

УДК 784(477)

Євгенія Шуневич, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ТРАДИЦІЇ ТА ДЖЕРЕЛА ПРОФЕСІЙНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА УКРАЇНІ

У даній статті прослідковуються основні закономірності зародження та еволюції традицій та джерел українського професійного вокального мистецтва.

Ключові слова: вокальне мистецтво, церковний спів, партесний концерт, хор.

Літ. 8.

Постановка проблеми. Українські традиції професійного вокального мистецтва походять від динамічних культурно-освітніх структур давньоруського церковного співу. У визначенні впливу особистостей на формування солістів у царині культури церковного хорового співу в до класичний і класичний періоди, існують певні закономірності.

Відомо, що у розвитку музичної культури Київської Русі переважав вокальний елемент, а це визначило також розвиток її церковної музики. Історичний процес становлення музичного професіоналізму в Україні, який відбувся у XVI – XVII ст. обумовлений наявністю нормативних принципів організації звукового матеріалу, взаємопроникненням культурного і народного вокального мистецтва. Співане “по-вченому” Слово Боже було чужоземним, перекладеним на старослов’янську мову, відмінну від мови і виконавської культури побутового фольклорного співу. Власне потреба підготовки співаків для виконання нової музики і зростання загального рівня музичної культури започаткували цілеспрямований професійний підхід до виховання співаків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У своїй монографії В.Ф. Іванов розкриває основні засади та принципи навчання церковного співу на Україні у IX – XVII ст. а також особливості співацької практики на Україні у XII ст. Н.О. Герасимова-Персидська прослідковує розвиток партесного концерту XVI – XVII ст. та його визначне місце в культурі даної епохи. Ю.П. Ясиновський досліджує найдавніший нотний рукопис на Україні, Л.П. Корній присвячує свої статті становленню та розвитку української шкільної драми і духовної музики XVII – XVIII ст.

Виклад основного матеріалу. В еволюції української церковно-вокальної традиції вирізняють динаміку трьох основних її чинників: живе звучання; його записування; його опис у співацьких теоретичних додатках-абетках (у

кожний історичний період професійного вокального мистецтва створювалися свої різновиди вже відомих співацьких книг відповідно до розвитку навчально-методичних потреб). Особливості історичного розвитку цих співацьких кодексів ще не вивчені.

Від часів прийняття християнства і впровадження Священних і Богослужбних книг, написаних церковнослов’янською мовою, українська вокальна культура розвивалась за типом диглосій. Пізніше, коли з емпіричного способу навчання церковного співу перейшли до книжного його визначили як білінгвізм. Уже у XV ст. наші предки розмовляли зрозумілою нам українською мовою, проте мовою їхньої культури залишалась книжна – церковнослов’янська.

За Г. Сковородою, духовність, що зосереджена у священних текстах Біблії, охоплює й інші більш ранні, усні, поетичні та пісенні джерела, які збереглися в етнічній пам’яті народів світу: “Ещё нам не слышно имя сие..., а наши предки давно имели... храмы Христовой школы. В ней обучается весь род человеческий сродного себе счастья, и сия – то есть ... всенародная наука” [7, 37]. “Ось вам, – писав Сковорода приятелю Я. Правицькому, – за бажанням Вашим, херувимські пісні ragarasis, – що по-латині означає “переказ”. Станьмо, подібно до херувимів, причетними до “тайновидної” природи буття. Хай заповнить на світ справжній, невидимий, разом із царем його, істиною людиною” [7, 60 – 61].

Слід зазначити, що К. Квітка, який був кілька років ченцем, пригадував, що замість давнього сумовитого ірмологічного співу вживали радісний “Сковороди голос”: “...Сковорода зложив веселий та урочистий голос воскресних канонів, – голос, котрий всюди звуть Сковородинським” [1, 50]. Знаковим явищем свого часу був поставлений від природи голос видатного українського композитора і церковного співака Артемія Веделя. Першопровісником київського співу названо

співака Стефана (Київського), учня Феодосія Печерського, який до 1074 р. був домеником Києво-Печерської Лаври.

