зберігає релігійне спрямування;
- проаналізувати музичне мистецтво християнства як здобуток світової культурної спадщини;

**Наукова новизна:**

- вперше теоретично обґрунтовано та проаналізовано світський музичний твір через релігійно-філософське трактування, зокрема висвітлення основних

духовних ідей, які хотів донести композитор; завдяки структурним та мелодійним особливостям твору конкретизовано релігійно-філософське підґрунтя католицизму, яке було ідейно закладено в музичному творі;

- уточнено та удосконалено історично-сформовані особливості та витoki сакральної музики в християнстві;

- подальшого розвитку набуло дослідження проблеми розмежування поняття «духовної» та «церковної» музики в православній традиції;

**Методи дослідження:** порівняльно-історичний метод, загальнофілософські методи аналізу та синтезу.

**Ступінь наукової розробки теми:** аналіз наукової літератури свідчить про значний інтерес різних вчених до окресленої проблематики. Слід виділити науковців, які досліджують православну (Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко), католицьку (А. Єфіменко) та протестантську музику (В. Носіна). Українську духовну пісню досліджували О. Зосім, Ю. Медведик. Сакральну культуру, а також духовність як філософсько-релігієзнавчу категорію на пострадянському просторі досліджували філософи і релігієзнавці: М. Попович, А. Колодний, Б. Лобовик, Г. Лозко, І. Харитон, У. Барановська, В. Бодак, В. Лубський, В. Федотова. Дослідженню впливу духовних традицій лютеранства на музичну культуру Західної Європи присвячені наукові розвідки І. Бондар. Серед дослідників християнської сакральної музики чимало теологів: В. Мартинов, Г. Кюнг, Л. Дукан та ін. Історичному і культурному розвитку західноєвропейської музичної культури присвячені більш ранні дослідження Л. Карсавіна, В. Шестакова, Т. Ліванової, В. Галацької, К. Розеншильда, І. Форкеля, А. Швейцера.

**Структура роботи:** вступ, 3 розділи, 10 підрозділів, висновки, 30 використаних джерел, загальна кількість сторінок – 49.

## РОЗДІЛ 1

### САКРАЛЬНА МУЗИКА У ПРАВОСЛАВНІЙ ТРАДИЦІЇ

#### 1.1. Витоки та історія становлення православного богослужбового співу

Православна музика має свої витoki в античному мистецтві. Зокрема, зразки античного мистецтва, які побутували серед народів Середземномор'я (яскравим прикладом серед таких народів була Давня Греція) стали фундаментом для створення християнського мистецтва. Завдяки місіонерській діяльності християнство розповсюджується на території Давньої Греції, а згодом в Римі.

Слід враховувати особливості розвитку Західної і Східної Римської імперії, які призвели до розходження між християнськими церквами Сходу та Заходу, яке збільшилося після розділення у 395 році Римської імперії на дві держави. Римські єпископи (з V ст. — «папи») претендували на керівне положення у християнстві. У Східній Римській імперії їм протистояли Константинопольські патріархи. Змагання між цими Церквами стало джерелом суперечок у питаннях догматики й культури і, зрештою, призвело до офіційного розділення у 1054 році, що стало причиною кардинальних відмінностей в обряді цих конфесій, який надалі розвивався у кожній з них своїм, окремим шляхом. Відповідно утворюється латинський (західний) та візантійський (східний) обряди богослужіння. Візантійський обряд розвинувся в Константинопольському патріархаті і згодом поширив свій вплив на Александрійський та Антіохійський патріархати. Отже, усі ці історичні події дають умови для розвитку християнського культури та мистецтва у двох своїх абсолютно різних проявах.

Найбільшого впливу на формування православної музики мала Візантія. Християнство поширилося з Візантійської імперії на теренах Київської Русі, де православне музичне мистецтво починає жваво розвиватися та формувати власні тенденції музичних канонів.

У період з середини V- IX ст. у Візантії склалася богослужбово-співоча система і важливі види християнської музики.

Основними музичними формами візантійського співу був кондак, тропар і канон. Тропарі – короткі молитовні піснеспіви, які виконувалися після кожного вірша при читанні псалму. Згодом виникає інша форма співу – кондак – багатострофний твір повчального характеру, який будувався на основі єдиного зразка – ірмосу (строфа, яка з'єднує біблейську пісню з гімнами іншого віршування, встановлюючи для них метрику наспіву на біблейську тематику). Творцем жанру кондака вважається основоположник візантійської гімнографії св. Роман Сладкоспівець. Але найбільшого розквіту мистецтво гімнографії набуло у творчості св. Іоанна Дамаскіна (VIII ст.). Жанри візантійської гімнографії протягом історичного розвитку зберігали своє значення, поступово доповнюючи при цьому нові різновиди та видозміни музичних форм.

З XI ст. найбільшого поширення набув новий музичний жанр - стихира – це хвалебний піснеспів на честь релігійного свята, який виконувався під час богослужіння. Загалом музика візантійських гімнів характеризувалася як духовно глибинна, чітка та мелодійно багата. У піснеспівах зустрічалися ходи на широкі інтервали та складна ритміка. Тому розвинена система візантійського богослужбового співу початково була запозичена в Давній Русі без кардинальних змін.

Основний вид церковної музики в Київській Русі з XI- XVII ст. був знаменний розспів. Для його запису використовувалися спеціальні знаки - так звані «знамена» або ж «крюки». Знаменний розспів характеризувався виключно одноголосним співом. Знаменний розспів виконувався чоловічим хором або двома хорами (антифонний спів, в якому по черзі звучать два хори). Перевагою одноголосного співу був розвиток мелодичного начала та акцентування уваги на догматичних текстах. Важливою подією для подальшого розвитку давньоруської гімнографії стала діяльність Кирила і Мефодія (IX ст.), які заклали основу слов'янської писемності і стали першими перекладачами богослужбових книг з грецької на церковнослов'янську мову. Завдяки кирилиці в давньоруських храмах

засвучали молитви на церковнослов'янській мові, яка була уніфікованою і застосовувалася виключно в богослужіннях. Але при цьому потрібно було дотримувати принцип збігу слова і звука, відповідно, видозмінювалися візантійські співи для зручності та кращого звучання мелодії.

У числі збережених правил богослужбового співу православного мистецтва є порядок чергування піснеспівів церковних богослужінь протягом року. Така система називається восьмиголосся. Вона виникла на основі християнського календаря, основою якого являються дванадцять основних релігійних свят християнства. За канонічними правилами піснеспівів псалми, тропарі, кондаки та інші були чітко пов'язані з окремими богослужіннями, які у свою чергу підпорядковувалися колу річних релігійних свят. Від дати Великодня починався відлік тижнів, який регламентував чергування піснеспівів. Основою відліку була цифра 8. Вісім тижнів складали «стовп». Кожному тижню були відведені піснеспіви, які відносилися до порядкового гласу. У свою чергу глас являв собою сукупність мелодичних формул-поспівок, які формували сам розспів. Коли проходили 8 тижнів (тобто один «стовп»), потім починався новий цикл піснеспівів. Таким чином, восьми тижням відповідали 8 гласів і 8 основних варіантів піснеспівів. Ця система і досі панує в православному богослужбовому співі.

Сучасні дослідники характеризуючи церковне мистецтво Київської Русі виділяють декілька періодів його становлення. Перший період (XI – сер. XV ст.) – протягом цього періоду давньоруська музика освоює та інтерпретує візантійську музичну систему, але при цьому суттєво її не змінюючи. Другий період (з сер. XV ст. до початку XVII ст.) – епоха розквіту християнської музики. Цей період характеризується яскраво вираженим національним творчим началом. У третьому періоді (XVII ст.) основна традиція давньоруського одноголосного церковного співу відходить на задній план. У XVII ст. формується партесний (багатоголосний) спів.[12, с. 33].

У ході історичних подій характерною особливістю Східного обряду є прийняття національно-етнічних рис слов'янських народів (перш за все

національної мови) завдяки чому згодом формується феномен болгарського, румунського, словацького, сербського, російського, українського православ'я (на відміну від латинського, в якому лише на Другому Ватиканському соборі було затверджено богослужіння національними мовами поряд з латинською мовою).

Отже, візантійський обряд богослужіння має безпосередній вплив на формування християнської системи співу в різних православних народів. Відбувається поступова адаптація східного обряду тієї чи іншої православної нації, враховуючи етнічні особливості та формуючи нову дещо видозмінену музичну систему богослужбового співу.

## **1.2.Різниця між поняттями «духовна» і «церковна музика в православній традиції**

Перш за все потрібно зазначити тонку грань різниці богослужбового співу від музики як жанру мистецтва. Зокрема, ця різниця між поняттями чітко проявляє себе у східній християнській традиції. Оскільки на Заході під поняттям «музика» позначається як світське так і богослужбове музикування. Але в православ'ї якою б піднесеною не була б музика, вона не може бути молитвою. Витоки розподілу цих понять лежать ще в ранньому християнському періоді. Адже саме в цьому періоді в церковній піснетворчості домінує догматичний аспект над чуттєвим, особлива роль надається змісту текстів віровчення. Ще в IIIст. Климент Олександрійський надав своє тлумачення квінтесенції церковної музики: «Музика повинна застосовуватися для створення і формування моральних принципів. А надмірна музика, музика, котра надломлює душу, різноманітна - то сумна, то невловима і пристрасна повинна бути відкинутаю. Мелодії ми повинні обирати безпристрасні, які пронизані цнотливістю; мелодії, котрі розслаблюють душу не можуть гармоніювати з нашим мужнім і великодушнім ходом думок. Потрібно надати перевагу хроматичним гармоніям на противагу безсоромним пиятикам»[4, с. 238].

В. Мартинов вважає, що богослужбовий спів має небесне походження на відміну від світської музики. Згідно зі Священним Писанням виникнення музики одночасно відбувається в період активного формування матеріальної цивілізації, що породжує накопичення зла та несправедливості. «Природно, щонастільки протилежні явища, як богослужбовий спів і музика не можуть мати єдиної історії і розвиваються окремими самостійними шляхами, то зіштовхуючись один з одним, то розходячись, існують незалежно» [7, с. 12].

А. Нікольський шукаючи критерії розмежування цих двох понять наголошував: «Переносити тлумачення слова «церковний» на музику, ми повинні від останньої вимагати передусім таких форм, які не мали б подібності з музикою, призначеною для інших цілей, тобто не для богослужбових» [8, с. 564].

Історичний розвиток богослужбово-співочого мистецтва поділяється на два періоди: богослужбовий канонічний спів (символічно від 988 р. після хрещення Київської Русі і до середини XVII ст.) та духовна музика (із середини XVII ст. і до сьогодення) [4, с. 240].

