№ 126: МУЗИКА І СВЯТІСТЬ

Літургійна музика в Католицькій Церкві: куди прямуємо?

ОЛЬГА ПРИХОДЬКО

27 СЕРПНЯ 2025

У розвитку літургійної музики є кілька переломних моментів, так чи інакше пов'язаних із віхами церковної історії: ідеться насамперед про кодифікацію корпусу григоріанських піснеспівів, Тридентський собор і II Ватиканський собор. Утім, припускають, що ці події скоріше регулювали взаємини музики та Церкви, ніж впливали на розвиток музики як мистецтва. Тому й становлення літургійної музики варто досліджувати в контексті історії музичного мистецтва в Західній Європі.

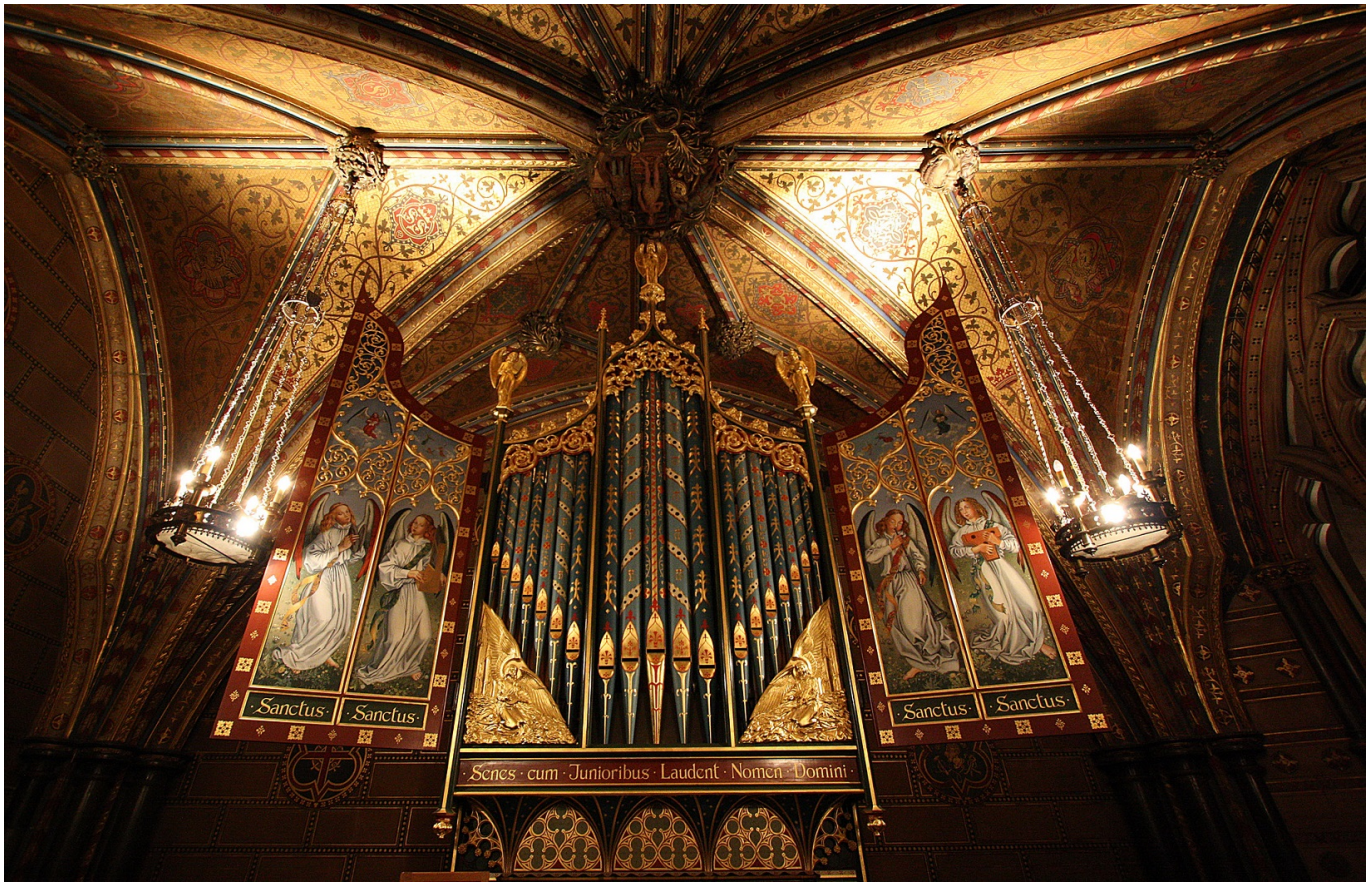

Фото: Fr. Lawrence Lew OP

Музика в церкві зародилася як усне розспівування богослужбових текстів. У найбільших європейських монастирях, які в середньовіччі були головними осередками культури, існували власні традиції співу та способи їх фіксації. Та централізація Церкви, що розпочалась у VI столітті й завершились у IX столітті за правління Карла Великого, зачепила також літургійний спів: у її межах було об'єднано й уніфіковано одноголосні піснеспіви амброзіанської, мавританської, римської та франкської традицій. Так виник григоріанський хорал, який отримав назву на честь папи Григорія I Великого. Щоб поширити кодифікований корпус літургійних пісень, римські співаки подорожували Європою та навчали монахів. Григоріанські співи існували здебільшого в усній традиції, а записи, якщо й були, слугували суто для того, щоб нагадати, як потрібно співати вже відомі твори.

У XII столітті на півдні Франції, в абатстві Сен-Марс'яль, розвинулася нова традиція – двоголосна. Це особливий, майже імпровізаційний тип співу практикували тільки солісти-майстри в монастирському середовищі. Щоправда, цієї техніки, а тим більше одноголосних григоріанських хоралів, було недостатньо, щоб наповнити величезний простір готичних соборів, які тоді активно будували в Європі. Новий, багатоголосний літургійний спів, який цілковито відповідав вимогам часу та простору, виник у соборі Паризької Богородиці на зламі

XII і XIII століть. Появу й розквіт багатоголосся пов'язують із Магістром Леоніном і його учнем Перотіном Великим. Важливо, що, на відміну від григоріаніки, цю техніку фіксували в нотних записах із чітко визначеними параметрами співу, завдяки чому вона стала доступна ширшому колу музикантів (Леоніновою «Великою книгою органумів» послуговувались у багатьох містах Європи) і вплинула на подальший розвиток літургійного співу. Окрім того, новий тип організації голосів дав музиці змогу «звільнитися» від панівної ролі слова. Поступово музика виокремилася з синкретичної єдності літургії в самостійний і багатофункціональний елемент.

