

6. Культура и культурология. Словарь. – М. : Академический проспект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2003. – 928 с.
 7. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 604 с.
 8. Лейбниц Г. В. Об основных аксиомах познания / Г. Лейбниц // Соч. : в 4 т. – М. : Мысль, 1984. – Т. 3. – С. 138–141.
 9. Молчанов В. И. “Бытие и время” Мартина Хайдеггера в философии XX века. Материалы обсуждения / В. И. Молчанов // Вопросы философии. – 1998. – № 1. – С. 116–119.
 10. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 448 с.
 11. Швейцер А. Благоговение перед жизнью : пер. с нем / А. Швейцер. – М. : Прогресс, 1992. – 576 с.
- Отримано 01.02.2012

Summary

Boyko Olga. Celebration as an existential foundation of human being.

The article deals with socio-cultural phenomenon of the holiday. Focuses on the conceptual and methodological bases of this phenomenon in his culturological context. It is shown that the holiday is the existential basis of human being.

Keywords: *celebration, leisure, society of entertainment.*

УДК 2-535:78.05

Алла ВАСЮРИНА

МУЗИКА У СВІТОВИХ РЕЛІГІЯХ: ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВУ

У статті здійснений комплексний аналіз використання музики в провідних конфесіях світу, простежується вплив музичної творчості на реалізацію релігією її світоглядної та культурологічної функцій.

Ключові слова: *ведичні ритуали, церковна музика, богослужіння, хорал, месса, реквієм, гімни, григоріанські співи.*

Постановка проблеми. Важливе місце у світових релігіях завжди займала музика, оскільки здавна вважалося, що вона має потужну силу впливу на свідомість людини. Своєрідність музики в різних релігіях обумовлена як формуванням певних канонів релігійної музики, так і музичними традиціями ранніх релігійних культів відповідних територій. Зрештою, важко зрозуміти емоційний та інший вплив релігії на людину, не враховуючи її музичного аспекту.

Аналіз актуальних досліджень. Якщо християнська музика привертала певну увагу як церковних авторів (Л. Акімова, Г. Алфеев, А. Мартинов, З. Пасхалідіс, М. Успенський), так і світських дослідників (М. Бражніков, Н. Герасимова, Т. Ліванова, А. Мартинов, О. Преображенський), то питання музики і культових форм ісламу в європейській

літературі за окремими винятками (І. О. Джумаєв, І. Еолян, З. Імамутдінов) майже не розглянуті. Інтерес, який сьогодні пробуджується до східних релігій, пов'язаний зі зростанням ролі країн Азії в міждержавних стосунках і проникненням цих релігій на території країн Європи. Місце музики в системі східних релігій розглядалося в працях Б. Деви Чайтаньї (релігії Індії), Г. Вірановського (Китай). Водночас уже давно назріла потреба узагальнюючої праці з цього питання.

Метою статті є визначення загальних, найбільш поширених принципів музикування в провідних релігійних культурах (буддизм, християнство, іслам).

Виклад основного матеріалу. У кожній сучасній релігії склалася своя неповторна музична система, хоча є в цьому питанні й багато спільного. Зупинимося насамперед на *музиці в буддизмі*. Тут вона не є загальною для різних регіонів Південної та Східної Азії, де буддизм розповсюджений. В Індії, де ця релігія зародилася в VI ст. до н.е., специфіка взагалі релігійної музики майже не виділена, оскільки в полірелігійній індійській культурі склалася єдина для музики різних релігій естетична доктрина, важливими складовими якої є іманентно музичні та естетичні елементи: рага (ладо-інтонаційна будова, якій відповідає певний образно-емоційний настрій), раса (естетичне чуття, смак, переживання, насолода), тала (метроритмічний компонент, канонічно співвіднесений з відповідними рагою та расою). Рага, раса і тала є фундаментом будь-яких жанрів індійської музики. Генеза деяких раг сягає ведичних ритуалів, духовні піснеспіви яких є найдавнішими в історії індійської релігійної музики; тут їм надавався магічний смисл (Мегх рага – для викликання дождю, Діпак рага – породжує полум'я тощо).