Витоки формування православної сакральної музики сучасності знаходять свої початки в музичній культурі Київської Русі. Характеристикою церковної музики часів Київської Русі і до XVII ст. була канонічність, а характерною ознакою духовної музики другого періоду стала активізація індивідуально-авторської творчості різних композиторів. Зокрема, відомий дослідник православної музики В. І. Мартинов, порівнюючи ці два періоди, відзначає, що протиставлення богослужбового співу й музики від початку XVII ст. можна звести до порівняння принципу розспіву та духовного хорового концерту: розспів і концерт — це категорії не тільки естетичні, але моральні та духовні. Найважливішу роль у процесі «секуляризації» православної церковної музики відіграв жанр духовного хорового концерту, який персоніфікує різні типи організації мелодійного матеріалу в богослужінні [4, с. 241]. Сутність духовного концерту визначається природою жанру: «духовний» — означає те, що він може бути

введений у богослужіння, назва «концерт» міцно пов'язує його з конкретною сферою світського мистецтва. Тобто в цьому випадку поєднується сфера профанного і сакрального. Серед усіх видів культової музики він був відносно вільним від норм богослужбових канонів, отримуючи позицію золотієї середини між церковним співом і світським мистецтвом. Тому в цьому жанрі виникає багато інтерпретацій і додавання власних емоційних станів композиторів, які базувалися на релігійних почуттях та окремих догматичних текстах.

Отже, можна зробити висновок про те, що усю релігійну музику варто поділяти на духовну та церковну. Відповідно, церковна музика має свої витоки з початків формування раннього християнства і є догматично-спрямованою з чітко-окресленими канонами та традиціями музикування. Духовна ж музика формується в XVIIст., коли на перший план виходить індивідуально-авторська творчість композиторів, в якій догматичні релігійні тексти беруться за основу в написанні музичних творів.

### **1.3. Розвиток православної духовної музики в українському історичному контексті**

Із затвердженням християнства на території Київської Русі з'являються співаки, богослужбові книги і школи хорового співу, що свідчить про суттєвий розвиток музичного хорового мистецтва християнства. Знання церковного співу поширювало духовенство та окремі «деместики» – учителі напівцерковного, напівсвітського співу «на слух», що ходили з містадо міста разом зі своїми роинами (за звичаєм Візантії і Малої Азії VIII – IX ст.) і співали уцерквах і на площах. У кінці XI - на початку XII ст. у Києві стає відомим двір «деместиків» заДесятинною церквою, побудованою Володимиром. Із тогочасних співців-деместиків (з грецької«деместикос» – начальник, керівник, диригент) відомі Стефан – деместик Києво-Печерськоїлаври, учень Преподобного Феодосія Печерського, а поза Києвом

– Кирик, диякон-деместикНовгородського монастиря церкви св.Богородиці. Печерський монастир у Києві вже з перших років свого існування став школою церковного співу, оскільки для щоденних богослужінь спів був необхідний, як культовий, орнаментальний і культурно-мистецький чинник.

Так за дорученням Преподобного Феодосія Печерського монах Печерського монастиря Єфрем написав складений патріархом Олексієм (1025 – 1043) устав, що встановлює розміри і порядок восьмигласного співу.

Давньоукраїнське восьмиголосся вже у XII ст. позбулося прикмет і рис візантійського співу і на основі місцевих співочих традицій виробило свої гласи-поспівки, які до кінця XVII ст. зросли до значної кількості у кожному гласі.

Для XVII ст. був характерний знаменний розспів, який продовжив свою традицію від XII ст. Безлінійні музичні знаки проставлялися над складами і словами тексту, а ритм слова надавав ритму музиці. Згодом знаменний розспів був розширений додаванням інших голосів, під впливом української поліфонії. Розвивається багатоголосний так званий «строковий» спів. З часом у практику богослужіння у православних церквах України увійшли Києво-Печерський, демественний, путєвий, грецький, болгарські розспіви. Цінність древніх розспівів, які натхненно передавалися від покоління до покоління полягає у молитві, яка створювалася у звуках, в мелодії, як доповнення до Святого слова.

Незважаючи на Люблінську унію, українська церковна музика продовжує свій розвиток. Зокрема, перші професійні об'єднання або братства народних музикантів виникають у містах Кам'янці-Подільському та Львові. До поширення партесного співу в Україні долучилися також хори при церковних братствах Києва, Львова, Луцька. Під орудою добре освічених диригентів вони запроваджували 4, 5, 6-ти і навіть 8-голосий спів, не дозволяючи таким чином завдавати впливу з боку латинської церкви. Такий багатоголосний церковний спів поширюється на теренах України аж до кінця XVII ст.

Незважаючи на історичні перешкоди, українська культура, зокрема й церковна музика XVII ст., інтенсивно продовжує розвиватися. Завдяки діяльності монастирів і духовних шкіл розвивається хоровий спів, з'являються видатні українські співаки, регенти, теоретики й композитори, зароджується полемічна література за збереження традицій православ'я.

В основі партесного співу лежать мелодії давніх церковних пісень київського знаменного розспіву, гармонізованих на багатоголосся. Партитура виписувалася так званим «київським знаменем», відмінним від західного п'яти – лінійного письма. Лінійна система стала відомою в Україні вже у другій половині XVI ст. Найдавнішою пам'яткою її є Супрасльський ірмолой у книгозбірні Почаївської лаври з 1593 р.

Визначною постаттю у сфері української церковної музики XVII ст. був Микола Павлович Дилецький, український музичний теоретик, композитор, хоровий диригент і педагог.

XVIII ст. набуває золотого розквіту української духовної музики. Найбільшим осередком музичної культури в Україні був Київ і Києво-Могилянська академія, у якій насамперед процвітала вокальна, зокрема церковна музика. Київ був тим осередком, у якому здобутки західної культури втілювались у своєрідній формі і створювали власну культуру. В академії здобули освіту творець українського хорового стилю в духовній музиці, видатні композитори Максим Березовський (1745-1777), Артемій Ведель (1751 – 1825) і Дмитро Бортнянський (1751 – 1825). Завдяки їх творчості Україна перша серед східнослов'янських націй застосувала у церковній музиці форму «концертів». Загалом у церковно-вокальній музиці, опираючись на українську музичну традицію вони зуміли поєднати чужі італійські впливи з мелодійністю української народної пісні та проникливістю українських дум у нову високо оригінальну виразну форму[21, с. 331-333].

Водночас виникає нова форма церковної музики, яка не належить якомусь конкретному автору і яка за своєю мелодикою дуже наближена до

народної пісні. Це релігійні канти, псалми (співані лірниками, академістами-богословами, філософами), які зустрічаються у збірках релігійних пісень «Богогласниках», які призначались для позацерковного виконання з нагоди Різдва, Великодня та інших релігійних свят.

Отже, XVIII ст. виступає як період творення українського церковного співу, який проявляє себе через церковно-музичний доробок М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Їхня творчість не тільки зупинила впливи інструментально-вокального аспекту церковної музики Заходу, а й мала зворотній вплив на неї, який поширився не тільки на церковну музику слов'янського світу, а й інших народів Заходу.

Композитори західноукраїнських земель, особливо Галичини, упродовж XIX ст. виявляли неабиякий інтерес до церковної музики Д.Бортнянського і популяризували її. Як відомо, М. Вербицький називав його «українським Моцартом». Учні львівських семінарій із захопленням виконували церковні хори Бортнянського. Твори Бортнянського вперше прозвучали і отримали розголос по всіх великих і малих містах західноукраїнського краю.

Наступний період характеризує себе «секуляризацією» церковної музики. Оскільки, хорове мистецтво поступово виходить за межі суто культового призначення. Загально-філософський зміст канонічних образів, який втілюється у музиці набуває світського бачення.

Із великими концертними програмами виступали хори Київської академії, Переяславської семінарії. Одним із найбільших на той час центрів культивування церковних пісень була Почаївська лавра. Найвагомим свідченням цього є друковане видання «Богогласника» Почаївської друкарні 1790 року. Поява збірки церковних пісень із текстами та мелодіями мала надзвичайно велике значення для розвитку української духовної музики.

У першій третині XX ст. відродження Української автокефальної православної церкви спонукало до написання духовних творів українських композиторів К.Стеценка, М.Леонтовича, О.Кошиця, П.Козицького, Я.Яциневича та інших. Особливе місце у цьому ряду належить

М.Леонтовичу і К.Стеценку, які були основоположниками сучасної української церковної музики. З проголошенням автокефалії на Всеукраїнському православному соборі 1921 року вони входять до складу церковної ради. За короткий період свого життя (1882 – 1922) К.Стеценко написав дві «Літургії», «Всенішну», «Панахиду», гармонізував канти, колядки, щедрівки. Творчість Леонтовича подарувала українській нації всесвітньо відому різдвяну колядку «Щедрик». Важливим етапом у розвитку українського церковного співу стала «Літургія» Леонтовича. У ній композитор зумів не тільки продовжити традиції українських композиторів XVII-XIX ст. з використанням народнопісенних інтонацій у церковному співі, але і якнайглибше розвинути елементи української національної мелодії.

Після приходу більшовицької влади, коли вся культура, у тому числі і церковна музика занепадає. З наданням незалежності Україні і в сучасному стані подій культурно-духовні цінності змінюють свої ідеали, де духовна сфера життя набуває домінуючих позицій. Сьогодні традиції попередників продовжують сучасні українські композитори, серед яких виокремлюється творчість Лесі Дичко. Її три Літургії для мішаного і жіночого хорів – спроба поєднання канонічних текстів Служби Божої із засобами сучасної гармонічної мови.

Отже, церковна українська музика показує, що в роки незалежності зацікавленість митців духовно-релігійною музикою зростає. У час відродження духовності спостерігається активне видання та виконання духовної музики українських композиторів. Це, зокрема, хорові концерти М.Березовського, Д.Бортнянського, А. Веделя, духовні твори М. Леонтовича, збірник «Різдвяна псалма», де вміщені колядки в обробках українських композиторів, різноманітні збірники духовних піснеспівів. Тож величезна спадщина української духовної музики, яка входить в історію світової культури потребує подальшого дослідження та вивчення дослідниками.

#### **1.4. Роль музики в Грецькій, Коптській та Ефіопських православних церквах**

Сакральна музика Грецької православної церкви. Відомо, що в православній традиції музика і літургія тісно пов'язані один з одним. Головну роль грав людський голос. Ще в IV ст. Василій Великий писав: «Псалом – це заспокоєння душі. Псалом творить союз дружби, поєднує відмінне і примирює ворогів. Адже хто може продовжувати вважати людину своїм ворогом, під час того як ти при підносиш молитву до Бога! Тому, спів псалмів створює найвеличніше з усіх благ, милосердя, об'єднуючи народ єдиним хором» [17, с. 221-223].

Двадцять монастирів на горі Афон в Греції – це основа монастирської традиції усього православ'я. Найголовніше в монастирській практиці – це Божественна літургія, яка є однією з головних подій богослужіння в неділю та святкові дні.

На сьогоднішній день в православній церкві виконується три різних види літургії: літургія св. Іоанна Златоуста (зазвичай виконується протягом усього року), більш складна літургія св. Василя Великого (виконується лише напередодні Різдва Христового), літургія св. Іакова (найдавніша з усіх трьох, виконується дуже рідко).

Божественна літургія православної церкви організована за структурою, яка майже не змінилася за півтори тисячі років.

Зазвичай літургія починається з підготування (протесіс) – це церемонія підготування вина і хліба для прихожан. Для присутніх в церкві служба починається з відкриття (енарксіс), яке проявляється як : початкове благословення; Велика літанія – прохальне моління; перший антифон – відповідає святу, яке відзначається, коротка літанія, другий антифон – закінчується тропарем «Єдинородний Син», коротка літанія і завершальна молитва. Потім слідує зібрання (синтаксис) – це першопочаткова частина служби, коли заходить духовенство (на сьогодні заміщена енарксисом).