Оскільки виконавська школа завжди передувала педагогічній, а про особливості виконавської школи співу Давньої Русі можна судити лише з позицій вивчення історико-археологічних документів, нивою дослідження культурно-освітніх засад церковного співу мають бути найдавніші, досяжні для опису й аналізу, писемні згадки, що фіксують найдавніші вокальні традиції. Біблейське тлумачення такого співу є основою теологічної концепції безперервного плавильного співу ангелів, які оточують Божий престол. Отже, людський церковний спів ототожнювали з небесним; таким чином і сам церковний хор уподібнювався до лику ангелів, а естетика співу мала відповідний етнос. Його правила, викладені в літописах, житіях, хроніках словників, допомагають нам у пошуках і встановленні духовної природи особистостей українських співаків-солістів докласичного і класичного періодів розвитку національного вокального мистецтва.

Церковна культура мала на меті високий рівень співацького мистецтва, і партесний спів, що виник на Україні, від свого зародження в XVII ст. і до нині є благодатним матеріалом для спостереження і аналізу особливостей хорového виконавства. Закладені М. Дилецьким теоретичні і методико-виконавські основи партесного співу сприяли утвердженню у його музичному матеріалі мажорно-мінорного строю, який замінив систему гласів, а також заміні нотації на сучасну [2, 137 – 138]. Завдяки партесному концертному виконанню розвинулись традиції духовного концерту, а у якості його камерних різновидів – канти та псалми. Якщо партесний концерт належав до сфери професійно-письмової творчості, народнопісенна – до усної, то, як вважає Н. Герасимова-Персидська, кант “... займав середнє становище... у системі жанрів... і частково виконував функцію “перекладача” між ...високим жанром професійного мистецтва і сферою народної пісні”. [3, 241 – 242]. Як правило канти і псалми були творчістю одного автора (від школярів до визначних духовних діячів та просвітителів), серед них – Г. Сковорода, Д. Туптало, Т. Щербацький та ін.

Крім того, у виконавській та культурно-освітній практиці співу в Україні у XVII ст. набули популярності місцеві наспіви, які були мелодичними відгалуженнями традиційного літургійного співу. Вони записувались “півчими” на полях ірмолоїв і називались “Напєви пре рожни

зобрани по Руси” [4, 192]. Ці записи свідчили про пошукову роботу окремих виконавців, які доповнювали існуючі правила новими.

Утворюється самобутня форма діяльності і нового типу українських духовних співаків і вчителів, у кожному з яких поєднувалися співак-переписувач-перекладач, художник, вчений, регент. Серед них – вихідці з монастирів або мандрівні вчителі. Виховані на книжній, нотній традиції, вони, з певних причин опинившись поза професійними заняттями, несвідомо приєднувались до традиційної за своїм змістом, народної вокальної культури і, по суті, своєю духовно-пісенною творчістю такі співаки створили посередницьку ланку між традиційною та книжною вокальною культурою. Серед них найбільш примітною постаттю є Г. Сковорода.

Зростає статус співака-музиканта, як майстра, що дозволяє йому бути світським, вільнонайманим фахівцем-гімнографом (визначення Ю. Ясиновського) [8]. Українська гімнографія (кінець XVI – поч. XVIII ст.) синтезувала естетику співу в нотолінійній системі, фольклорну пісенну спадщину та здобутки “латинського” Заходу з орієнтацією на формування духовно розвиненої особистості і стало важливим явищем, яке справило значний вплив на розвиток учених форм сольного співу (одноголосся, монодії). Сфера побутування гімнографії на Заході України, її полістильова багатоплановість (спричинена запозиченнями досвіду сусідніх музичних культур: болгарської, молдавської, грецької, сербської) сприяли утворенню жанрових рис, що зближують її з одноголосним кантом, який попередив виникнення форм світського сольного співу.

Важливим моментом у формуванні індивідуальних засад української вокальної школи є розквіт школи українського красномовства, колискою якої була Києво-Могилянська академія, а також традиції театрального мистецтва. Вийшовши за межі школи, театр органічно поєднався з іншими формами культури та побуту і у XVII – XVIII ст. сформував такі типи театральних видовищ: масові театральні постановки західноєвропейських містерій, вертеп і шкільний театр. Усі вони були просякнуті різними формами вокального виконавства. Саме вокальна музика шкільної драми поєднала в собі традиційну, духовну та світську манеру співу та на думку Л. Корній “...органічно поєднала як місцеві традиції української культури, так і досягнення інших культур” [6, 130].

Шкільна драма створила підґрунтя для пізнішої адаптації на Україні драматичного театру та опери, а її моралізаторський зміст сприяв

виробленню особистісних рис, спів мірних духовному ідеалу людини епохи бароко: високій освіченості, фаховій універсальності та популярності особи вчителя-майстра.