Надалі значну роль в активізації релігійної гімнотворчості в Індії зіграв індуїзм, який увібрав у себе художні ідеї ведизму, буддизму, джайнізму. Так виникають теварам – речитативні піснеспіви, присвячені, які стали невід'ємною частиною релігійних свят. У різних регіонах країни склалася свої релігійні пісні: в Кералі – девара-нама, гімни на честь Бога, створені даса (співаками-вішнуїтами), суладі та угабхога; в Махараштрі – короткі та рухливі абханга; на Півночі – славільні пісні бхаджани і релігійні пісні, створені групою поетів “Ашта сакха”, які оспівували життя Крішні; в Бенгалії – вішнуїтські піснеспіви кіртан, ренеті, тоді як у Пенджабі – релігійні пісні сикхів сабади. З музикою в Індії тісно пов'язаний танець. У “Натьяшастрі” навіть говориться, що музика – дерево самої природи, його ж цвітіння – танок. Індійський танець теж формувався під впливом релігійно-філософських ідей індуїзму, згідно з якими творцем танцю вважається Шіва – в трактатах описані 108 його поз (карани), які, поряд із мудра (позиції пальців) і хаста (жести рук), є основою танцю [5].

В інших країнах, де поширювався буддизм, культова музика розвивалася у взаємодії індуїстсько-буддистських і місцевих традицій. Так, у Китаї тісно переплітаються конфуціанські, даоські та буддистські традиції з переважанням перших. Помітного розвитку набула буддистська музика в Японії, де з VI ст. формуються традиції буддистських піснеспівів сьомьо, які мають багато різновидів. Основними тут є гімни сан. Композиція співів складається з коротких фрагментів (сенріцу-кеї). Багато буддистських співів пов'язані з грою на біві (4-струнному інструменті, подібному до лютні): мьосьобіва – речитація буддистських сутр, епічних поем релігійного змісту; дзісінбіва – декламаційний розспів буддистських текстів; хейкебіва – виконання сліпими монахами (мьосьо) оповідей з епосу “Хейке-моногатарі”; сацумабіва та тікудзебіва – різновиди мьосьобіви. З XIII ст. посилюється вплив китайських музичних традицій: вводяться буддистські співи епохи Сун (960–1279), поширюються інструменти китайського походження, як сякухаті [4]. Буддизм вплинув і на розвиток традиційних форм японського театру: буддистська танцювальна драма в масках гігаку; музично-танцювальна драма ноо, художні принципи якої обумовлені традиціями дзен-буддизму, зокрема співом сьомьо. У Кореї музика буддизму розвивалася під впливом китайської та японської буддистської музики (розспівів сутр-йомбуль, спів помпає), а також народної корейської музики – пісні хвачхон (корейською мовою) – виконуються мандрівними монахами в супроводі селянського оркестру кьоміг-ай; у театральних виставах комугик поєднані елементи буддистської містерії з корейськими народними фарсами.

Надзвичайне місце займає *музика в християнстві*, де вона вирізняється багатством форм і розмаїттям жанрів. У літературі музику християнства частіше визначають як церковну музику (нім. Kirchenmusik, італ. musica sacra, фр. musique d'eglise musique sacree, англ. church music). Християнська церква заклала фундамент європейської професійної музичної традиції, в межах церковної культури розвивалися музична теорія й естетика, були створені видатні художні цінності. Становлення християнської музики пов'язане з традиціями деяких регіонів Середземномор'я (іудейський, єгипетський, сирійський, палестинський): псалмодування, антифонний та респонсоріальний спів, гімнотворчість, читання на розспів уривків з Біблії (літургійний речитатив). Важливе місце в становленні основних форм християнського богослужіння відіграли агапи (або вечери любові), з яких потім розвинулися літургії. У перші століття християнства формується система церковного богослужіння з його добовими, тижневими та річним циклами або “колами”. З розколом християнської церкви та створенням двох центрів християнства

на Заході й Сході шляхи християнського церковного мистецтва розійшлися.

У Західній Європі склалася *музика католицької церкви*. З часом тут виник ряд регіональних центрів католицизму зі своїми варіантами літургії: римська, міланська (амвросіанська), староіспанська (мозарабська), старофранцузька (галліканська), кельтська (британо-ірландська). З часом вони були витіснені римським григоріанським хоралом, названим на честь папи Григорія I Великого (590–604), якого вважають упорядником піснеспівів римської літургії, що стали основою богослужбового співу католицької церкви. Мовною основою григоріанського хоралу була латинь, 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 григоріанський обіход входили також антифони, респосорії, гімни, кантікі.