Синаксист відповідає Західній літургії і організований за схемою: малий вхід (коли виносять Євангеліє до віктаря); третій антифон; тропарі та кондаки (гімни, які відповідають конкретному дню тижня), трисагійон (гімн «Свят, свят, свят»); прокімен (псалмів вірш і рефрен; далі читання Нового Завіту; псалмовий вірш «Алілуя»; читання Євангеліє; проповідь; літанії горячих молитов (за покійними або ж за тими, хто готовий прийняти хрещення); потім слідує центральна частина служби – Євхаристія або літургія вірних: літанія вірних; великий вхід (довге моління священика, кадіння віктаря і дарів священиком, яке супроводжується херувимською піснею). Далі слідує сповідання віри: анафора – євхаристична молитва, супроводжується хором; санктус («Свят, свят, свят») – це розповідь про встановлення та започаткування Євхаристії на Тайній Вечері, співається священиком); піснеспіви Богородиці (співаються під час молитов в честь святих); далі іде переломлення хлібів; причастя (віруючі запрошуються до причастя, при цьому хор співає вірші 26, 27, які відносяться до 117 псалма; далі завершення (заклучні молитви і завершальне благословення).

Однією з найхарактерніших музичних особливостей грецького православного піснеспіву є гімни, які створювалися великими кількостями починаючи з IVст. Наприклад в одному збірнику нараховується близько 60 тисяч гімнів.

Ближче до VIIIст. найскладнішими з усіх візантійських піснеспівів стали канони, вони замінили кондаки. Загалом канони складаються з 9-ти розділів, які називаються «одами», сюжет яких ґрунтується на 9-ти біблейських піснях.

Як і кондаки, оди складаються зі строфи, за якою слідує декілька тропарів. Тропар (грец. тропаріон, тропаріо; грец. тропос — наспів) — богослужбова пісня, що оспівує зміст церковного свята, чи складова частина канону, що наслідуює укладом та мелодією перший вірш (ірмос).

Кожна ода має свою мелодію. Канони за своєю структурою дуже довгі, зазвичай їх можна почути лише у важливі релігійні свята. Вони співаються на

ранній службі і поділяються на три частини (1 і 3, 4-6, 7-9). Між цими частинами співаються гімни і читається Святе Писання. Дуже часто канони скорочуються і співаються лише початкові ірмоси.

В останні декілька століть професійні співці та композитори розробили та створили особливий для грецької православної церкви стиль каллофонічногоспіву, який на меті має прикрашати складний за структурою гімн. Один з найбільш відомих в цій галузі майстром є Іоанн Кукузель — візантійський композитор і музичний теоретик, за національністю болгарин. Народився в Діррахії (нині Дурес, Албанія). Учився в Константинополі, був придворним співаком. Жив на горі Афон, в монастирі Святого Афанасія. Розвинув мелодику візантійського церковного співу і удосконалив його позначення (запровадив так звані «кукузелеві невми»). Автор церковних піснеспівів, а також теоретичного трактату. Він канонізований Грецькою православною церквою.

Ця традиція співу спонукала до вдосконалення гімнів та існувала до XIX ст., в якому було переглянуто і спрощено розспіви, щоб зробити їх більш близькими для простого народу.

На сьогоднішній день виконання піснеспівів у Греції залежить від місцевості. Зокрема, в сільській церкві хор може бути відсутнім, а в місцевих церквах все ще можливо почути візантійські розспіви XVII-XVIII ст.

Але в більшості монастирів спів організований традиційно: по дві сторони від вітваря розташовані два хори. З правого боку зазвичай співають професійні виконавці, але все ж таки розспіви зазвичай переходять від одного до іншого хору по декілька разів. В багатьох монастирських хорах (таких як монастир св. Симона на горі Афон) зберігається традиція на дві партії.

Отже, історичний період розвитку сакральної музики грецької православної церкви є поступовим. З часом сакральна музика набуває яскравого розвитку і в загальному вираженні складає базис грецької сакральної православної музики. Існують різні фактори, які слід враховувати

при дослідженні в цій сфері (місцевість, в якій виконується сакральна музика, види піснеспівів, історична епоха, в якій створювались ті чи інші види духовної музики і т.д.).

Сакральна музика Коптської православної церкви. Починаючи з IVст. Єгипет стає одним з найважливіших центрів християнського монастирського життя. Коли під час розколу 451 року Коптська церква відділяється від православної і як наслідок утворюється християнство монофізитського типу. Але в той самий час в коптській церкві підвищується відчуття духовного самопізнання, внаслідок чого традиції богослужіння змінювалися не так часто ніж в більшості конфесій Європи.

Так само як в православних церквах, а в Коптському богослужінні центральне місце належить Божественній літургії. Зазвичай тут виконується літургія св. Василя Великого, літургії св. Григорія Назіанзіна і св. Марка виконуються в особливих випадках.

На відміну від Візантійської традиції, сакральна музика Коптської церкви завжди передавалась в усній формі. Лише в 1920-ті роки британський музикант Ернест Ньюландсміт записав коптську церковну музику за допомогою сучасної західної нотної системи.

Давність коптських піснеспівів підтверджується практикою хейрономії, тобто жестів, які здійснюються церковними канторами під час співу. Німецький дослідник Ханс Хікман виявив деякі збіжності між жестами коптських канторів та ієрогліфами, які були знайдені на деяких гробницях Давнього Єгипту. Він стверджує, що ці знаки абсолютно ідентичні і це дало йому змогу скласти імовірну систему нотного запису на гробницях Єгипту 4000-літньої давності. Хейрономічні знаки сьогодні застосовуються для навчання коптському розспіву, адже вони досить ефективно замінюють сучасний нотний запис.

На відміну від православної традиції, майбутній священник або диякон не може отримати свій сан, якщо не буде володіти усією традицією коптської богослужбової музики.

Хори зазвичай складаються зі студентів, які вивчають богословські науки. Деякі розспіви супроводжуються грою на тарілці чи трикутнику. Така практика виконання духовної музики склалася в Середньовіччі. Піснеспіви завжди виконуються в унісон, а ударні інструменти підтримують ритм музики.

Ця давня богослужбна музика дуже відрізняється від сучасної популярної музики сучасного Єгипту, яка виконується під супровід електрогітари чи синтезатора. В недільних школах звучать обробки літургічних розспівів і використовуються такі інструменти, котрі б нізащо не потрапили б до церкви: скрипка, флейта, фортепіано та ударні.

Отже, значною відмінністю сакральної музики Коптської церкви є наявність інструментального супроводу піснеспівів, що робить її унікальною серед православного простору. Також важливим аспектом слід враховувати усну форму передання музичної традиції (до поч. ХХст.). Сакральна музика коптської церкви є однією з найдавніших в християнській традиції, якій характерне різноманіття та багатство викладу музичних форм духовної музики.

Сакральна музика Ефіопської церкви. «Музичні інструменти, які використовуються в богослужінні ефіопів, це маленькі барабани, які вони вішають собі на шию і б'ють по ними обома руками або палками. Вони починають виконання музики тупотом ніг по землі, граючи при цьому на барабанах. Дійшовши до конкретної стадії, вони починають танцювати, хлопати в долоні, одночасно піднімаючи свої голоси до самих високих нот, поки не дійдуть до паузи і тоді здається, що це скоріше бунтівне ніж релігійне зібрання». В такій манері богослужіння вони виконують псалом Давида «Заплетіть руками всі народи» [17, с. 239-240].

Незважаючи на постійний голод, засухи, епідемії малярії, статус Ефіопії як однієї з мало розвинутих країн, держава має власну культуру і рівень високої духовності.

В Ефіопській церкві починаючи з Vст. складається пустельна чернеча традиція. Багато ефіопських монахів були високоосвіченими особами і до VIIст. вони переклали Біблію з сирійської, коптської і грецької мови на мову геез, яка досі використовується в літургії Ефіопської церкви.

У своїй християнській історії Ефіопська церква дуже мало контактувала з Заходом, незважаючи на те, що тут займалися місіонерською діяльністю єзуїти, а згодом протестанти, вона залишилася унікальною африканською країною, адже християнська церква з'явилась тут ще до того, як більша частина Європи прийняла хрещення.

В цій традиції є декілька видів духовенства: kahinat (священики, диякони і монахи) і debteras (люди, котрі вирішили не бути священиками або ритуально не чисті, наприклад через розлучення). Усі вони мають знання в богослужбній музиці. Основні обов'язки священика – це проведення Євхаристії та сповідання. Основні обов'язки «debteras» - це збереження художньої традиції церковного богослужіння. Після навчальної школи «debtera» проходить навчання в області традиційної музики, танцю, поезії на рівні з богословськими науками та історії церкви. На вивчення такого об'єму навчань може піти до 20 років.

Загалом навчання «debtera» поділяється на 4 частини. Спочатку цей вид духовенства вивчає традиційні гімни і хорали, яких є безліч. Також він повинен створити власну копію збірника, він повинен сам підготувати пергамент, чорнила, пошити книги і зробити шкіряні чохла для їхнього збереження. Потім «debtera» повинен вивчити священні танці і акомпанемент до них. Наступним етапом є засвоєння та створення власної поезії, де вірш має чітко підходити до традиційного розспіву, що є дуже важким мистецтвом.

Загалом сакральна музика Ефіопської церкви та культура є на досить високому рівні. Адже існує професійна освіта для вдосконалення та поширення християнської традиції в культурному аспекті.

## РОЗДІЛ 2

### САКРАЛЬНА МУЗИКА В КАТОЛИЦЬКОМУ БОГОСЛУЖІННІ

#### 2.1. Загальна характеристика сакральної музики в католицизмі

До «схизми» 1054 року поступово формуються відмінності культової практики в богослужінні західної церкви та східної. Вони пов'язані з політичними (римські єпископи (з V ст. — «папи») претендували на керівне положення у християнстві, у Східній Римській імперії їм протистояли константинопольські патріархи) та географічними (досить велику територію мала Римська імперія з різними культурними та національними особливостями на одній території) аспектами, які потрібно враховувати. Ці відмінності, які поступово посилюють свій характер, стосуються музичного мистецтва католицизму. Протягом IV-Vст. виникає ряд місцевих центрів католицизму зі своїми варіантами літургії: римська, міланська (амвросіанська), староіспанська (мозарабська) старофранцузька (галліканська), кельтська (британо-ірландська). Пізніше вони були витіснені григоріанським хоралом, названим на честь папи Григорія Великого, якого вважають упорядником піснеспівів римської літургії, що стали основою богослужбового співу католицької церкви (кін. VI- поч. VIIст.)

Католицька церква суворо регламентувала роль музики у богослужінні. Це чітко визначено в рішеннях її соборів, папських енцикліках та інших документах Римської курії та її конгрегацій протягом усієї історії становлення католицького мистецтва.

Важливе місце в міркуваннях про духовну музику займає енцикліка «Annus qui», написана Бенедиктом XIV 1749 року. Мета енцикліки, написаної спочатку італійською і потім перекладеною на латину, зрозуміла вже з повної назви: «Про культ і чистоту Церков, про порядок богослужінь і церковну музику». Цей заголовок вказує на основні теми енцикліки: піклування про храми, порядок і урочистість богослужінь, що проводяться в них, і особливо про священну музику.

