

Вікторія ГАВРИЛЕНКО

**“СІДЕ АДАМ ПРЯМО РАЯ”:
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ
РЕЛІГІЙНОЇ СКЛАДОВОЇ БАРОКОВОГО СВІТОГЛЯДУ**

У статті розглянуто специфіку музичного вираження релігійного світогляду доби Бароко на прикладі партесного концерту “Сіде Адам прямо рая” анонімного автора початку XVIII століття. Окреслено зв’язок між світоглядним змістом твору та його тональною драматургією.

***Ключові слова:** українське Бароко, світогляд, барокова культура, партесний концерт, тональний план, співзвуччя.*

Постановка проблеми. Українська духовна культура доби Бароко – яскравий етап у загальному культурному поступі нашого народу. Саме у XVII–XVIII століттях усі сфери мистецького життя в Україні оновлюються відповідно до утвердження нових світоглядних настанов. При цьому здобутки та впливи західноєвропейської культури переломлюються під кутом особливого національного бачення. Відтак, самобутнє козацьке Бароко – доба, що позначена поєднанням культурно-мистецького новаторства й глибокої народної традиції. Це підтверджується словами Федора Ернста, який зазначав, що саме у XVII–XVIII століттях “народ виступає на арену жорстокої боротьби за своє національне існування – і цей-то момент зв’язаний якраз з найбільшим розцвітом його культури і мистецтва” [5, с.6].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемі зв’язку світоглядних рис українського Бароко з особливостями культурно-мистецького життя доби приділяв увагу А. Макаров. Дослідження науковця розкривають специфіку поезії, живопису, літератури й музики XVII–XVIII століть з точки зору виявлення в них особливого стану душі та мислення. Побіжно питання світоглядного змісту музики доби Бароко торкаються дослідники професійних жанрів: Н. Герасимова-Персидська, Б. Дем’яненко, Р. Стельмащук, Є. Ігнатенко, Н. Супрун-Яремко. Але студії науковців, спрямовані насамперед на ретельний музикознавчий аналіз, не розкривають глибоко взаємозалежності світогляду й музики. Тому специфіка вияву релігійного компонента світогляду доби Бароко через засоби музичної виразності висвітлена недостатньо.

Як відомо, одним із чинників становлення барокової культури була релігія. А отже, партесний концерт, який з’явився та викристалізувався у добу Бароко, є зразком музичного втілення світоглядних настанов тогочасного релігійного українця. Таким чином, виникає необхідність осягнення особливого зв’язку музичної мови, зокрема тональності, й світоглядних ідей доби.

Тому **мета статті** – визначити співвідношення тонального плану партесного концерту “Сіде Адам прямо рая” невідомого автора початку XVIII століття із релігійно-світоглядними ідеями доби Бароко.

Виклад основного матеріалу. У суспільному, політичному та культурному житті XVII–XVIII століть церква відігравала значну роль. Саме навколо ідеї захисту православної віри гуртувалися братства, які стали важливими осередками освіти тогочасної України. Наприклад, підвалини Києво-Могилянської академії закладалися безпосередньо на основі шкіл Києво-Печерської Лаври та місцевого братства. Через освіту церква здійснювала вплив і на культурне життя, творцями якого були вихованці братських шкіл та вищезгаданої академії.

Звідси можемо стверджувати, що релігійний компонент був одним із основоположних у світогляді тогочасного українця. Тож які саме світоглядні орієнтири людини доби Бароко диктувалися релігією? На думку А. Макарова, у світобаченні барокового українця простежується неоднозначне ставлення до життєвих цінностей і прагнень. Розмірковуючи над мистецтвом цієї доби, дослідник стверджує, що в ньому виражається “сум за недосяжним ідеалом раю на землі, співчуття і любов до тих, хто зумів зробити цей проклятий і приречений самим творцем світ хоч трохи красивішим, добрішим, справедливішим” [7, с. 30].