У цей час виникає багато авторських шкіл співу. Найпопулярнішою серед них була Школа церковного співу, заснована в Росії українським митрополитом Дмитром Ростовським. Ця школа була створена у 1702 р. в м. Ростові та була укомплектована вчителями з України, які на теренах Росії впроваджували широку програму освітньої та вокальної підготовки. Перший набір склали талановиті співаки з України, пізніше до школи привозили дітей з Білорусії, Греції, Польщі.

В “Учебнике грамматики и стихосложения” Дмитро Ростовський так формулював концепцію своєї методики: “...нарікши школу садом”, що перегукується з філософією навчання Г. Сковороди. Замисливши свій учбовий заклад як авторську школу, Д. Ростовський наповнив її зміст такими дисциплінами як математика, “Закон Божий”, піїтика, риторика, співи та мови: грецька, латина, польська, російська [5, 92].

На Україні монастирі завжди були не тільки духовними центрами віри – вони виконували важливу просвітницько-педагогічну функцію. На педагогічній ниві багато зробили Іов Княжицький, Лаврентій Зизаній, Захарій Копистенський, Тарас Земка. Так, Тарас Земка першим створив книжки про історію церковного співу (1629 р.) та творчість видатних музикантів, творців піснеспівів (1631 р.). Основою книжкового фонду, свяतिною будь-якого монастирського хору були Ірмолої, які вміщували пісне співи, характерні для даного монастиря.

Співацька освіта в монастирях здійснювалась за окремою програмою. Великого значення надавалось роботі співаків з нотним фондом, загальному та музично-теоретичному навчанню. Належної уваги приділялось підготовці уставників, майбутніх керівників хорів. Позитивними показниками професійної кваліфікації вважались ґрунтовні музично-теоретичні знання, володіння технікою співу, засвоєння репертуару та традиції церковного багатоголосся.

У збереженні і ствердженні національних співацьких традицій великого значення набули братські школи (XVI ст.), устав яких зобов'язував навчання хорового співу без супроводу. А у багатьох міських церковних школах України, які були найбільш доступні широким верствам населення, навчання одноголосного співу відбувалось за Ірмолоями, які набули значення початкового обов'язкового шабля співацької освіти. Скромніше місце займав спів у полкових школах, де навчались діти з козацьких сімей.

Вчителі протягом п'яти років навчали вмінню церковного співу, вчили колядок, щедрівок та гімнів. Значно більшої уваги навчання співу приділялось у духовних училищах та духовних семінаріях. Тут навчались діти церковнослужителів, які мали добру підготовку до виконання досить складних творів. У зв'язку з цим співацька освіта та методика навчання у духовних училищах досягла високого рівня. Згідно навчальних програм учні засвоювали ірмологію теорію та практику співу, вчилися складати музичні твори. В Україні набула широкого поширення підготовка співаків у школах-студіях при архієрейських кафедрах. Так, з 1722 р. при Харківській архієрейській школі-студії був хор, на базі якого навчались учні від 7 до 17 років. Програма співацької освіти містила вивчення київської нотолінійної системи, теорії знаменного та партесного співу, практичне засвоєння творів.

Особливе місце в історії української вокально-хорової освіти належить колегіумам. Так, Харківський колегіум за своєю навчальною програмою був близький до вищої школи. Серед педагогів були – Г. Сковорода, А. Ведель. Одним з найвідоміших культурно-просвітних центрів України став Київський колегіум (заснований у 1632 р. П. Могилою, у 1701 – отримав статус академії), де складалась специфічна студійна форма вокально хорової освіти. Академічний хор складався з 300 досвідчених співаків. Звання “придворного уставщика” в Київській академії здобули Г. Сковорода, М. Березовський.

Поступово на Україні складалась оригінальна система сільського вокально-хорового навчання (X – XVIII ст.). У так званих “домових” школах, де вчителями були сільські дяки, діти отримували початкову музичну освіту та ази співу. Заняття співом з обдарованими дітьми проводились тричі на тиждень в ірмологічному класі. З таких учнів складався хор, який супроводжував літургійну службу. Більшість вчителів-дяків не затримувались довго на одному місці. Це вело до накопичення значного педагогічного і виконавського досвіду, підвищення власної професійної освіти.

Академічна манера сольного співу на Україні вибудовувалася поволі, і не є привнесеною раптом, становить вокально-професійний синтез національних стилів співу країн Європи, активізація яких залежала від специфіки між культурних зв'язків.