У XV столітті церковна музика пережила розквіт і як ніколи виявила свою самодостатність. Технічна майстерність і композиційна складність так вражали, що багато сучасників, розмірковуючи про «дію музики», вбачали в ній Боже провидіння та спосіб досягнути духовної єдності з різноманітністю світу (про це писав, зокрема, Йоан Тінкторіс у трактатах про музику). Крім естетичного, змінився також практичний бік літургії. Із церковного середовища виокремився новий тип – професійний співак (музикант). При соборах і вельможних дворах виникли об'єднання музикантів (капели) та осередки професійної підготовки майбутніх співаків. Закріпилося розуміння композитора як автора, який певним чином визначає напрям розвитку літургійної музики. У XV–XVI століттях франко-фламандська композиторська школа, до якої належить Гійом Дюфаї, і римська школа, яку репрезентує Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, сформували художній еталон поліфонічного літургійного співу.

У цей час Церква переживала важливу подію – Тридентський собор (1545–1563), під час якого відбулася реформа літургійної музики, передовсім пов'язана з намаганнями «очистити» її від світських впливів. Головне нарікання полягало в тому, що поліфонічне багатоголосся порушує канонічну стабільність пісенних текстів, тобто «розмиває» ідею «співаного слова». Справді, на церковну музику впливали інші музичні середовища: як аристократичні двори, так і міські площі. У цей період виникли окремі поняття *musica sacra* (сакральна музика) і *musica profana* (світська музика) і навіть професійне середовище розділилося на церковних і світських музикантів. Парадоксальним результатом тридентської реформи стала канонізація «стилю Палестрини» як зразка літургійної музики (поряд із григоріанським хоралом – її ідеалом): річ у тім, що сам Палестрина не розмежовував понять *musica sacra* й *musica profana* та часто брав світські жанри штибу мотетів і мадригалів за основу своїх мес.

Церква вбачає в музичному мистецтві одне з джерел відновлення літургії, тобто сприймає музику як інтегральну, а не лише прикладну частину богослужбового канону.

Та спробам централізовано керувати станом літургійної музики завадило те, що поступово центр розвитку музичного мистецтва перемістився у світське середовище. Активне формування оперної та концертної практики й підготовка професійних кадрів поза церковними стінами не могли не лишити сліду на музиці, яка звучала у храмах. Так звані концертні меси стали частиною літургії, хоча були аж ніяк не суголосні з тими поглядами на сакральне, які відстоювала реформа Тридентського собору. Як пише Альбер Діс в «Історії життя Йозефа Гайдна», через відверто оперний і танцювальний стиль музики віряни повертатися спинами до вівтаря, щоб бачити віртуозів-виконавців.