Основним предметом турботи Бенедикта XIV в тому, що стосувалося духовної поліфонії, було дотримання постанов Триденського собору і подальших рекомендацій Пап і помісних Синодів. Перш за все це стосувалося повноти і зрозумілості літургійного тексту, покладеного на музику. Зокрема, Бенедикт XIV посилається на декрет свого попередника Інокентія XII, який в 1692 році взагалі заборонив мотети і кантилени. На святкових Месах він дозволив, окрім співу Великого славослів'я і Символу віри, лише інтроїт, градуал і оферторій. На Вечірній ж він заборонив вносити навіть мінімальні зміни до антифонів.

В енцикліці Бенедикта XIV є зауваження про те, що останнім часом стало звичаєм використовувати театральну музику в богослужіннях. Проблема цього типу музики полягала в тому, що вона звертає увагу слухачів перш за все на мелодію, на ритм і якість голосів, а слова і їх зміст відходять на другий план. Іншими словами, щоб музика була гідною називатися духовною, вона повинна ставити перед собою духовну і богословську мету, а не лише естетичну.

Далі енцикліка переходить до питання використання музичних інструментів в храмі. Папа пише, що воно має основоположне значення для того, щоб відрізнити театральну музику від церковної. Перш за все, Папа перераховує допустимі інструменти. Бенедикт XIV спирається на постанови Першого собору Міланської церковної провінції, очоленого святим Карло Борромео. На ньому до використання в храмі був допущений лише орган і виключені всі інші інструменти. Таким чином, допустимі інструменти повинні вживатися лише з метою підтримки людського голосу. [12, с.13].

У зв'язку з виходом постанови про реформу літургії "Motu proprio" ("За власною спонукою") Пій X в 1903 р. зазначав, що за два тисячоліття в жодній музичній формі так повно не була виражена "надіндивідуальна" та "вічна позиція Церкви", як у григоріанському хоралі [16, с. 2]. Музика в католицькому богослужінні керувалася принципом "Per verbum sanctificatur cantum" – «через слово освячується спів». Можна

охарактеризувати значимість церковного співу як стан наближення віруючого до очищення душі, до катарсису. Саме очищення здатне пробудити в людині найглибші душевні переживання. З приводу цього Аврелій Августин зауважив: "Я плакав зворушений до глибини душі, чуючи гімни і пісні, співані у Твоїй Церкві, Боже" [5, с.222].

Історично основною формою викладу церковної музики був григоріанський хорал, де цей принцип реалізується найповніше і зберігається в католицизмі аж донині.

Григоріанський хорал - одноголосний богослужбовий спів в римо-католицькій церкві, який виконується латинською мовою.

Мовною основою григоріанського хоралу була латинська мова, окремі співи виконувалися грецькою мовою, а в Хорватії та Чехії дозволялася старослов'янська мова. Тексти бралися з Біблії. Остаточне зведення григоріанських співів склалося в кінці IX ст. Мелодичну основу читань і псалмів складали поспівки, класифіковані відповідно до системи монодійних восьми церковних ладів (дорійський, гіподорійський, фрігійський, гіпофрігійський, лідійський, гіполідійський, міксолідійський, гіпоміксолідійський). У григоріанській музичній вжиток входили також антифони, респосорії, гімни, кантики.

У добу пізнього Середньовіччя в григоріанському хоралі з'явилися нові види співів: тропи, секвенції, строфічні пісні версус, кантію, кондуктус. Усі канонізовані співи поділяються на дві групи: співи, які супроводжують месу, і співи, які виконуються під час усіх інших служб – *Officium*.

Меса (в католицькій церкві так називається літургія на зразок православної традиції) складається з Ординарія (*Ordinarium*) – розділи, текст яких повинен звучати щоденно, і Пропрія (*Proprium*) – розділи, текст яких змінюється протягом року, залежно від свята. Незмінними частинами Ординарія є *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*.

До Пропрія відносилися рухливі частини літургії: інтроїт (початковий псалом), градуал (псалом на день церковного року), офферторій (молитва

дароприношення), комунію (молитва причастя), трактус (виконується в дніпокаяння), аллілуйя (хвалебний, святковий піснеспів).

Однією з різновидностей меси є реквієм. Реквієм – це траурна заупокійна меса в римо-католицькій церкві. Оскільки традиційно в католицькій церкві богослужіння велося латинською мовою, текст реквієму, також складений латиною. Саме слово «реквієм» дослівно означає «спокій» і походить від початкових слів вступу (Introit) Пропрія— *Requiem æternam dona eis, Domine* («Вічний спокій даруй їм, Господи»).

Служби *Officium* складаються зі співівобов'язкових (гімни *Te Deum* у *Matutinum* – нічній службі, *Canticum Zachariae* в *Laudes* – вранішній, *Magnificat* у *Vesper* – вечірній, *Canticum Simeonis* у *Completerium* – останній службі денного циклу) і змінних. До IX ст. церковний спів був одноголосним. Потім на основі григоріанського хоралу виникають ранні форми багатоголосся (органум, діскант, гімель, фобурдон) [5, с. 3].

У XIII–XIV ст. розвиваються багатоголосні хоровіцерковні жанри – мотет і меса. У XV–XVI ст. у творчості композиторівнідерландської школи багатоголосся досягає одного з кульмінаційнихмоментів розвитку (Гійом Дюфаї, Йоханнес Окегем, Жоскен Дебре, Орландо Лассо).

У період Середньовіччя музика католицизму була чітко визначеною, систематизованою та догматичною. Музика підпорядковувалася світогляду, який панував в ті часи. Подібно тому, як наука і філософія були «служницями церкви», музика мала слугувати лише інтересам християнства. Це стосувалося всіх компонентів та функцій музики: ідеологічної, етичної та естетичної. Усе мало підкорятися церковній доктрині. Так, патристичний і ранньосередньовічний період, з притаманним йому аскетичним духом, практично викреслив естетичний компонент з богослужбової музики. На відміну від античних філософів і теоретиків музики, які вважали, що музика має приносити радість, задоволення, насолоду та інтелектуальну розвагу, патристична й ранньосередньовічна естетична думка заперечувала музику, наділену такими якостями.

Першим визнаним інструментом у католицькому богослужінністає орган: спочатку він підтримує спів, дублюючи хорові партії, а з часом звучить соло, чергуючись із хором. Органні обробки строф григоріанських співів застосовувалися в органних месгах, магніфікатах та гімнах.

З XV ст. органні меси є зібранням хоральних обробок, з XVI ст. вони доповнюються токатоми (які виконувалися на початку служби), річеркарами – жанр багатоголосної інструментальної музики в Західній Європі XVI–XVII ст., канцонами – поліфонічна п'єса для сольного інструменту, найчастіше для органу чи клавесину (супроводжували причастя).

З часом органна меса еволюціонувала в концертний жанр. За рахунок зміни світоглядних орієнтирів, зокрема епоха Відродження акцентує увагу на людині та її особистісних переживаннях та емоціях. В епоху Ренесансу в практиці католицького богослужіння з'являються твори для інструментальних ансамблів різного складу, наприклад, *sonata da chiesa*, якою могли замінювати хорові частини в окремих розділах служби. З XVIII ст. з розвитком опери та симфонії відбувається драматизація та симфонізація церковних жанрів: вони ускладнюються, часом втрачають свою богослужбову функцію і стають самостійними концертними композиціями.

Багато видатних композиторів XVIII–XIX ст. писали твори в різних церковних жанрах: меса (Й. Гайдн, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Ліст), реквієм (В. А. Моцарт, А. Дворжак, Г. Берліоз, Дж. Верді, А. Брукнер), секвенція “*Stabat mater*” (Дж. Россіні, А. Дворжак) та ін.

У XX ст. з'являється багато композицій, розрахованих здебільшого на позацерковне виконання, в яких старовинні жанри значною мірою переосмислені (І. Стравінський, Ф. Пуленк, К. Шимановський, К. Пендерецький, Д. Лігеті).

Отже, сакральна музика католицької церкви є яскравим здобутком культурної світової спадщини. Вона набуває широкого розквіту, від григоріанського хоралу, який був канонізований папою Григорієм Великим до поліфонії, яка набуває свого розвитку вже з кінця IX ст. (на відміну від

православної традиції, де багатоголосний спів починає формуватися лише з XVIIст.). Зокрема, її жанр позацерковної музики набуває міжнародного рівня впливу на світову культуру. За рахунок того, що католицька традиція використовує інструментальний супровід хору, на один з перших планів виходять такі жанри як реквієм, меса, секвенції, які згодом «сакралізуються» і набувають світського характеру. Такі релігійні жанри стають окремими концертними творами мистецтва.

## **2.2. Латинський реквієм як надбання духовної музики католицизму**

«Реквієм» дослівно означає «спокій» і походить від початкових слів вступу (Introit) — *Requiem æternam dona eis, Domine* («Вічний спокій даруй їм, Господи»). В православній традиції схожа за значенням панахида.

В основі «Реквієму» – латинський вірш «Секвенція», що написав францисканський чернець Томас де Челано (Thomas de Celano) в XIII столітті. У сполученні з іншими частинами (Introitus, Kyrie, Offertorium, Sanctus) цей текст становить католицьку заупокійну месу, що у свою чергу послужила основою для багатьох композицій західноєвропейської музики.

Тексти латинського реквієму, які формують структуру служби, несуть основне ідейне та змістовне навантаження, включають ряд розділів, властивих традиційній католицькій літургії (ordinarium): «Kyrie», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus dei». Одночасно сюди входять розділи, показові виключно для даного типу служби: «Requiem æternam», «Dies iræ», «Tuba mirum», «Lacrymosa», «Lux æterna».

Кожний з розділів латинського реквієму виконує відповідну функцію в обряді. Так, наприклад, «Introitus» у реквіємі («Requiem æternam») супроводжував рух священика від ризниці до вівтаря, безпосередньо характеризував дану службу як заупокійну, акцентувавши увагу на образах спокою і світла. Що стосується специфічної для всесвітньої церковної служби частини «Offertorium», то цей розділ склав основу одного з найдавніших обрядів – приношення та освячення дарунків

(«DomineJesuChriste»). Аналогічно – «Communion» – причастя («Luxaeterna»), «Absolut», а з XIV ст. «Liberame» – обряд відпущення гріхів. Особливу увагу в історії католицької служби зайняв поряд з «Offertorium» розділ «Gradual».

Отже, латинський реквієм, канонізований Тридентським собором (1545 – 1563), концентрував у собі найбільш сутнісні аспекти західноєвропейського світосприймання на рубежі ренесансної «гуманістичної» переорієнтації західної свідомості. Він символізував своєрідне єднання світу земного і потойбічного, оскільки включав молитви про заступництво перед Богом як від імені живих («Requiem aeternam»), так і померлих («Dies irae»).

«Gradual» виконувався між читанням Послання та «Offertorium» і включав «Tract» і секвенцію «Dies irae», що оповідає про події Страшного Суду.

Таким чином, «Gradual» і секвенція «Dies irae» як його складова частина, будучи досить яскравим по тексту розділом, що втілює різні градації людських емоцій. Ці розділи безсумнівно виділялися серед інших складових традиційної заупокійної меси деякою абстрагованістю, настроєм смиренності, стриманості та спокою.

Реквієм став втіленням християнського розуміння про смерть як про перехід від тимчасового життя до вічного, від страху, скорботи, каяття, тривоги до стану спокою, світла, надії на порятунок.