Подібну думку висловлює В. Горський, зазначаючи, що у світогляді українця XVII–XVIII століть присутній “драматизм, ба навіть трагізм світосприйняття, де людина відчуває себе залежною від могутніх і непередбачуваних сил Всесвіту як динамічної нескінченності...” [4, с. 82]. За Горським, це зумовлено усвідомленням суперечливості людської природи. Адже дійсно, саме в добу Бароко людина кладе на шальки терезів тілесне і духовне, що поєднується в ній самій.

А отже, закономірним є те, що саме на церковному ґрунті утверджувалися головні новаторські мистецькі досягнення пануючої доби, у яких, водночас, виражалися актуальні світоглядні настанови. Оскільки метою даної статті є проведення паралелей між релігійно-світоглядними ідеями доби Бароко і тональністю, як засобом музичної виразності партесного концерту, розглянемо деякі особливості цього жанру.

Партесний багатоголосний концерт – принципово новий спосіб музичного оформлення церковного богослужіння, який прийшов на зміну монодичному (одноголосному) співу Середньовіччя. На думку Н. Герасимової-Персидської, джерелом розвитку багатоголосного співу в Україні послуговувало народнопісенне багатоголосся, а також напівпрофесійна творчість у жанрі світської та духовної лірики, поширена на теренах Польщі, Чехії та Німеччини [3, с. 8]. Безпосередніми витоками жанру концерту дослідниця вважає “поділені хори”, впроваджені представниками венеціанської школи XVI–XVII століть А. Віллартом та А. Габріелі. За її словами, “багатохорність додавала нових виразових засобів, могутності звучання, вражала просторовими ефектами” [2]. Такі характеристики відповідали динамізму та пишноті барокового мистецтва, тому не дивно, що

подібні тенденції прижилися спершу на західних землях, а згодом швидко поширилися по всій території України.

Утвердження партесного співу активно підтримувалося українським духовенством. Адже потужна хорова музика у православному соборі повинна була створити гідну конкуренцію величному інструментальному оформленню богослужінь католицької церкви: “Повнозвучний багатоголосний спів мав протистояти пишній (з хорами і органом) службі католицького костьолу” [6, с. 172]. Партесний концерт, який створювався на релігійні тексти, об’єднував одночасне звучання від 8 до 36 голосів, і був побудований за принципом концертування, тобто окремі хорові групи вступали почергово чи діалогічно, ніби змагаючись між собою. Ефектність впливу такого співу на слухача забезпечувалася через використання різноманітної фактури, збагачення музичної тканини елементами імітаційної поліфонії та чіткою гармонічною вертикаллю.

Практичним поштовхом до утвердження багатоголосного співу послугував перехід від Візантійської невменної нотації, яка не фіксувала ані точної висоти, ані ритмічної структури твору, до європейської п’ятилінійної нотації. Саме точний нотний запис давав можливість фіксації багатоголосся, що поєднувало західноєвропейський і національний досвід. При цьому багатоголосний спів не спричиняв повного відриву від традицій церковної монодії, адже в основі релігійних творів лежали ті ж самі сакральні тексти, а виконання залишалося акапельним.

Проте партесний концерт відрізнявся багатством своєрідних виражальних засобів, що дозволяли композитору виразити “нове світовідчуття, насичене драматизмом, нову образність, що базувалася на принципі контрасту – по-суті, нове розуміння часу і простору, відбити новий емоційний світ” [2].

Особливим новаторством партесного концерту в порівнянні з одноголосним середньовічним співом є поява ладотональності. Це стало можливим за рахунок самостійності голосів, які в сукупному звучанні могли утворювати співзвуччя. Монодичні церковні мелодії були модальними, тобто ґрунтувалися на звукорядному принципі. Натомість новий багатоголосний спів будується за принципом ієрархічного підпорядкування співзвуч, тобто є тональним. Таким чином, виражальні можливості тональності та співвідношення акордів надають музиці емоційного багатства та спроможні образно відображати всі тонкощі нового барокового світобачення.