У добу пізнього Середньовіччя в григоріанському хоралі з'явилися нові види співів: тропи, секвенції, строфічні пісні версус, кантіо, кондуктус. Усі канонізовані співи поділяються на дві групи: співи, які супроводжують мессу, і співи, які виконуються під час усіх інших служб – Officium. Месса складається з Ординарія (Ordinarium) – розділи, текст яких повинен звучати щоденно, і Пропрія (Proprium) – розділи, текст яких змінюється протягом року, залежно від свята. Незмінними частинами Ординарію 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 дні покаяння), аллілуйя (хвалебний, святковий піснеспів). Однією з різновидностей месси є реквієм. Служби Officium складаються зі співів обов'язкових (гімни Te Deum у Matutinum – нічній службі, Canticum Zachariae в Laudes – вранішній, Magnificat у Vesper – вечірній, Canticum Simeonis у Completorium – останній службі денного циклу) і змінних. До IX ст. церковний спів був одноголосним. Потім на основі григоріанського хоралу виникають ранні форми багатоголосся (органум, дискант, гімель, фобурдон). У XIII–XIV ст. розвиваються багатоголосні хорові церковні жанри – мотет і месса. У XV–XVI ст. у творчості композиторів нідерландської школи багатоголосся досягає одного з кульмінаційних моментів розвитку (Гійом Дюфаї, Йоханнес Окегем, Жоскен Дебре, Орландо Лассо).

Першим визнаним інструментом у католицькому богослужінні стає оргán: спочатку він підтримує спів, дублюючи хорові партії, а з часом звучить соло, чергуючись із хором. Органні обробки строф григоріанських співів створювали органні месси, магніфікати, гімни. З XV ст. органні месси є зібранням хоральних обробок, з XVI ст. вони доповнюються токатами (виконувалися на початку служби), річеркарами (звучали після Credo), канціонами (супроводжували Communió – причасття). З часом органна месса еволюціонувала в концертний жанр. В епоху Відродження 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 [10; 11].

Багато видатних композиторів XVIII–XIX ст. писали твори в різних церковних жанрах: месса (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).

Музика в православному культі, на відміну від католицького й протестантського, є винятково вокальною (спів а *capella*) і входить у всі види богослужіння й обрядів. Тому цей вид церковної музики й називається **православним співом**. Православний церковний спів був започаткований у Візантії як одноголосна монодія. Найдавніші види культового співу: літургійний речитатив (читання на розспів) та псалмодія (монодекламаційний спів псалмів: респонсорно – чергування сольного інтонування з хоровим відгуком; антифонно – діалог двох хорів; *in directum* – виконання псалму одним хором). Особливе місце у візантійській церковній музиці належало гімнографії. З IV ст. поширюються тропарі, в VI ст. Роман Сладкопівець створює кондаки, котрі в VII–VIII ст. витіснені канонам, кульмінація у розвитку якого пов'язана з діяльністю гімнографів Андрія Критського (VII–VIII ст.), Косми Маюмського (VII–VIII ст.), Іоанна Дамаскіна (VIII ст.). Останній упорядкував цілорічний репертуар церковного співу. Ладо-інтонаційною основою візантійського, а згодом і давньоруського співу була система *осмогласся* (восьмигласся) як єдності восьми співвіднесених “гласів”: для кожного тижня окремий ладо-інтонаційний стрій (“глас”); 8-тижневий цикл піснеспівів з першого по восьмий глас створював “стовп”.

Традиції візантійських церковних співів продовжені в давньоруському церковному співі, підданому трансформації під впливом народної пісенності. Опанування складних наспівів візантійської гімнографії відбувалося разом з їх пристосуванням до музичної свідомості давньоруських співаків [13].

В Україні-Русь православний спів перейшов за часів князів Володимира (980–1015) і Ярослава (1019–1054). Як наголошують православні богослови, “на час хрещення Руси святим рівноапостольним князем Володимиром пісенна культура східних слов’ян була досить розвинутим і самостійним явищем... У природі слов’янського мелодійного мислення було щось очікує, “чаяще”, і навіть, більше того, таке, що віщувало прийняття візантійської системи церковного співу. Мелодійна свідомість східних слов’ян виявилась у вищій мірі підготовленою для швидкого засвоєння цієї складної й детально розробленої системи” [12, с. 72].