Саме в Новий час написана основна маса авторських здобутків у жанрі реквієму, що дійшли до нашого часу й дозволяють вивчати його особливості. Серед найбільш відомих П. де Ларю, Ж. Модюї, Ф. Каваллі, Г. Дюфаї, А. Брюмель, Ф. Госсек, Л. Керубіні, В. Моцарт, Дж. Верді, Г. Берліоз, А. Дворжак, Ф. Аркуш, Ш. Гуно.

Таким чином, зберігаючи лише частково свою літургічну функцію, реквієм уже на початку XVII ст. поступово здобуває вигляд художнього, музичного, концертного твору. Змінилося співвідношення основних розділів у цьому жанрі: драматичною кульмінацією реквієму, його центральною

частиною стає «Dies irae», де говориться про день Страшного Суду. Саме ця частина реквієму починає відігравати функцію розкриття ідейного змісту реквієму.

Еволюція реквієму як жанру тяжіє до гіпертрофованого трагічного авторського самовираження, що запам'ятовує важливі для всіх часів і поколінь способи життя й смерті, часу й вічності, виглядає в руслі даного історико-культурного контексту цілком закономірно. Про це свідчить дослідження Ф. Арьєса, що визначає прийняття смерті в цей період як «смерть далеку і близьку», підкреслюючи тим самим повернення «дикої, неприборканої сутності» цього феномену в людському прийнятті. «В епоху бароко смерть невіддільна від насильства і страждань. Людина не завершує життя, а стає вирваним з життя елементом, з агонією...» [12, с. 316].

Рістраціоналізму при великому впливі ідей Реформації приводить до поступового згасання ролі релігійних догматів у тому варіанті, у якому вони були сформовані раніше католицькою церквою. Таким чином, реквієм католицької традиції, що характеризується фіксацією крайніх станів, концентрації внутрішнього психологізму й суб'єктивних переживань, полярністю образів (що знаходить висвітлення в домінуючій ролі «Dies irae»), орієнтований на яскраву виражену театральність, поступово секуляризується, виходячи за рамки церковної музики.

Найяскравішим прикладом поглиблення жанру в сферу індивідуально-особистісного можна вважати реквієм В. А. Моцарта. Цей реквієм закінчив учень Моцарта Франц Ксавер Сасмейер (1766-1803), написаний для солістів, хору і оркестру і має 12 частин:

1- Реквієм; 2- «Dies irae» ( «День гніву»); 3- «Tuba mirum» ( «Трубний глас»); 4 - «Rex tremendae majestatis» ( «Цар страхітливої величі»); 5 - «Recordare, Jesu pie» ( «Згадай, Ісусе милосердний»); 6- «Confutatis maledictis» ( «Посрами в нечестивих»); 7- «Lacrimosus dies illa» ( «Повний сліз той день»); 8- «Domine Jesu» (Господи Ісусе); 9- «Hostias et preces» ( «благання»); 10- Sanctus ( «Свят, свят, свят»); 11- «Benedictus, qui venit in nomine Domini»

(«Благословен, грядущий в ім'я Господне»); 12- «Agnus Dei» («Агнец Божий»).

Перші три частини Реквієму висвітлюють образ дійсної скорботи, каяття, заупокійної молитви, але із деякими важливими нюансами. З початку другої частини молитва про прощення звучить не як смиренне благаання, а як діалог на рівних з Богом. Це ствердження права на прощення, а не смиренна покірність вищій волі.

Друга частина – «День гніву» – написана Моцартом передусім під враженням чуми, що забрала протягом XVI-XVIII ст. життя у 75 мільйонів людей по всій Європі. Подекуди грізно, урочисто звучить музика і хор, насамперед передаючи велич трагедії, і періодично відтінки змінюються на опис страждань людських, через безпорадність, безнадійність проти стихії.

Третя частина, «Трубний глас» – зовсім інша. Етап переродження людини, що не скоряється долі, що сприймає дійсність, але не підкорюється їй. Триумф людського духу, його переродження, тут музика знов не має відтінків скорботи і покори.

Наступні три частини – етап переоцінки буття людського, паралелізі шляхом Христа на землі. Тут Моцарт показує через музику свої власні філософські ідеї та висновки, переоцінюючи роль зла і добра у кожній людині, яка в той же час усвідомлює гармонію власної долі і замислу Божого.

«Lacrimosa» – наступна і найвідоміша на слуху частина (початок наступного циклу твору) – найскорботніша у Реквіємі. Етап усвідомлення вмираючої людини своєї долі, майбутнього Суду, переоцінки життя – в минулому. В цій частині чітко можна визначити усвідомлення того, що смерть неминуча, усвідомлення розриву між буттям і недосяжним розумінню станом майбутньої смерті. Ця частина Реквієму розділяє його на дві великі частини: трагічну і величну.

Основна мета твору – показати філософське осмислення людини, яка перш за все пов'язана з Богом, показати ту велич і масштаби релігійного почуття особистості, коли вона думає та намагається наблизитися до Бога.

Десята частина – ода Богові, «Sanctus», ідеться уній не лише про Творця, а й про людину, яка наближається до Нього. Тобто кожен, хто пройшов шлях очищення, усвідомлення, віри може доторкнутися чи наблизитися до Бога через музику.

Дві наступні частини сповнені вже новим змістом: «Benedictus» (Благословенний) – ще одне переосмислення пройденого шляху, але вже без того найпершого щасливого захоплення, вже більш філософськи, і коли починається «Agnus Dei» (Агнець Божий) – мова іде вже не про осмислення власних страждань, а про відродження розуміння страждань інших.

Фінал Реквієму звучить майже так, як і його початок. Принаймні, можна впізнати лейтмотив, ізвідти дійти висновку щодо циклічності твору, як циклічне усе людське життя. Але фінал – життєстверджуючий, сильний, звучить грандіозно й оптимістично, ніякого смутку не викликає, лише усвідомлення того, що життя – продовжується. Тобто фінал надає того оптимістичного забарвлення усьому твору, який поверхнево та найчастіше характеризує себе як трагічний та песимістичний.

### РОЗДІЛ 3

## САКРАЛЬНА МУЗИКА В ПРОТЕСТАНТСЬКОМУ БОГОСЛУЖІННІ

### 3.1. Загальна характеристика музики в протестантській традиції

Своєрідного вияву набула музика в протестантизмі. Реформація сприяла формуванню незалежних від папства музичних традицій, поширенню церковного співу на національних мовах, що є особливістю для протестантської традиції. При цьому общинний спів кальвіністів обмежувався псалмами, значна частина яких була зібрана в Генфському (Женевському) псалтирі (1562 року). На основі таких мелодій виникли багатоголосні хорові обробки. За стилем їм близькі англіканські багатоголосні псалми.

В Англії з'явився специфічний національний церковний жанр – антем; водночас зберігалися музичні традиції католицької церкви. Мартін Лютер запропонував новий порядок проведення служби, відмовившись від деяких її частин. Для монастирів, Домських соборів, міст із латинськими школами він зберіг латинську літургію з заміною окремих розділів німецькими общинними піснями.

У невеличких містах були введені німецькі меси, які склалися лише з німецьких духовних пісень. Цей протестантський спів, простий і доступний для виконання общиною, мав витоки в григоріанському хоралі, світських піснях, давніх формах німецьких духовних співів, наспівах мінезингерів (XII– XIV ст.) і мейстерзінгерів (XIII– XVI ст.).

Протестантський хорал склався в 4-голосну композицію з мелодією у верхньому голосі. В XVI–XVII ст. провідним жанром протестантської музики був мотет, у XVIII ст. – кантата. У країнах німецької мови поширився також жанр «страстей» (пассіонів), заснованих на євангельських текстах. Вершиною німецьких «страстей» вважаються «Страсті за Іоанном» та «Страсті за Матфеєм» І.С. Баха. Йоганн Себастьян Бах написав 4 ораторії: «Різдвяна ораторія», «Страсті за Лукою», «Страсті за Матфеєм», «Страсті за Іоанном».

У протестантському богослужінні з XVII ст. суттєва роль належала органісту. Звучання органа підготовлювало і завершувало службу; в ході католицької меси виконувалися також органні твори (прелюдії, фантазії, фуги, токати).

У XIX ст. зароджується рух за відродження давніх традицій церковної музики, ведеться пошук пам'яток протестантської церковної музики. У середині XX ст. з'являється зібрання німецьких протестантських піснеспівів "Evangelisches Kirchengesangbuch" (з нім. «Книга гімнів Євангелічного Кіршхена»).

### **3.2.Музика в ранньому протестантизмі (лютеранство, кальвінізм, англіканство)**

В XVст. вчені і просто освічені люди Італії почали цікавитися древніми культурами Греції і Риму. На відміну від скульптури, живопису, музика починала змінюватися не з такими швидкими темпами. Середньовічні принципи композиції поступово змінювалися, і поліфонічна музика стала більш цілісною. Поступово з'являлось відчуття гармонічного розвитку, яке робило музику мистецтвом, яке було здатне переконувати і в деякій мірі впливати на емоції та розум людини. Ренесанс вплинув на всіх, не тільки на богословів та дослідників,оскільки його супроводжувала християнська Реформація, яка охопила всю Європу. До початку XVIст.церква, її музика та богослужіння стояли на порозі великих змін.

**Лютеранство.**Центральною персоною в релігійнійсфері цього часу був Мартін Лютер. Досвід, який він отримав, навчив його жити в молитві, також прищепив глибоку любов до музики. Він не тільки досконально знав традиційні григоріанські піснеспіви, його рівень підготовки як співака і лютніста дозволяв йому писати власну музику у повній відповідності з поліфонічним стилем тих часів. Він розумів всю силу музики, яка здатна нести як добро так і зло : «Після Божественного світу музика заслуговує найвищої похвали. Вона управительниця тих емоцій, які управляють людьми,

а частіше приголомшують їх. Чи хочете ви розсіяти сум, приборкати фривольність, підбадьорити зневіреного, заспокоїти пристрасну або напоумити дурня, переповненого ненавистю, який спосіб підходить для цього краще ніж музика?»[22, с. 58].

Основна відмінність – це те, що у Середньовіччі головний акцент надавався символічному аспекту в музиці, а за часів Реформації головною особливістю стає саме людський аспект мистецтва і його вплив на емоції людей. Основна мета Лютера – щоб християни могли поклонятися Богу щиро і з розумінням, але це не означало, що він хотів скасувати месу латинською мовою. Він пропонував вирішити проблему за допомогою «Formula Missae» («Про порядок богослужіння в общині» 1523 року) і «Німецької меси»(1526 року). Досить багато часу пішло на те, щоб в багатьох протестантських церквах стали використовувати дві мови. Лютер також пропонував прикрасити поліфонічною музикою деякі частини літургії.

Також характерною особливістю, яка відрізняється від католицького та православного богослужіння – залучення до співу учасників зібрання. В деяких місцях Лютер запропонував включити мелодії німецьких народних пісень і заохочував проведення щоденної служби – особливо Великі години вечірні, а також, щоб всі 150 псалмів і надалі продовжували звучати в церкві.