Теоретичні особливості партесного концерту, а також суть нової лінійної нотної системи розкрив український композитор М. Дилецький, який створив перший посібник для композиторів і співаків. Праця Дилецького “Грамматика пения мусикийского” (1675 р.) вважається першим на теренах України музично-теоретичним трактатом, у якому автор пропагує вільні прийоми композиції, устанавлює музичну термінологію та надає практичні поради композиторам – творцям партесних концертів. Дилецький торкається й питання ладу, проте чіткого теоретичного обґрунтування ладової системи у трактаті ще немає. Натомість у конкретних партесних

концертах беззаперечно простежується ладо-тональність, що свідчить про випередження теорії практикою. Сама ж поява музично-теоретичної праці, безсумнівно, свідчить про високий рівень розвитку української музичної культури другої половини XVII століття.

Яскравим прикладом партесного жанру в його розквіті є 12-голосний партесний концерт невідомого автора початку XVIII століття “Сіде Адам прямо рая”, що увійшов до Київського нотного зібрання. Відсутність даних про композитора дозволяє абстрагуватися від конкретно-побутових умов створення цієї пам’ятки барокової музичної культури і зосередитися на світоглядно-мистецькому змісті.

Анонімний концерт належить до тематичної групи так званих “плачів Адама” або “покаяній”. Його змістовою основою є релігійно-світоглядні ідеї усвідомлення гріхопадіння, осмислення втрати раю та осягнення власної смертності, швидкоплинності життя й неминучості покути за гріхи. У бароковому світосприйнятті виразником цих ідей є Адам, який прагне покаяння та повернення до Бога. На відміну від аскетично-відстороненого середньовічного моралізування, релігійні ідеї доби Бароко подаються через розкриття внутрішнього світу прабатька людства, страждання якого викликають у вірян емпатичні почуття.

Першоджерелом сюжету концерту є Старозавітні рядки про вигнання перших людей з раю. Як оповідає Острозька Біблія, після непослуху Адама Господь-Бог подбав про те, щоб грішний чоловік більше ніколи не простягнув руки до забороненого плоду. Карою стало позбавлення його вічного життя і відсторонення від едемського саду: “Вигнав його Господь Бог з раю їжі, щоб обробляти землю, з якої був узятий. І забрав Адама, і поселив його напроти раю їжі. І поставив херувимів, і полум’яний меч, що повертається, щоб стерегти дорогу до дерева життя” [1, с. 29].

Але у Святому писанні не згадується про те, що ж відчував Адам, осягнувши втрату вічного безтурботного життя і “рая їжі”. Більш показовими з цієї точки зору є апокрифічні оповідання. Іван Франко у своїй науковій розвідці “К истории апокрифических сказаний” наводить один з апокрифів, знайдених у Дрогобицькому збірнику орієнтовно 1742–1743 років. Основна частина оповідання викладена від імені Єви, котра, розповідаючи нащадкам історію гріхопадіння і вигнання, мовить: “Архангел молящися ко богу непрестано о нас и тако изна нас из рая и непусти. Ми же седохом во Едеме Адам паде на лице свое и плакася 40 дній” [10, с. 359]. Цю внутрішньо-емоційну сторону відображає й гімнографічний текст, що виконувався у православній церковнослужбовій традиції як постова стихира. Саме він послугував поетичною канвою партесного концерту: “Сіде Адам прямо рая, и свою наготу рыдая, плакаше, увы мне. Мене ради создан бых, Евы ради затворен бых, увы мне, раю мой. Прелестию лукаваго увещанну бывшу и украденну, и славы удаленну, увы мне, сладости не насыщуся. Но о ораю, к тому не узрю господа и бога моего и создателя. В землю бо пойду, от нея же взят бых, милостиве, щедре вопію ти, помилуй мя падшаго” [8, с. 182–208].

Текст “Плачу Адама” перегукується з химерно римованим віршем Івана Вишенського “Ехо”, де поет вкотре переповідає історію вигнання, ніби намагаючись краще збагнути причини гріха, його наслідки та можливість спокути:

- “Что плачеш, Адаме? Земнаго ли края?
- Рая.
- Чому в онь не внідени? Боїш ли ся брани?
- Рани.
- [...]
- То сієши сльозами не без вини поле?
- Оле!
- [...]
- Плодом ли пречистия матері ожисте?
- Істе.
- О би і нас спасл тот плод дівия утроби!
- О би” [9].