Водночас, на відміну від візантійської практики, тексти піснеспівів у Руській Православній Церкві (РПЦ) записували церковно-слов’янською мовою. З візантійською традицією давньоруські церковні піснеспіви пов’язує система осмогласся, на якій базується більшість її розспівів (кондакарний, знаменний, київський, грецький, болгарський та ін.), піснеспіви (самогласни та подобни), співацькі збірки Октоїх (Осмогласник) та Ірмологій тощо. Візантійське походження має і давньоруська співацька нотація: екфонетична, кондакарна та знаменна. Екфонетична, призначена для читання на розспів канонічних книг, існувала недовго. Кондакарна й знаменна пов’язані з двома видами церковного співу: кондакарним і стихирарним. *Кондакарний* (від “кондак”) спів призначався для урочистих богослужінь; перевага надавалася сольному мелізматично ускладненому співу над речитативно-оповідним читанням (існував до XIV ст.) [16].

Стихирарна форма церковного співу (стихира мала строфічну будову з приспівом) була більш речитативною. Її найдавніший вид – *знаменний* (стовповий) розспів (існував до XVII ст.), якому відповідає крюкова (від “крюк” – назва одного з основних знаків) чи знаменна (від “знамя” – знак) нотація. “За технічними передумовами, за духовним змістом і відповідним святоотцівським ученням про церковну музику знаменний розспів взагалі не має аналогів у світовій культурі” [2, с. 25]. Цим розспівом виконували пісні річного богослужбового кола. Під впливом місцевих форм народної пісні знаменний розспів зменшує вагу речитативу і засвоює широку розспівність [3].

У рукописних книгах XVI–XVII ст. поширені розспіви з зазначенням їх походження: київський, лаврський, болгарський, грецький та ін. *Київський* розспів генетично пов’язаний зі знаменним, але його

мелодії коротші, чіткіше розмежуються речитативні й розспівні ділянки, повторюються окремі слова і фрази тексту, помітні українські народно-пісенні інтонаційні нашарування. Цим розспівом викладені піснеспіви Обіходу. *Болгарський* розспів частіше зустрічається в західноукраїнських Ірмологіях та в Обіході. Він виник, найвірогідніше, за часів Другого Болгарського царства (1185–1396), а в роки турецького панування (1396–1878) перенесений емігрантами в Україну і Росію. Болгарський розспів відрізняється симетричним ритмом і виразною мелодикою.

В українському церковному співі сформувався і *грецький* розспів, більш споріднений зі знаменним і київським, ніж культовий, що розповсюджений у Греції. Підкреслення в назві “грецький” було ніби засобом захисту православних співацьких традицій у період боротьби з католицизмом. Знаменний розспів став джерелом багатоголосного строчного та партесного співів, які входять у церковне богослужіння з XIV–XV ст. Строчний (*тристрочний*) спів найчастіше 3-голосний: головний голос називався “путь”, два інших – “путники”; фіксувався він кількома крюковими “строчками” різних кольорів (для орієнтації співаків), які виписувалися над текстом. Розрізняють три види строчного багатоголосся: а) *путьове* (поліфонічне з контрапунктуванням індивідуалізованих голосів); б) *демественне* (соло в супроводі хору, голоси якого імітували початок демества – основного голосу, часто народно-пісенного характеру, який розміщувався вище “путі”); в) *знаменне*, власне строчне (мало 3-голосну гармонійну вертикаль). “Основний принцип руської музичної творчої практики тих далеких часів полягав не в створенні все нових піснеспівів, а в численних і різноманітних переробках творів, раніше створених” [1, с. 25].

Одночасно формувалася *партесний* (від *partes* – голоси) спів – гармонійне багатоголосся з функційно визначеними чотирма голосами (бас, тенор, альт, дискант), кожен з яких міг мати одну і більше партій. Найрозвинутіша фактура (до 48 голосів) відрізняла партесні концерти, які створювалися переважно на слова Псалмів Давида, що не входили до складу канонізованого богослужбового тексту. Однією з ранніх форм партесного співу є лаврське багатоголосся (спів Києво-Печерської лаври), інтонаційно близьке до української пісенності (основний голос – тенор).