Поступово, в міру жанрового взаємопроникнення світської і церковної музики: процесу, пов'язаного з впровадженням традицій хорового концерту, відбувалось пристосування вокальної музики до засобів ідеологічної боротьби і посилення

спрямованості музичного, особливо вокального мистецтва на слухацьку аудиторію. Це спричинило зміщення смислових акцентів: вокальна музика виробила нову “міру речей” людину [3, 347]. Надбання української вокальної традиції, зосереджені впродовж кількох століть у професійній сфері церковного хорового співу, стають основоположними чинниками формування солістів.

Сольні програми “вченого” співу, які пропагували “півчі” церковних хорів, солісти-виконавці, учасники оперних та музичних вистав, співці української народно-епічної традиції стають нормою життя України. Так, у Придворному театрі гетьмана Кирила Розумовського у Глухові співав у 40-х роках XVIII ст. вихованець місцевої Глухівської академії співу – Кузьма Осипов; із цього закладу було забрано до Петербурзької капели М. Березовського та Д. Бортнянського, який став вокальним педагогом Придворної співацької капели.

Глухівська співацька школа стала головним постачальником співаків не лише для України а і для російських столиць. Глухів стає одним з центрів музичного життя на Україні. Вихованці Глухівської школи співали також при дворах гетьманів, козацької старшини, а з 1755 р. – на сцені Петербурзького Придворного театру (Г. Марцинкевич, Є. Білоградська, С. Писаренко). Марійська опера в Петербурзі та Великий театр у Москві протягом двох століть не обходяться без українських співаків, які стають серцевиною їх оперних труп (С. Гулак-Артемовський, Й. Петрова, Ф. Стравинський, М. Дейша-Сіоніцька, М. Маркович, І. Алчевський).

На даний час спостерігається процес відродження традицій церковного хорового співу до якого приєднуються професійні виконавці-солісти. Це створює ряд проблем, пов’язаних з відсутністю в них спеціальних навичок хорового співу. Сучасні форми виховання співаків-солістів не спрямовані на хорове виконавство, тому актуальним є створення вузівських спеціальностей для навчання церковного хорового співу.

Висновки. Отже, у ході виявлення етнокультурологічного змісту професійної вокальної культури слід враховувати особливості мовно-системної культури; формування

професійних засад “вченого” співу спів мірне з адаптацією церковної “книжної” культури у фаховому побуті наших вокальних попередників; становлення дидактичних норм сольного співу в українській професійній музиці відбувалось у середовищі церковної музики; виховані на традиціях церковного співу, українські співаки-солісти становлять унікальний тип виконавців, яким притаманно харизматичність “плавильного” співу, естетика якого перенесена ними з храму до театру; вихованню співаків-солістів сприяло формування школи українського красномовства і театрального мистецтва. Таким чином, у середовищі виконавської та художньо-педагогічної практики української церковно-хорової культури, авторських та світських школах співу в до класичний і класичний періоди української вокальної школи були зосереджені духовно-освітні цінності та формувалися навчально-дидактичні методи виховання розвинених особистостей майстрів сольного співу. Їхня індивідуальна творчість заклала основу знакової системи вокального навчання, двома полюсами якої є емпірична та дидактична методики.

1. Багалій Д.І. *Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – 2-е вид. К.: Орії, 1992.*

2. Дилецький М. *Грамматика музикальна: фотокопія рукопису 1723/Підг. О.С. Цалай-Якименко. – К.: Музична Україна, 1970.*

3. Герасимова-Персидська Н.О. *Партесный концерт на Украине во II половине XVI – I пол. XVIII века и его место в культуре эпохи. – К., 1978.*

4. Іванов В.Ф. *Співацька культурно-освітня практика в Україні у XVII ст. – Харків, 1994.*

5. Іванов В.П. *Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: Монографія – К.: Музична Україна., 1997.*

6. Корній Л.П. *Українська шкільна драма і духовна музика XVII – I пол. XVIII ст. – К., 1993.*

7. Сковорода Г.С. *Повне зібрання творів. У 2-х т. – К., 1973. – I т.*

8. Ясиновський Ю.П. *Найдавніший нотолінійний рукопис на Україні // Українська музична спадщина: Статті, матеріали, документи / заг. ред. М.М. Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1989.*

Стаття надійшла до редакції 10.09.2011

