

Галина Панкевич

„Концертуєчий стиль”, принцип концерту і духовна музика, завдання якої виганяти пристрасті, видається, поняття різнополюсні, несумісні.

Проте починаючи з епохи так званих Нових часів (XVII-XIX століття), викликаних імпульсом Ренесансу, і майже до кінця XX століття такий напрямок в церковній музиці був домінуючим.

Кожна життєва чи культурно-мистецька форма, в естетично-філософському значенні цього терміну, є процесом, який розгортається в часопросторі, відображаючи рух, динаміку людської свідомості. Відомо, що вибір тої чи іншої форми, стилю, залежить від якості, структурного рівня свідомості. Святий Августин у своїй знаменитій “Сповіді” зазначає: “... всі рухи нашого духа, відповідно до своїх відмінностей, мають відповідні й згідні з ними інтонації в голосі і в співі...” (X, 33). Отці Церкви розрізняють два структурні рівні свідомості. Єдина (проста, молитовна, теоцентрична) свідомість первісно притаманна людині до гріхопадіння або ж набута внаслідок спеціальних зусиль, цілеспрямованих дій, а також буденна (т. зв. “ігрова”, складна, множинна) свідомість, занурена в зовнішній, видимий, матеріальний світ, не пристосована до легкого, безпосереднього постійного спілкування з Творцем. Сакральність середньовічних монодичних розспівів полягає в тому, що вони є віддзеркаленням мислення, преображеного аскетичним подвигом (школа ісихазму: спеціальний вид розумово-сердечної молитви, ретельний аналіз кожної думки, певний спосіб життя). Тип свідомості визначає наше відчуття, переживання таких фундаментальних категорій існування світу як простір і час. Згідно східно-аскетичної традиції виділяються три напрямки просторово-часових уявлень: сакральньо-символічний, профанно-натуралістичний і проміжний – серединно-алегоричний. Сакральньо-символічний тип представлений в богослов’ї колоподібним духом душі, тобто теоцентричною свідомістю, при якому категорія часу переживається як Вічність, постійність, що завжди є.

У нашому розумінні – це наче зупинка в часі або взагалі його відсутність, вторгнення в іншу сферу буття. Категорія простору уявляється як феномен нескінченний, цілісний, неподільний (єдність матеріального і духовного світів, неба і землі). “Одне нехай не буде заховане від вас, о любі, що один день перед Господом, як тисяча літ, і тисяча літ, як один день”. Сакральньо-символічний напрямок покликав до життя конкретний принцип середньовічного розспіву-строкої системи співвідношення змінюваних (теорія октоїха, вісім церковних ладів) і незмінюваних (символ Acternitas) піснеспівів.

Профанно-натуралістичний напрямок характеризується прямолінійним рухом свідомості і породжує звичайне відчуття часу, атрибутами якого є незворотність, невблаганний рух вперед, тотальна змінюваність неповторність кожного моменту. Основою такого уявлення, переживання є складна, емоційно завихрена структура свідомості, непреображена аскезою. Саме занепадом аскетичної традиції пояснюється в історії церковної музики виникнення принципу (форми) концерту як звукового втілення антропоцентричного мислення (індивідуалізоване, суб’єктивне молитовне переживання