Серед українських авторів партесних творів XVII ст. – Симеон Пекалицький (бл. 1630–1680-ті), Іван Колядчин (XVII ст.), М. П. Дилецький (бл. 1630–1690), В. Пикулинський (XVII ст.), Шаваровський (XVII ст.) та ін. [8]. Продовженням партесного стилю стали хорові концерти (XVIII – поч. XIX ст.), які надалі змиршуються. Їх творцями були українські композитори М. С. Березовський (1745–1777), Д. С. Бортнянський (1751–1825), А. К. Ведель (1770–1808).

Водночас в Україні й Росії побутував позацерковний релігійний спів. Серед найдавніших таких пісень – колядки та щедрівки. Після хрещення Руси-України (988) колядки стали виконуватися на Різдво. У XVI ст. з'являються “покаянні вірші”, що розвинулися з традиційних видів церковного співу (покаянні стихири, заупокійні, великопісні співи), які в XVII ст. широко побутують поза ритуалом богослужіння. У XVII–XVIII ст. у практиці позацерковного співу все більшої ваги набувають релігійні канти і “псалми” польсько-українського походження: одноголосні й багатоголосні (частіше 3-голосні з паралельним рухом двох верхніх голосів та гармонічним басом, які формувалися під впливом партесного співу). Поширюються також нотні збірки з релігійними позацерковними творами – найвідомішим є “Богогласник” (Краків, 1631; Почаїв, 1790), в якому пісні згруповані в 4 розділах за змістом і календарем церковних свят. З кінця XIX ст. в РПЦ зростає інтерес до старовинних церковних розспівів (О. Кастальський, П. Чесноков, О. Гречанінов, С. Смоленський) [14].

В Україні в 20-х роках XX ст. Українська Автокефальна Православна Церква (УАПЦ) залучає до співпраці відомих українських композиторів. Розвиток української духовної музики проходив у трьох напрямках: 1) авторські твори на канонічні тексти (“Літургії”, “Всенощні”, “Херувимські пісні” тощо); 2) обробки старовинних церковних піснеспівів; 3) позацерковна музика (обробки релігійних кантів, “псалм”, колядок). Духовна музика широко представлена в творчості багатьох українських композиторів (К. Стеценко, М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський, П. Гончаров) [15].

Своєрідного вияву набула музика в протестантизмі. Реформація сприяла формуванню незалежних від папства музичних традицій, тобто *музики протестантських церков*, поширенню церковного співу на національних мовах. При цьому общинний спів кальвіністів обмежувався псалмами, значна частина яких була зібрана в Генфському (Женевському) псалтирі (1562). На основі таких мелодій виникли багатоголосні хорові обробки. За стилем їм близькі англіканські багатоголосні псалми. В Англії з'явився і специфічний національний церковний жанр – антем; водночас зберігалися музичні традиції католицької церкви. М. Лютер (1483–1546) запропонував новий порядок проведення служби, відмовившись від деяких її частин. Так, 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 месси, які склалися лише з німецьких духових пісень. Цей протестантський спів, простий і доступний для виконання общиною, мав витоки в григоріанському хоралі, світських піснях, давніх формах німецьких духовних співів, наспівах міннезінгерів (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 ораторіальних “страстей” вважаються “Страсті за Іоанном” (1727) та “Страсті за Матфеєм” (1729) І.С. Баха (1685–1750).

У протестантському богослужінні з XVII ст. суттєва роль належала органісту. Звучання органу підготовлювало й завершувало службу; в ході літургії 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*”.

На відміну від буддистської і християнської традицій, *музика в ісламі* є єдиною для великої території мусульманського світу і вирізняється речитативністю, імпровізаційністю, ладовою колористичністю, емоційною напруженістю, декоративністю. Вона майже не зазнала суттєвих змін у процесі еволюції і залишилася переважно вокальною, оскільки знаходилася в межах певної регламентації. Хоча в Корані не існує прямої заборони та засудження музики, проте довгий час ставлення до неї традиційного ісламу було негативним. Водночас суфізм широко застосовував у своїх ритуалах музику (“сама”) і танець (“ракс”). Питання про міру дозволеного в музиці дискутувалося протягом віків, коли корисною визнавали музику, що була наповнена релігійно-етичним змістом. Активно виступали в ісламі і проти язичництва та його спадщини, хоча музичне оформлення ісламського культу має багато спільного з релігійними наспівами арабів доісламського періоду; навіть основою рифмованої прози Корану стали вірші язичницького обрядового жанру садж. Велике значення в мусульманській службі належить звуку: слух теоретики ісламу вважають найдосконалішим серед органів чуття. Під час молитви всі опиняються під владою інтонацій, розмаїття яких пов’язане з особливостями мелодизованої арабської мови. Основною формою музичного озвучення в мусульманській службі є речитація як у вигляді акцентованого мовлення та мелодекламації, так і інтонування з елементами вокалізації чи навіть широкого розспіву. У ритуально-культурній практиці офіційного ісламу узаконений статус мають лише кілька вокальних форм: тіляв (у Магрибі – таджвід) – речитація Корану, азан – заклик до молитви. У мусульманському світі поширені також деякі форми дервішських радінь зікрів (дікри), закріпилась і традиція читання під акомпанемент музичних інструментів оповідань на релігійні сюжети – хадисів – найчастіше про життя пророка Мухаммеда (570–632).