Отже, можемо стверджувати, що тема вигнання перших людей з раю цікавила як анонімних авторів апокрифічних оповідань, так і визнаного барокового поета. Тому, очевидно, і пересічний українець мав у цьому сюжеті поживу для роздумів. Звідси випливає, що партесний концерт “Сіде Адам прямо рая” є актуальним вираженням пануючих ідей барокового світогляду. Тому простежимо відображення світосприйняття життєвого шляху як поєднання мирського і небесного через тональний план твору.

Як відомо, тональність характеризується постійним тяжінням до ладового центру – тонічного тризвуку, який є головним співзвуччям ладу. Ієрархічні зв’язки співзвуч всередині ладу вибудовуються на основі гармонічних функцій, які вважаються класичними – тоніки (Т), субдомінанти (S) і домінанти (D). Релігійний світогляд простежується на рівні всіх структур музичної форми. Якщо, наприклад, взяти найменшу ланку – гармонічний зворот T-S-D-T, то Т можна трактувати як позначення Бога у християнському світогляді, S і D – як відхід від нього і занурення в мирське, а завершальну Т – як повернення в “рідний дім”, знову до Бога.

Релігійне світосприйняття виявляється на більш високому рівні музичної форми в цілому, а саме в тональному плані. Як правило, твір починається в одній тональності. Тоніка і основна тональність – це основа всієї музичної тканини. В певному розумінні для музичних звуків тоніка – це Бог. Між початковою і завершальною побудовою існує середина, в якій тональний план може змінюватися і відводити слухача від основної тональності. Саме така тенденція спостерігається в партесному концерті “Сіде Адам прямо рая”. За формою він одночастинний, проте в структурі концерту можна виділити п’ять епізодів.

Основна тональність твору – ля мінор. Перший епізод (“Сіде Адам прямо рая”) починається з тонічного тризвуку, котрий окреслює божественну лінію в концерті. Адже тоніка – стійка, беззаперечна істина. Перші гармонічні коливання зустрічаємо вже у початкових тактах: на словах “увы мне” тонічне співзвуччя чергується з домінантовим. Слід зазначити, що домінантовий тризвук має напружене, драматичне звучання по відношенню до тоніки. Він сприймається, як менш стійкий і тяжіє до тонічного. Отже, поряд з драматизмом, як слуховим ефектом, таке співвідношення слугує для вираження відчуття відходу від Бога. Вже у першому епізоді простежується схильність до тимчасових переходів у тональність субдомінанти – ре мінор. Така нестійкість відображає внутрішній стан особи, яка відривається від стійкого підґрунтя – Божого покровительства, і вирушає у самотійний шлях.

Ще більше віддалення від тонічного співзвуччя спостерігається в другому епізоді (“Мене ради создан бых”). Всю побудову майже повністю заповнює субдомінантова гармонія. Проте, співвідношення T-S не таке різке, як тоніко-домінантове, адже у співзвуччях T-S є спільний звук – тоніка ладу, тобто звук “ля”. А отже, можемо стверджувати, що такий тональний зв’язок вказує на недалеке блукання, необоротну відірваність від Божественного начала. Цікаво, що драматичний зворот T-D знову зустрічається для обрамлення слів “увы мне”, проте подальші повторення цього скорботного вигуку вже гармонічно оформлені через відхилення в тональність субдомінанти, яка й утверджується вкінці епізоду.

Гармонічне наповнення третього епізоду (“Прелестию лукаваго увещанну бывше”) позначене пануванням співзвуччя субдомінанти та нестійких шаблів ладу – третього та шостого. Причому тризвук, побудований на третьому шаблі, приводить слухача в атмосферу паралельного основній тональності мажору. Так, мажорне звучання підкреслює поетичний текст, у якому йдеться про спокушання Єви дияволом, але незакріпленість та нестійкість вказаного тризвуку свідчить, що всі принади лукавого були оманю. Епізод завершується тонічним тризвуком, до якого автор концерту підводить за допомогою домінантових співзвуччя – через драматизм усвідомлення власного гріхопадіння людина знову звертається до Бога.