Найбільш яскраво музичні ідеї Лютера втілилися в його «Німецькій месі», куди він помістив ті типи піснеспівів німецькою мовою, які планував розвивати. Разом зі своїми помічниками він почав перекладати латинські тексти на німецьку мову так, щоб мелодично вони підходили до ритмічної системи німецької мови. Крім того, Лютер використовував звичайні, прості мелодії, зрозумілі усім людям: народні пісні і наспіви, шкільні і дитячі пісні. Деякі з них широко розповсюдилися в християнстві: «Resonet in Laudibus» («Йосип коханий, Йосип мій»), «Quem Pastores Laudavere» («Як овечку Пастир») і «In Dulci Jubilo» («В солодкій радості»). Знаменитий гімн Лютера-«Господь- наш істинний оплот».

Лютер розумів, що музика може не тільки викликати благоговіння, прикрашати і підносити богослужіння. Наступна його мета – необхідність виховувати нові покоління в душі християнства, і тут музика також повинна зіграти свою роль. Ще однією відмінністю було те, що з самого початку формування світська музика могла мати зв'язок з духовною (на відміну від католицької і православної музики). Тобто світська музика могла стати більш одухотвореною, якщо б вона викликала більш високі емоції. «Вуличні пісні, пісні солдатів і рудокопів були перероблені на християнську манеру, морально і етично, для того щоб похмурі мелодії, безкорисні і ганебні пісні, які звучали на вулицях, в полях, будинках і взагалі всюди, втратили свої злі властивості, і отримали хороші, корисні християнські слова і тексти».

Протягом п'яти років після проголошення 95 тез не існувало музики, спеціально написаної для протестантського руху. Але богослужбні реформи, які були проведені Лютером заклали початки створення пісенних збірників: «Декілька християнських пісень», «Лейпциг»(1529), «Духовні пісні» (Віттенберг, 1533) та інші.

Виконання цієї музики все ж таки було пов'язано з григоріанським хоралом. Незважаючи на наявність різноманітних поліфонічних творів для хору, основою римського богослужіння залишався спів в унісон, переважно без акомпанементу. В XV ст. в церквах вперше почали будуватися органи. Але в церкві зібрання могло співати пісні в унісон і без акомпанементу. Однак хор мав можливість співати в 4 голоси, що давало змогу людям відпочити. Таким чином, пісня поперемінно звучала то у виконанні хору, то у виконанні прихожан.

Реформа Лютера швидко розповсюджувалася по всій Європі, на Схід і на Північ. Збірники лютеранських піснеспівів видавалися в Богемії, Голандії, Данії і Швеції лише через декілька років після їх появи в Німеччині. Починаючи з XVII ст. емігранти-лютерани стали поширювати свою віру в інших країнах.

**Кальвінізм.** Друга після Лютера Реформація в Європі зародилася в Швейцарії, коли в 1518 році настоятелем собору в Цюриху став Цвінглі, а згодом в Женеві розпочав свою діяльність Кальвін.

На той час постала проблема розбіжності в трактуванні положень доктрини. Цьому є підтвердження той факт, що в 1530 році, коли Лютер і Цвінглі, зустрівшись, так і не змогли дійти єдиної думки. Внаслідок цього виникає чимало різноманітних течій. Лютер вірив, що суспільство, частиною якого він був сам, залишалося християнським. Воно дійсно потребувало покаєння і виправлення через віру, тому слід було повернутися до істинних шляхів сповідання Христа, але при цьому він вважав себе перетворюючою силою, яка діяла всередині цього суспільства. Тому він вважав найкращим способом, коли народні мелодії світу оброблялися, обновлювалися і ставали частиною богослужіння.

Цвінглі і Кальвін мали іншу точку зору. Вони вважали, що істинна церква, якщо трактувати Біблію в буквальному сенсі, відокремлена від світу. Для них така церква була єдиною можливою. Незважаючи на те, що Цвінглі був високоосвіченим музикантом і талановитим інструменталістом, це не вплинуло (як це було у випадку з Лютером) на його особливе відношення до музики богослужіння. Навпаки, його музичний досвід був пов'язаний з мистецтвом поліфонії, а інтерес до простих мелодій він не проявляв. Тому, його музичне почуття подавлялося більш важливими для нього переконаннями в релігії.

Жан Кальвін, високоосвічений юрист, встановив систему державного правління, основу на біблейських положеннях. Це була система, яка базувалася на поєднанні співчуття, демократії і строгої дисципліни. За правилами Кальвіна, керівництво церкви вибиралося общиною. Священики повинні були серйозно відноситися до своїх обов'язків, періодично відвідувати членів общини. В залежності від серйозності порушення їм могли відмовити в причасті або відлучити від церкви.

Кальвін ввів суворий стиль богослужіння, вважаючи, що мистецтво або його твори не повинні відволікати людей від богослужіння. Кальвіністська церква була майже абсолютно позбавлена прикрас: там не було ніяких картин, свічок або ікон. Кафедра – це джерело слова Божого і єдиний авторитет для обраних, поміщалася в самому центрі церкви. Відповідно з таким інтер'єром музика була дещо недоречною. Вона асоціювалася з неприйнятною практикою Римської церкви, а також з піснями і танцями, де пісні несли загрозу для душі, а танці для моралі прихожан церкви. Тому над музикою установлювався жорсткий контроль. На думку Кальвіна, писання Нового Завіту признавали псалми єдиним матеріалом, який був підходящим для християнських піснеспівів.

Відповідно, кальвіністи забороняли виконувати в церкві будь-які інші тексти окрім тих, що містяться в Біблії. Більше того, Кальвін наполягав на «простому і чистому співі Господньої хвали, оскільки там, де немає змісту – немає і сенсу. Вона повинна бути від серця і вуст, причому на простій мові. Інструментальна музика була прийнятною лише в часи Старого Завіту через те, що народ був як дитина».

Приблизно 1550 року Теодор де Беза завершив переклад усіх 150 псалмів на французьку мову. Професійний музикант Луї Буржуа поклав їх на музику. В результаті цього з'явився Женевський псалтир. Ця робота мала значний вплив на християнський світ загалом. Досить нетиповим є той факт, що суворі музичні обмеження мали благотворний вплив. Саме простота і безпосередність мелодії робить їх надзвичайно виразними. В них немає ритмічного різноманіття лютеранських мелодій, тут відчуються декоративні елементи, які притаманні григоріанському хоралу. Практично у всіх мелодіях використовуються всього лише два типи тривалостей нот – короткі і довгі.

Отже, вплив Женевського псалтиря є надзвичайно великим. Його мелодії стали основою для багатьох поліфонічних обробок, більшість яких були зроблені найкращими композиторами епохи. Композитор Клод

Годімель на титульній сторінці своєї збірки псалмів, пояснював, що ці пісні були призначені не для співу в церкві, але спеціально для того, щоб прославити Бога у себе дома. Ці вокальні твори дуже часто виконувалися на інструментах або співалися у супроводі інструментів. Для них були зроблені популярні обробки для лютні і голосу, для співу в приватній обстановці, де відповідно, також звучала богослужбна музика. Крім того, видатні композитори продовжували робити обробки Женевського псалтиря для хору і до кінця століття він був перекладений на безліч різних мов світу. Поява цього псалтиря стала відправним пунктом для створення безлічі інших творів такого типу, а його мелодії увійшли в збірники псалмів і гімнів, які створювалися по всьому світу.

**Англiканство.** Реформація на Британських островах (але не в Шотландії, оскільки вона була незалежним королівством) була обумовлена не стільки вільним вибором їхнього правителя, скільки політичною необхідністю. Розрив Генріха VIII з Катаріною Арагонською міг бути досягнутий лише через розрив з Римом. Спочатку Генріху здавалося, що він сам зможе замінити папу в якості глави церкви в Англії; лютеранські ідеї реформування його не приваблювали. В 1520 році біля стін церкви Великої Св. Марії в Кембриджі були спалені лютеранські книги (ці книги були заборонені навіть в 1536 році після видання Акта про главенство, коли Майлз Кавердейл опублікував «Псалми і духовні піснеспіви» англійською мовою). Можливо, найбільшого впливу на протестантську музику в епоху Генріха VIII виявило скасування монастирів, які підтримували римські традиції, які надавали перевагу розкоші в богослужінні і в музиці. Деякі центри християнської культури вціліли, в тому числі і собори (з яких тринадцять мали школи), Королівська капела в Віндзорі і університетські центри в Оксфорді, Кембриджі, Вінчестері та Ітоні. Реформа богослужіння не руйнувала повністю середньовічні традиції цих центрів, і тому стиль богослужіння в сучасних соборах Англії має зв'язок з далеким минулим.

В той час всі політичні та релігійні зміни і неспокійний стан почали впливати на християнську музику, вона встигла пережити на рубежі XV ст. момент найвищого розквіту в області хорового богослужбного співу і в Англії.

«Ітонський хоровий збірник» є прекрасним прикладом часу цього розквіту. За часів правління Едуарда була опублікована «Велика Біблія» Кавердейла, а протягом двох років з моменту початку правління Едуарда була видана перша з двох версій «Книги спільних молитов» Джона Мербека – дослідник праць Кальвіна і переконаний реформатор. Він пропонував за допомогою своєї роботи вирішити ті проблеми, з якими стикалася кафедральна церква. Так само як Лютер він кладе за основу традиційні мелодії, але дотримується їх видозмінам у формі вільного ритму і тексту.

Досить важливим явищем було існування Королівської капели з кінця XIII ст. вона існує і досі, забезпечуючи верховенство держави всім, що необхідно для богослужіння, у тому числі і музикою.

Незважаючи на те, що більшість латинських текстів були замінені на англійську мову, музика продовжувала грати важливу роль в богослужінні капели: читання та молитви проспівувалися на одній ноті; до молитов була написана складна по формі музика; гімни супроводжувалися приспівами і псалмами. Вони були основані на традиційних григоріанських хоралах. Починаючи з середини XV ст. Талліс створював такі псалми. Вони були написані разом з музикою інших авторів в «Першій книзі обраної церковної музики» Джона Барнарда. Поступово мелодії григоріанського хоралу забувалися, цей період і можна вважати початком англіканського хоралу. Традиційно хор розділявся на дві частини, і псалмові вірші читалися то однією частиною хору, то іншою. Важливе місце відводилося сольній грі на органі, протягом довгого часу це залишалося традицією, і лише в XIX ст. від неї відмовилися.

Отже, на фоні подій Реформації три християнські течії продемонстрували свої протиріччя у сфері духовної музики: «католик в

церкві слухає, але не співає; кальвініст співає, але не слухає; лютеранин і слухає і співає – одночасно!». Відповідно, для більшості католиків участь у виконанні музики була неможливою. Церква тут взяла на себе функції проміжної ланки між Богом і народом.

Щодо протестантизму, то в різних течіях, застосування музики відігралося по-різному, зокрема лютеранам було властиве видозмінення та спрощення текстів до національної мови, застосування простих народних мелодій та участь у співі брала уся громада.

Кальвіністи не поділяють такої практики, і ставляться до богослужіння автентично та майже з усіма початковими традиціями, окрім того що вводиться також національна мова.

Загалом гуманістичні тенденції Ренесансу спонукали музикантів більше уваги приділяти тому, як вплине музика на емоції, тобто на її риторичний аспект. Лютер говорив про здатність музики заспокоїти, налякати, звеселити. Цим він виділяв саме риторичний, а не символічний аспект музики, розкриваючись при цьому як людина Відродження, а не Середньовіччя.