Виняткове місце в ісламському культурі належить речитації Корану – уніфікованому мистецтву з певними художньо-естетичними канонами, серед яких особливе значення має традиція прикрашати Коран “гарним голосом”. Класичний спосіб речитації завжди узгоджується з відповідними нормами членування фраз, використання пауз, правилами дихання, артикуляцією. Є кілька шкіл речитації Корану – єгипетська, сирійська, магрибська та ін. Мистецтво речитації культивувалося і зберігалося професійними виконавцями Корану, які знали його напам’ять – хафізами (з часом так стали називати професійних музикантів-співаків, які виступали і на світських меджлисах). Виділяють дві основні форми (стилі) речитації Корану: а) офіційна – заснована на еталонних вимогах, здійснюється професійними читцями, які мають духовну освіту, відрізняється одноманітністю, стійкістю при значній мелодичній ускладненості і розспівності; її уніфікація проходила на основі арабського інтонаційно-мелодичного матеріалу; б) народна – практикується в повсякденному житті мусульман; саме в ній проявляються регіонально-національні особливості, народно-пісенні впливи та інтонаційні закономірності різних мов.

Важливим для мусульман є азан – заклик до молитви, виконуваний муедзіном. Текст азану “Нема Бога, крім Аллаха, і Мухаммед – пророк його” звучить виразно, піднесено, ритмічно жорстко, але інтонаційно гнучко і колористично. Цінується здібність виконавця, щоразу по-новому імпровізуючи, розспівувати формулу азану. Декілька разів рефреном звучить азан і під час служби в мечеті. З кожним разом його “сигнальні” функції знімаються і зменшується мелодізація. Перед фарзом (центральне богослужіння) уже звучить емоційне мовлення (камат), текст якого складають релігійні формули такбір, шахада, заклики до молитви, до спасіння.

Складною синтетичною формою в релігійному культурі суфіїв, де поєднані мелодична речитація, ритміка і танець, є зікр, дікр (дослівно – згадування Аллаха). Це єдиний вид колективного виконавства в культовій музиці арабів: як правило, групи чоловіків скандують коранічні формули, супроводжуючи це певними рухами; на фоні остинатної фігури соліст співає широку мелодію. Співвідношення танцю, музики і слова в зікрах буває різним, але всі засоби виразності підпорядковані акцентуванню окремих висловів і формул Корану. Зміст та ідея суфійського зікра, його центральний елемент – досягнення “ваджда” (“екстазу”) – були детально продумані в емоційно-психологічному відношенні. Виконання циклічних за формою зікрів не обмежене часом і здійснюється під наглядом шейха. Речитація сакральних текстів чергується зі співом релігійних касид (панегіричних од), з проповіддю і танцями.

У цілому композицію можна поділити на дві частини: а) строга та врівноважена – присвячена читанню релігійних текстів про життя Мухаммеда (речитація та спів); б) власне зікр – його кульмінаційний пантомімний розділ. Велике медитативне значення мають вислови з Корану, окремі слова. Для кульмінаційної частини характерне хорове скандування слова “Аллах”, яке закріплює смисл зікра (“згадування Аллаха”). Мета цього емоційно напруженого і динамічного розділу – довести учасників ритуального дійства до релігійного екстазу.