Четвертий епізод (“Увы мне”) містить як тонічні гармонії, так і субдомінантові й домінантові співзвуччя. Стрімкі зміни різнобарвних акордів передають динаміку думок грішного Адама. Тут використані у рівній мірі всі гармонічні функції. Але, сповнені жалю слова “не узрю Господа” передаються звучанням тонічної гармонії без основного тону: Бог поряд, але його сутність на якийсь час недоступна для грішного чоловіка. Коли ж туга Адама загострюється і щирість розкаяння не викликає сумнівів, тонічний тризвук повертається і утверджується через типову послідовність S-D-T.

Останній, п’ятий епізод (“В землю бо пойду”) є покайною кульмінацією. Сум’яття і журба за навіки втраченим раєм гармонічно оформлені калейдоскопічною зміною різноманітних акордів, серед яких, все ж, переважають головні співзвуччя ладу – субдомінантове і домінантове, які поступово приводять до першопричини, до якої вони вічно прагнуть –

тонічного тризвуку. Останнє сподівання людини, яка вчинила гріх – шире покаяння і надія на милість Богу. Саме ця ідея, котра була стрижневою для віруючої людини доби Бароко, утверджується й звучанням заключного тонічного тризвуку в усіх хоровах партій. Тоніка “ля” звучить водночас у восьми голосів з дванадцяти, чим підкреслено повне звернення думки до Бога, визнання його істинною метою життя.

Висновки. Отже, на прикладі анонімого партесного концерту початку XVIII століття “Сіде Адам прямо рая”, бачимо, що як би не розвивався тематичний матеріал, як би довго не “подорожував” тональностями та співзвуччями, він завжди повертається до своїх витоків – основної тональності і завершальної тоніки. Подібно до того, як душа, що з’явилася на землі, в кінці життєвого шляху людини повертається до джерела – Отця Небесного. Таким чином, тональний план партесного концерту став тим обрамленням, у яке невідомий автор вкладає релігійно-світоглядні ідеї доби Бароко: драматичне відчуття безпорадності перед вищими силами, трагізм і меланхолійність у сприйманні світу, сум за недосяжним втраченим раєм та вічне прагнення до єднання з творцем.

Література

1. Библия, сиріч книги Ветхаго и Новаго Завіта по языку словенску / [пер. укр. м. ієром. архим. д-ра Рафаїла (Романа Турконяка)]. – Львів : Благодійний фонд “Книга”, 2006. – 1058 с.
2. Герасимова-Персидська Н. Партесні концерти в Україні // Українська музична газета №4 (62). – 2006.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – Київ : Музична Україна, 1978. – 183 с.
4. Горський В. Історія української філософії / В. Горський. – Київ : Наук. думка, 2001. – 376 с.
5. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII віків / Ф. Ернст. – Київ : Видавниче т-во “Криниця”, 1919 р. – 56 с.
6. Історія Української музики : у 6 т. – Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / [авт. тому : Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.] ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) [та ін.]. – Київ : Наук. думка, 1989 . – 448 с.
7. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – Київ : Мистецтво, 1994 . – 288 с.
8. Матеріали з історії української музики. Партесний концерт / [упорядник Н. Герасимова-Персидська]. – К. : Музична Україна, 1976. – 231 с.
9. Укр Ліб: Бібліотека української літератури [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. – Величковський Іван. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4771>
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892) / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – 440 с.
Отримано 10.05.2018.

Summary

Gavrilenko Victoria. “Side Adam Near Paradise”: features of the musical representation of the religious component of the Baroque worldview.

The article deals with the specificity of the musical expression of the Baroque religious worldview. The paper studies as an example the party concert “Side Adam Near Paradise” by the anonymous author of the beginning of the XVIII century. The connection between the philosophical content of the work and its tonal drama is outlined.

Keywords: *Ukrainian Baroque, worldview, baroque culture, party concert, tonal plan, consonance.*