Не заглиблюючись у багатоманітність музичного розвитку після Триденту, поглянемо на події, які передували реформам II Ватиканського собору. Музика кінця XIX – початку XX століття вибухнула плюралізмом течій. Церковне музичне та професійне концертне середовища існували й розвивалися паралельно, хоча розвиток літургійної музики скеровували саме світські жанри. Ці тенденції сприяли появі Спілки святої Цецилії, засновником якої став священник, кантор і композитор Франц Вітт. Рух прагнув повернути у храми «істинно церковну музику», якою вважав григоріанський хорал і поліфонію Палестрини. Після того як спілку офіційно затвердив папа Пій IX, у багатьох країнах Європи з'явилися її осередки, а наприкінці XIX століття вона стала впливовим фактором змін у музичній літургійній практиці. На жаль, рух цециліанців не мав виразної програми та спеціалізованої теоретичної бази, що містила би критерії «істинно церковної музики». Його рекомендації щодо того, якою має бути літургійна музика, були доволі розмиті. Ішлося про те, щоб обмежити емоційність композицій, насиченість модуляціями та хроматизмами, а головне – відмовитися від самостійного інструментального супроводу. Тому з репертуару літургійної музики було вилучено всі твори XVIII та XIX століття. Надалі така позиція вплинула на взаємодію церковної музики з сучасними тенденціями розвитку музичного мистецтва. Це призвело до того, що численні твори, написані спеціально для вжитку в церковному середовищі та згідно з вимогами до звучання церковної музики, були посередніми з погляду композиторської майстерності й естетики.

Реформи Тридентського собору, руху цециліанців, а згодом і II Ватиканського собору були спрямовані на те, щоб установити богослужбовий канон і ясно визначити функціональність музичного начала в підпорядкуванні літургійному. З погляду цілісності літургії вони утверджували статус музики як богословського, соціального та художньо-естетичного явища.

Про літургійну реформу II Ватиканського собору написано чимало, тож тут зосередимося на її естетичних орієнтирах, звернувшись до конституції «Sacrosanctum Concilium». У документі вказано, що Церква вбачає в музичному мистецтві одне з джерел відновлення літургії, тобто сприймає музику як інтегральну, а не лише прикладну частину богослужбового канону. На практиці ці настанови тлумачать по-різному, залежно від особистих естетичних уподобань,

рівня професійної підготовки, знань і розуміння літургії. Ще один аспект реформи – *participatio actuosa*, діяльна участь вірних у Месі – у контексті літургійної музики сформульований доволі виразно: «Сприяння участі відбувається у спільному інтонуванні акламацій, відповідях священникам, співі псалмів, антифонів, а також в рухах, жестах, поклонах як частини загальних ритуальних дій меси. Також святе мовчання або слухання є активним і має місце в Месі в установлений час» (30). У сучасній практиці трапляється, що віряни співають як ординарій, так і пропрій Меси. Це позначається на якості літургійної музики: репертуарна планка знижується до можливостей найменш підготованого музично учасника спільноти. Звісно, у такій ситуації про жоден «стиль Палестрини» не може бути й мови. Навіть григоріанський хорал не став об'єднавчою ланкою, бо його часто інтерпретують із використанням гармоній і ритмів популярної (тобто світської) музики й інструментарію, нівелюючи сам принцип, із якого народився григоріанський спів, – виспівування літургійних книг.

Упродовж десяти століть розвиток музики був тісно пов'язаний із Католицькою Церквою. Саме в поєднанні з божественним Словом і Духом виникло і зростало музичне мистецтво Західної Європи. Розмаїття суб'єктивних тлумачень якості й функціональності літургійної музики у другій половині XX століття призвело до втрати зв'язку зі справжніми настановами майже всіх реформ і передало її в руки недосвідчених канторів, далеких від розуміння як музичного мистецтва, так і синкретичності літургії та сакральної місії, яку несе музика. Нехитрі побутові мелодії та вільнопереспівані тексти Святого Письма, що заполонили простір сучасних храмів, не спроможні вмістити врочистість, велич і сакральну глибину священнодій. Залишається чекати нового ренесансу літургійної музики, служачи традиціям та ідеалам, які так ревно захищає Католицька Церква.

ОЛЬГА ПРИХОДЬКО 27 СЕРПНЯ 2025

Warning: count(): Parameter must be an array or an object that implements Countable in **/home/kairosbo/verbum.com.ua/www/wp-includes/post-template.php** on line **284**