Кальвін також признавав, що музика здатна направити нас туди, куди хоче, однак вбачав в ній більшу загрозу для християн. Нова музика, яка з'являлася в XVII ст. заклала основу сучасної західної музичної практики протестантизму.

### **3.3. Богословські ідеї Мартіна Лютера у музичній творчості Й. С. Баха**

Вершиною діяльності композиторів у сфері духовної музики XVII-XVIII ст. стала творчість Йоганна Себастьяна Баха (1685- 1750). Він відносився до лютеранської общини, дуже добре знав її доктрину, яку дотримувався усе життя, тому релігійне виховання не могло не відобразитися на особистості та творчості композитора. Бах надавав більшу свободу в реалізації саме музичних засобів для досягнення емоційного піднесення віруючого. Він унікальним чином поєднує у своїй творчості усі аспекти та функції, які несе в собі музика – символічний, риторичний та екстатичний.

Він намагається символічно відобразити положення церковної доктрини у своїх творах.

Відомо, що Бах зберігав у себе богословські твори Лютера, колекцію його хоралів. Для Баха, як і для Лютера, музика була частиною богослужіння, одкровення і богопізнання, духовної праці, співтворчості людини і Бога. Творець присутній в житті і творчості Баха як джерело натхнення і живий співрозмовник.

Творча спадщина Йоганна Себастьяна Баха надзвичайно велика, охоплює понад 1000 композицій, з них 320 світських і духовних кантат, багато мес, «Різдвяна» і «Великодня» ораторії, численні хорали, мотети, інструментальні твори та інші.

Майже усі вокальні твори Баха написані на релігійні тексти : «Страсті за Іоанном» (1723), «Страсті за Матвієм» (1729) – твори для хору та оркестру на євангельську тему страждань Христа, призначені для виконання на вечірніх службах у страсну п'ятницю, страсті є одними з найбільш масштабних вокальних творів Баха.

Інструментальна музика Баха написана для органа (прелюдії, токати – найвідоміша «Токата і fuga ре-мінор», фантазії, тощо), для клавесина («Добре темперований клавір» — 48 прелюдій і фуг, «Мистецтво фуги», 6 партит, 6 французьких сюїт, 6 англійських сюїт тощо).

Бах склав як мінімум три повних річних цикли кантат, по одній на кожну неділю року і кожне церковне свято. Всього Бахом було написано понад 300 кантат на духовну тематику, з яких лише 200 дійшли до наших днів. Кантати Баха сильно розрізняються за формою та інструментуванням. Деякі з них написані для одного голосу, деякі — для хору; деякі вимагають для виконання великого оркестру, а деякі — всього кілька інструментів. Крім того, Бах склав також деяку кількість світських кантат, звичайно приурочених до яких-небудь подій, наприклад, до весілля. Серед найвідоміших світських кантат Баха — дві Весільних кантати та жартівлива Кавова кантата та Селянська кантата.

Проявом символічного аспекту у Баха може служити висхідний і низхідний рух, за допомогою якого він зображує піднесення або зішестя ангелів з небес. Що стосується абстрактної символіки, то вона стає у Баха своєрідною інтелектуальною грою зі слухачем і виконавцем. Найбільш яскраво тут виражається числова символіка (деякі дослідники його творчості звинувачують музику Баха в математичності, холодності, чіткій систематизації та прорахунку; існують деякі припущення щодо прихованого символізму математичних чисел у творах Баха). Символіка Баха проявляє себе у кількості повторень мотивів, кількістю знаків при ключі, числа, які приховані в будові твору.

Найчастіше символ у Баха є носієм саме релігійної ідеї. Так канонічні правила суворої імітації одного голосу іншим може зображати послух людини перед Богом або покора Сина Божого волі Отця. В органній фузі «Св. Анни»(тональність мі-бемоль мажор), наприклад, ідею Трійці символізують три теми і три бемоля при ключі.

Не менш важливою складовою для Баха у створенні його композицій є увага до змісту і тексту вокальних творів. Найчастіше Бах використовує богословські роботи Мартіна Лютера або ж Біблію і догматичні тексти лютеранської церкви.

Ідея лютеранства про "прославлення Бога Єдиного" ("Sola Deo Gloria") стала основною концепцією музики Баха. Але покликанням музичного мистецтва він бачив не тільки у вознесінні хвали Господу. Композитор приділяв також велику увагу піднесенню душі людини за допомогою музики. Про музику Баха можна сказати як про богослов'я у нотах, звуках, паузах. Тут ми чуємо музику про Бога, музику від Бога, музику Бога. Але слухаючи цю музику, ми починаємо також бачити, бачити світ інакше, бачити його таким, як його бачить Бог; бачити Бога в ньому.

Твори Баха є максимально багатозначні, тому піддаються найрізноманітнішому тлумаченню в усі часи. Але найголовнішим аспектом в розкритті його музичної творчості є релігія, положення лютеранської

доктрини, через яку Бах у своїх творах виражає почуття до Бога і надає людству величезний здобуток як культурний так і релігійний.

### **3.4. Сучасний стан протестантської музики**

Сучасна богослужебна практика багатьох протестантських церков почала розширювати свій вплив за рахунок акумуляції світських форм мистецтва: зокрема, починає посилюватися музичне служіння, а саме: багато церков мають власні симфонічні, духові оркестри, оркестри народних інструментів, ансамблі естрадного типу. Наприклад в США тільки одна Конвенція південних баптистів об'єднує близько 42 тисяч церков і більш ніж 16 мільйонів прихожан, має більше ста повних симфонічних оркестрів. Часто навіть число різноманітних інструментальних ансамблів і оркестрів досягає 7 тисяч. Загальна кількість прихожан, які займаються музикою в богослужінні (всіх видів і всієї вікової групи) більше 2 мільйонів, близько 70 тисяч з них беруть участь в інструментальних ансамблях і оркестрах. Загальна кількість прихожан баптистських церков в США на сучасному етапі близько 31 мільйона.

В багатьох общинах є хори, якими керують музичні служителі (регенти або кантори). Хоровий спів є важливою частиною богослужіння, в ньому, як правило, беруть участь віруючі у яких є музичні дані. В основному вся ця музична освіта є аматорською, хоча серед прихожан, звісно є частина професійних співаків і виконавців.

Так, наприклад, відома польська співачка Анна Герман була членом церкви адвентистів сьомого дня. Елвіс Преслі неодноразово виконував релігійні піснеспіви в сольній практиці, відвідував в дитинстві богослужіння і зібрання деномінації «Асамблея Бога». В кінці 1970-х років музиканти ірландського гурту «Ю-Ту» відкрито заявили всьому світу, що вони є християнами, вони відвідували харизматичну групу «Шалом». Гітарист гурту «Ейдж» говорив наступне: «Ми дозволили Богу вести нас в написанні музики. Ми дозволили Йому визначати стиль нашого одягу, наші тексти, усе. Всі свої рішення ми приймаємо перед Господом, більше всього користі ми

принесемо, піднявшись до висот рок-н-роллу. Господь хоче бачити нас там, де ми приносимо Йому користь».

Найбільшого розповсюдження отримують музично-драматичні постановки на біблійські сюжети, знімаються кліпи, фільми, створюються телевізійні програми.

Музика є важливою складовою багатьох форм релігійного мистецтва. Якщо живопис, театральні постановки, духовні танці приймають не всі протестантські деномінації, то богослужебна музика не має деномінаційних кордонів. Це говорить про існування єдиної музичної культури.

По всьому світу регулярно проводяться найрізноманітніші музичні конференції, семінари, конкурси з номінаціями. Існують спеціальні християнські видавництва музичної літератури, збірники для гри на інструментах, музичні вправи, основані на християнських гімнах (наприклад, американські видавництва «WordPublishing», «JeffCranfillMusic», «Hope», «Genevox»).

В багатьох коледжах та університетах реалізуються програми з підготовки церковних музикантів і музичних керівників. Все це базується на поширенні у світовій релігійній культурі сприйняття музики як божественного дару.

Вітчизняний дослідник протестантизму К. Гончаренко звертає увагу на роль музики: «У баптистів величезна увага приділяється особистісному спілкуванню віруючого з Богом, а Святий Дух діє у спілкуванні, як через знання людини, так і через її почуття, музика стає важливим засобом прокидання почуттів. Інструментальна музика грає в цьому велику роль. Вона також займає велике місце в місіонерській діяльності. Усвідомлюючи це, американські протестанти все більше надають підготовку музикантам-місіонерам»[6, с. 67].

На рубежі ХХ-ХХІст. автор дослідження «Історія християнської музики» Е. Уілсон-Діксон говорить про тісний зв'язок музики і релігії: «Зв'язок між релігією і музикою дуже глибокий, тому що вони обидві

обумовленні прагненням до порядку та істини, яке вселив у нас Бог. Музика втілює це прагнення в сфері розумного і фізичного, в той час як релігія робить це в сфері космічного. Більше того, Бог облаштував своє творіння так, що розкриття його істин приносить величезну радість і задоволення як розумове, так і емоційне. Як говориться у Вестмінстерському сповіданні: «Головна і найвища ціль людини – славити Бога і знайти в Ньому вічну радість»[17, с. 332].

Отже, музичну творчість в протестантській культурі слід розглядати як важливий культуро-творчий компонент. Одночасно з іншими художніми формами мистецтва музика утворює унікальне явище релігійного мистецтва протестантизму. Основана на канонічних формах богослужбової практики, вона представляється оновленою системою, відкритою для взаємодії зі світськими художніми формами, за рахунок цього відбувається її розвиток: концепт віри отримує різноманітне художнє вираження, розширюється арсенал засобів трансляції релігійного досвіду, відбувається функціональне розширення творчої діяльності.

## **ВИСНОВКИ**

Отже, музичне мистецтво займає важливе місце у формуванні християнської культової практики протягом усієї її еволюції і до сьогодні.

Музика супроводжує та гнучко видозмінює свої форми відповідно до історичних подій, які відбувалися у християнстві.

Джерелом історичного формуванняусієї християнської сакральної музики є античне мистецтво. Безумовно, розділ християнства на різні напрями сформував окремі багаті на культові та музичні особливості традиції православ'я, католицизму та протестантизму. Зокрема, Візантійський обряд стає основою для формування церковно-музичного мистецтва православної традиції, де музика розвивається завдяки знаменному співу, системі восьмиголосся, яка і досі використовується в сучасній православної традиції богослужіння. Головною особливістю православної музики є виключно сольне виконання (за винятком деяких православних традицій, зокрема, Коптського музичного богослужіння, де прийнятий супровід музичних інструментів під час виконання піснеспівів). Також важливо зазначити відмінність понять «церковна» та «духовна» музика, яка особливо проявляється саме у православної традиції. Зокрема, уся релігійна музика поділяється на церковну та духовну. Основою створення церковної музики є догматично-спрямовані з чітко-окресленими канонами та традиціями Візантійського богослужіння. Духовна ж музика формується в XVIIст., коли на перший план виходить індивідуально-авторська творчість композиторів, в якій догматичні релігійні тексти беруться за основу в написанні музичних творів.

Латинський обряд богослужіння надав базис для розвитку католицького та протестантського музичного мистецтва, оскільки джерелом формування протестантської музики були григоріанські розспіви. Характерною ознакою католицької музики є виконання меси під супровід органу. При цьому головну роль у католицькій музиці надавалося канонічному тексту, а не мелодії.