Вагоме місце в житті мусульман займають оригінальні релігійні видовищні музично-поетичні жанри, серед яких виділяються культові містеріальні дійства шиїтів – таазіє, тазійє, т’зіє (дослівно – оплакування, утіха). Монументальна театралізована містерія присвячена трагічним подіям з історії життя імамів Алі (598/600–661) та Хусейна (626–680), які загинули за шиїтську віру. Розігрували ці містерії поза приміщенням, вони мали відразу характер проповіді, поетичної декламації та співу. Таазіє тривають протягом 10 днів (інколи – до місяця). У це ігрове дійство залучається велика кількість народу, вагоме місце належить інструментальній музиці, до складу якої входять ударні (табли, дарабука, наггара) та духові (мізмари, карнаї) [5; 6; 9].

Крім основних видів культової музики в побуті мусульман поширені інші музично-релігійні форми, як то читання на розспів духовних віршів класичної поезії, розспіви на релігійні сюжети у вигляді мелодекламації (іншад), поеми релігійного змісту (наприклад, мадіх-поеми – славлення пророка), прочанські наспіви (ханун аль-хадж, ат-тахнін), культові наспіви, які звучать під час ісламських свят та ритуальних відправлень. Релігійний елемент присутній у багатьох жанрах у вигляді зачину-звернення до Аллаха. Проте музика в ісламі не набула такого значення, як в інших релігіях, де за умов культової багатомовності вона виконувала інтегративну функцію. Тут же цю функцію виконує спільна арабська мова богослужіння, а музика лише посилює виразність слова.

Висновки. У результаті цілісного дослідження взаємозв’язку сучасних релігій і музичної творчості в різноманітності жанрів і стилів останньої вдалося з’ясувати, що музика у світових релігіях стає одним із найважливіших чинників консолідації різних народів і етносів навколо сотеріологічної ідеї конкретної конфесії. З цієї методологічної основи напрацьовуються певні правила, тобто відбувається кодифікація музики й поширення усталених норм на відповідній “канонічній” території. При цьому відмінності в межах розповсюдження певної релігії обумовлені впливом народних традицій, особливостями мовлення й народного співу.

Література

1. Акимова Л. Заметки о певческих стилях / Л. Акимова // Журн. Моск. Патриархии. – 1989. – № 3. – С. 25–28.
2. Алфеев Г. Протоиерей Василий Михайлович Металлов и его взгляды на природу осмогласия знаменного распева / Г. Алфеев // Журн. Моск. Патриархии. – 1986. – № 10. – С. 22–25.
3. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке / М. В. Бражников. – Л. : Музыка, 1975. – 120 с.
4. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретическая система Древнего Китая (краткий очерк) / Г. Н. Вирановский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/Perception/>
5. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка / Б. Ч. Дева ; пер. с англ. ; вступит. ст. Дж. К. Михайлова. – М. : Музыка, 1980. – 207 с.
6. Джумаев А. Ислам и музыка / А. Джумаев // Муз. Академия. – 1992. – № 3. – С. 24–36.
7. Еолян И. Р. Традиционная музыка Арабского Востока : исследование / И. Р. Еолян. – М. : Музыка, 1990. – 240 с.
8. Загальна характеристика музичної культури XVII–XVIII століть. Канти [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=40994&pg=0>
9. Имамутдинова З. Музыка и культовые формы ислама / З. Имамутдинова // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 37–41.
10. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. / Т. Ливанова. – Т. 1. По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.
11. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. / Т. Ливанова. – Т. 2. XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – 622 с.
12. Мартынов А. Об истоках русского церковного пения / А. Мартынов // Журн. Моск. Патриархии. – 1986. – № 10. – С. 70–74.
13. Пасхалидис З. Церковная византийская музыка : краткая теория и практика. – М. : Святая гора, 2004. – 144 с.
14. Преображенский А. В. Культовая музыка в России / А. В. Преображенский. – Л. : Academia, 1924. – 123 с.
15. Українська музика: музична енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http://enc-dic.com/enc_music/Ukrainskaja-Muzyka-7331.html
16. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. – Изд. 2-е. – М. : Советский композитор, 1971. – 623 с.
Отримано 01.02.2012

Summary

Vasyurina Alla. Music in the world's religions: features of expression.

The paper made a comprehensive analysis of music in the leading denominations of the world, shows the influence of musical creativity in the implementation of its ideological religion and cultural functions.

Keywords: *Vedic rituals, church music, worship, chorale, Mass, requiem hymns and Gregorian chants.*