небесних образів). Як зазначає О. Опанасюк : “За останні три-чотири сторіччя навіть духовно-релігійні жанри змістилися в площину буденної образності і мало чим відрізняються від подібних творів інших жанрів” (2,28). Швейцарський музикознавець Ж. Хандшин влучно назвав барокову добу епохою “концертуєчого стилю”. У зв’язку з переломом в розвитку музичного мислення принцип егоцентризму, індивідуалізму, розкриття внутрішнього світу окремої людини стає провідним, фундаментальним. Концерт (з латинської “змагання”) переконливо озвучує, відображає дуалістичну природу знівченої, пошкодженої гріхом людини з її неспокоєм, тривогою, душевною боротьбою, внутрішніми конфліктами, дисгармонією. Такі композиційні прийоми і засоби, як арія в опері, соло в концерті, мелодія в гомофонній тканині, тема в поліфонічній структурі, тоніка в тональності, – свідчення перенесення центру духовно-естетичних поривань особистості. Перевага, домінація одного над іншим в різноманітних пластах музичного мислення, контраст на образному, тембральному, фактурному, метроритмічному рівнях є наслідком утвердження в свідомості профанно-натуралістичного відчуття часо-простору. Музична мова композицій нової доби, ґрунтовно досліджена численними музикознавцями, теоретиками, віддзеркалює поступовий перехід від модальності (старовинні церковні лади) до класичної мажорно-мінорної системи з її характерною “диктатурою центру”. На зразок антропоцентричного ренесансного живопису, його прямою перспективою, в духовній музиці є об’ємне багатоголосне звучання певного фактурного типу. Як зазначає українська дослідниця Н. Герасимова-Персидська : “Тут відповідно до сприймаючої людини – її “точки зору” (слуху) – вибудовується багатоголосся як об’єм, звучить системою висотно впорядкованих ліній. Є “глибина”, дальші і ближчі плани динамічно диференційованих подій, горизонтальний параметр перспективи – розгортання твору. Музичні події в такому напередзасадному часопросторі відбуваються настільки звично для слухача, що тільки поява нових принципів змусила глянути на традиційне та історично-зумовлене як в своєму виникненні, так і в зниканні”(1,33).

Чи такий спосіб викладу сприяє молитовній концентрації, зосередженості, єдності, “однодушності” віруючої спільноти. Очевидно, це актуальна тема для сучасних музикознавчих та богословських праць.

На зміну піснеспівам монодичного розспіву з їх “пом’якшуванистю” контурів приходять поступово мелодичні структури з чітким розчленуванням (мотив, фраза, речення, період...). Літургійне богослуження утворює цикл самодатніх, композиційно замкнутих епізодів, тим самим відображає прямолінійний рух складної свідомості.

У творах концертного напрямку виникає новий тип зв’язку тексту і мелодії, при якому музичний матеріал відтворює емоційний характер слова і залежить від суб’єктивного сприйняття автора. Пригадаємо, що неособистісні, “об’єктивні” монодичні мелодії-піснеспіви строго підпорядковувалися структурному укладу богослужбового тексту. Таким чином зв’язок мелодії з текстом переходить зі структурного рівня на емоційний. На противагу метроритмічній свободі піснеспівів розспіву, яка узалежнювалася від особливостей тексту, новий стиль утверджує рівномірну пульсацію як основу для різних ритмічних малюнків (ознака своєрідної заземленості, втрати гармонійного, цілісного світобачення).

Як бачимо, структурний рівень свідомості характеризується певним типом просторово-часового відчуття, а відтак – відповідними художніми засобами виразовості того чи іншого виду мистецтва. Епоха “концертуєчого стилю” – значний поступ в

розвитку композиторної техніки, а водночас – це відбиток емоційної, егоцентричної духовності.

Найдавніші концерти виникли в італійській церковній музиці на рубежі XVI-XVII століття. (А. Банкгері та Д. Габріелі). Кантати Й. Баха, які він сам називав концертами, – високопрофесійні зразки високого мистецтва поліфонічного стилю. Відомі концерти (багатоголосні твори для хору а capella) українських композиторів: М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя). Принцип концерту лежить в основі композицій багатьох сучасних майстрів.

Разом з тим на музичному горизонті сьогодення з’являються твори нової парадигми з своєрідним уявленням про світ і місце людини в ньому

(А. Пгярта, Д. Крамба, Б.Кутавігюса, Г.Конгелі).” Музика тиші” – з її простотою і смиренням – тема окремого дослідження в галузі сучасної духовної музики.

Використана література:

1. Герасимова-Персидська Н., Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Вип. 28. К.,1998, с. 32-39.
2. Опанасюк О., Філософсько-естетичні аспекти музичної онтології. Київське музикознавство. Збірник статей. Випуск 6. К., 2001, с. 272-290.

Г. Панкевич. Становлення “концертуєчого стилю” в історії духовної музики // СЛОВО 4 (21) (2004) 12-13