Нововведенням у протестантській музиці було залучення до співу усієї громади, що було не характерним для православ'я та католицизму. Важливим аспектом у створенні протестантських хоралів та гімнів було

використання народних пісень, що дало змогу долучитися до протестантського богослужіння великій кількості віруючих, оскільки використовувалася національна мова, а не латинська.

Таким чином, сакральна музика християнської церкви є яскравим здобутком культурної світової спадщини. Адже приблизно з середини XVIIст. починають формуватися світські музичні жанри, які ґрунтуються на християнських догмах. Прикладами православного духовного мистецтва стала творчість Березовського, Веделя, Бортнянського. У католицькій традиції духовна музика набуває свого тріумфу у творчості Моцарта (зокрема його славно відомий «Реквієм», у якому чітко виражена відповідність латинського тексту та структури католицької заупокійної меси і музики), Гайдна, Бетховена, Шумана, Шуберта. У протестантській традиції творчість Баха підносить його духовну музику на міжнародний рівень. Зокрема, одна з головних ідей лютеранства про прославлення Бога Єдиного «SolaDeoGloria»стала основною концепцією творчості Баха.

Отже, релігія надає умови для втілення культурно-світських музичних жанрів.Музика тісно пов'язана з релігією, оскільки вона долає всі мовні та культурні бар'єри. Вона є важливим культуро-творчим компонентом, який поєднує усіх християн.

### **Список використаних джерел:**

1. Баранова Т. Б. Церковная музыка [Электронный ресурс] / Т. Б. Баранова – Режим доступа до ресурсу: <https://www.belcanto.ru/cerkovnaya.html>.
2. Бегичев П. Влияние протестантизма на искусство [Электронный ресурс] / П. Бегичев – Режим доступа до ресурсу: <https://www.protestant.ru/konfessii/denominations/history/protestantism-v-rossii-i-mire/istoria/article/90826>.
3. Бойко В. Г. СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ «ЦЕРКОВНОЇ» ТА «ДУХОВНОЇ» ПРАВОСЛАВНОЇ МУЗИКИ [Электронный ресурс] / В. Г. Бойко. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: [file:///C:/Users/Оля/Desktop/Ку\\_2011\\_35\\_27.pdf](file:///C:/Users/Оля/Desktop/Ку_2011_35_27.pdf).
4. Васюріна А. Музыка у світових релігіях: особливості вияву [Электронный ресурс] / Алла Васюріна – Режим доступа до ресурсу: <file:///C:/Users/Оля/Desktop/16-Vasyurina.pdf>.
5. Вестель Ю. Христианство и культура: богословский взгляд [Электронный ресурс] / Ю. Вестель – Режим доступа до ресурсу: <https://www.religion.in.ua/main/bogoslovya/630-xristianstvo-i-kultura-bogoslovskij-vzglyad.html>.
6. Воеводина Л. П. Культурологический анализ взаимодействия музыки и религии [Электронный ресурс] / Л. п. Воеводина – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturologicheskiy-analiz-vzaimodeystviya-muzyki-i-religii/viewer>.
7. Грачик Р. «Культура» - христианство и Католическая церковь [Электронный ресурс] / Роман Грачик – Режим доступа до ресурсу: <http://www.kulturaparyska.com/ru/idee-i-mysli/kultura-chrzescijanstwo-i-kosciol>.
8. Домбраускене Г. Н. Музыкальное творчество в протестантской культурной среде [Электронный ресурс] / Г. Н. Домбраускене – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-tvorchestvo-v-protestantskoy-kulturnoy-srede>.

- 9.Зубов А. Христианство и культура [Электронный ресурс] / А. Зубов – Режим доступа до ресурсу: <https://magazines.gorky.media/znamia/1999/10/hristianstvo-i-kultura.html>.
- 10.Кастальский А. Русская духовная музыка в документах и материалах [Электронный ресурс] / Александр Кастальский – Режим доступа до ресурсу: [https://books.google.com.ua/books?id=4bCLAQAAQBAJ&pg=PA266&lpg=PA266&dq=христианская+музыка+статья&source=bl&ots=\\_7jSlqQrec&sig=ACfU3U3rZPbUGkl8aVu53bQ9SplqB8d6XA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjLwPHT-\\_vpAhUsi8MKHdD1ArQ4ChDoATAAegQIChAB#v=onepage&q=христианская%20музыка%20статья&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=4bCLAQAAQBAJ&pg=PA266&lpg=PA266&dq=христианская+музыка+статья&source=bl&ots=_7jSlqQrec&sig=ACfU3U3rZPbUGkl8aVu53bQ9SplqB8d6XA&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjLwPHT-_vpAhUsi8MKHdD1ArQ4ChDoATAAegQIChAB#v=onepage&q=христианская%20музыка%20статья&f=false).
- 11.Мартынов В. История богослужебного пения [Электронный ресурс] / Владимир Мартынов. – 1994. – Режим доступа до ресурсу: [http://yakov.works/libr\\_min/13\\_m/ar/tynov\\_v\\_001.htm](http://yakov.works/libr_min/13_m/ar/tynov_v_001.htm).
- 12.Наумов А. А. Русская духовная музыка в документах и материалах [Электронный ресурс] / А. А. Наумов, М. П. Рахманова – Режим доступа до ресурсу: <https://rucont.ru/efd/175214>.
- 13.Омельчук. Культурное значение Реформации [Электронный ресурс] / Омельчук – Режим доступа до ресурсу: 16. [http://www.mudriyfilosof.ru/2012/11/blog-post\\_5-2.html](http://www.mudriyfilosof.ru/2012/11/blog-post_5-2.html).
- 14.Омельчук Л. П. Реформация, протестантизм и их влияние на западноевропейскую культуру [Электронный ресурс] / Л. П. Омельчук – Режим доступа до ресурсу: <http://social-culture.ru/index.php?request=full&id=686>.
15. Пиков Г. Г. Реформация в контексте истории европейской цивилизации [Электронный ресурс] / Г. Г. Пиков – Режим доступа до ресурсу: <https://nsu.ru/classics/pikov/Pikov-reformation>
16. Рапацька Л. История русской музыки. От Древней Руси до "серебряного" века [Электронный ресурс] / Людмила Рапацька. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <https://books.google.com.ua/books?id=wPxqDQAAQBAJ&pg=PA27&lpg=PA27>

[https://books.google.com.ua/books?id=pwhMDwAAQBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=история%20православной%20музыки&source=bl&ots=T4bpb6\\_Y9O&sig=ACfU3U2W1PvPnqGxOSpDOdk6IQ6MHm8jUw&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjEwv7f-brpAhVS06YKHSgGaxUQ6AEwB3oECAoQAQ&fbclid=IwAR2mpgImFAtrxdlhIB9zl6vxSXdvObzOyWgcgrPjYiLXBynW5z-4kqsdFdE#v=onepage&q=история%20православной%20музыки&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=pwhMDwAAQBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=история%20православной%20музыки&source=bl&ots=T4bpb6_Y9O&sig=ACfU3U2W1PvPnqGxOSpDOdk6IQ6MHm8jUw&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjEwv7f-brpAhVS06YKHSgGaxUQ6AEwB3oECAoQAQ&fbclid=IwAR2mpgImFAtrxdlhIB9zl6vxSXdvObzOyWgcgrPjYiLXBynW5z-4kqsdFdE#v=onepage&q=история%20православной%20музыки&f=false).

17. Серов А. Н. Статьи о русской музыке [Электронный ресурс] / А. н. Серов – Режим доступа до ресурсу: <https://books.google.com.ua/books?id=pwhMDwAAQBAJ&pg=PA22&lpg=PA22&dq=христианская+музыка+статья&source=bl&ots=s9LSjrSF0U&sig=ACfU3U1Rht5K9vi6Obp3vM6nrLOvG8--lQ&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjLwPHT-ypAhUsi8MKHdD1ArQ4ChDoATACegQICRAB#v=onepage&q=христианская%20музыка%20статья&f=false>.

18. Сихонова А. В. Как Реформация повлияла на развитие классической музыки [Электронный ресурс] / А. В. Сихонова – Режим доступа до ресурсу: <https://emmanuil.tv/kak-reformatsiya-povliyala-na-razvitie-klassicheskoy-muzyki>.

19. Спекторский Е. В. Христианство и культура [Электронный ресурс] / Е. В. Спекторский – Режим доступа до ресурсу: <http://www.philosophy.ru/upload/iblock/c9b/c9bec6a266e799dd476ef74bf127a7f2.pdf>.

20. О. Страхова – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/liturgicheskie-vidy-iskusstva-v-pravoslavii-katolitsizme-i-protestantizme-kulturno-istoricheskiy-analiz>.

21. Тарасенко А. В. Реформація та її вплив на культуру [Электронный ресурс] / А. В. Тарасенко – Режим доступа до ресурсу: 21. Tra Le Sollecitudini Instruction on Sacred Music [Электронный ресурс]. – 1903. – Режим доступу до ресурсу: <https://adoremus.org/1903/11/22/tra-le-sollecitudini/>.

22. Уилсон- Диксон Э. История христианской музыки [Электронный ресурс] / Эндру Уилсон- Диксон – Режим доступа до ресурсу: file:///C:/Users/Оля/Desktop/ö¿½β«¿\_ä¿¬β«¿\_êßG«a¿n\_sa¿ßG¿á¿β¬«¿.pdf.

23. Шеко Н. А. Риторика в европейской церковной музыке [Электронный ресурс] / н. а. Шеко – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritorika-v-evropeyskoy-tserkovnoy-muzyke-xvii-v.>
24. Чередник Л. Мартін Лютер і культура доби Реформації [Электронный ресурс] / Л. Чередник – Режим доступа до ресурсу: <https://r500.ua/martin-lyuter-i-kultura-dobi-reformatsiyi/>.
25. Шапошников Л. Е. ПОНИМАНИЕ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ПРАВОСЛАВНОМ БОГОСЛОВИИ [Электронный ресурс] / Л. Е. Шапошников – Режим доступа до ресурсу: [http://izhoroi.ortox.ru/users/98/1100698/editor\\_files/file/понимание%20культур%20в%20современном%20богословии.pdf](http://izhoroi.ortox.ru/users/98/1100698/editor_files/file/понимание%20культур%20в%20современном%20богословии.pdf).
26. Хмелевская С. А. Значение христианской культуры [Электронный ресурс] / с. А. Хмелевская – Режим доступа до ресурсу: <https://culture.wikireading.ru/72787>.
27. Шестернева К. П. Культура эпохи Реформации [Электронный ресурс] / К. П. Шестернева – Режим доступа до ресурсу: <http://textb.net/32/60.html>.
28. Яропуд З. П. РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ВІД ХРЕЩЕННЯ ДО НАШИХ ДНІВ [Электронный ресурс] / З. П. Яропуд – Режим доступа до ресурсу: [file:///C:/Users/Оля/Desktop/znppo\\_2014\\_17\\_63.pdf](file:///C:/Users/Оля/Desktop/znppo_2014_17_63.pdf).
29. Ярош О. А. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції [Электронный ресурс] / О. А. Ярош – Режим доступа до ресурсу: <https://r500.ua/protestantska-sakralna-muzika-duhovni-osnovi-i-vitoki-formuvannya-traditsiyi/>.
30. Annus qui [Электронный ресурс]. – 1749. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.papalencyclicals.net/ben14/annus-qui-hunc.htm>.