

3. Костюк Г. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. / Г.С.Костюк. – К.,1989. – С. 251-300.
4. Коровецька С. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. Чайковського) автореф. дис.. канд. мист./ С.П. Коровецька. – Київ, 1994. – С.15-16.
5. Пахтер М. Культура на перепутьї. Культура и культурные институты в 21 веке : [пер. с англ. Л.Звонська] / М.Пахтер, Ч.Лендрич.. – М. : Классика. – 21, – 2003. – 211 с.
6. Пилипчук В. Розвиток педагогічної майстерності вчителя в предметних методиках навчання. / В.В. Пилипчук. – К. : Педагогічна думка, 2007. – 176 с.
7. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис... канд. мист. / О.О. Самойленко. – К., 1998. – С. 12-13.
8. Чеботаренко О. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці : автореф. дис.. канд. мист. / О.І. Чеботаренко. – Харків,1998. – С.14-16.
9. Шрейдер Ю. Тезаурусы в информатике и теоретической лингвистике / Ю.А. Шрейдер // Философские проблемы психологии общения. –Фрунзе, 1976. – С.67-69.

In the article the principles of formation of timbre and auditory representations of future teachers of music in the vocal training. In particular: the principle of understanding the importance of «dialogue of cultures» in the process of vocal training; principle of stimulating music and cognitive activity of students; principle vocal timbre orientation training. Creative application of these principles involves the use of various vocal repertoire and different ways of processing and allows to obtain the optimal result in the formation of timbre and auditory representations of future teachers of music.

Keywords: teacher of music, vocal training, music and cognitive activity, tone, timbre, auditory presentation

УДК 783.8 (477)(09)

Яронуд З.П.

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ВІД ХРЕЩЕННЯ ДО НАШИХ ДНІВ

У статті виділено і охарактеризовано п'ять етапів в історії становлення і розвитку українського духовного хорового співу, а саме: християнський (домонгольський), монгольський, козацький, радянський, період української державності. Підкреслено, що навчання церковному співу відіграло значну роль у формуванні освітницької системи у Київській державі і вплинуло на подальший розвиток хорового мистецтва в Україні.

Ключові слова: духовно-хоровий спів, церковний спів, «звичайний спів», партесний спів, новий «лінійний» спів, «золота доба».

Українська хорова музика найвищими своїми художніми досягненнями завдячує церковній культурі – багатовіковому центру музичного професіоналізму. Офіційне хрещення у 988 році України-Руси Володимиром Великим стало життєдайним джерелом для культурного життя народу, яке надавало змісту і розквіту тим мистецьким цінностям, що зароджувалися в нових формах релігійного життя. Київська князівська влада почала приділяти велику увагу освіті, «книжній» вченості, що було зумовлено суспільними потребами у знаннях. Князь Володимир увів обов'язкову шкільну освіту для дітей вищого стану. Далі справу створення шкіл продовжив Ярослав Мудрий. Анна (Янка) Всеволодівна (дочка Всеволода Ярославича), як черниця Андрієвського монастиря у Києві «збирала молодих дівчат і навчала їх письма, ремесла, співу, шиття та інших корисних для них знань» [9, с. 44]. Доказом того, що невід'ємним предметом освіти в Україні-Русі був спів, є спогади, які збереглися в давньоруських билинах:

«Дала его учить грамоти,
Грамота ему в наук пошла,
Посадила его пером писать,
И Письмо Василю в наук пошло,
Отдала она пенью учить –
Пеньє Василю в наук пошло» [7, с. 7].

Відомо, що у IX столітті в Україні-Русі вже існувало досконале письмо. Так, Чорноризець Храбар повідомляє, що творець церковнослов'янської азбуки Кирило, відвідуючи у 60-х рр. IX ст. Корсунь, віднайшов писані руськими буквами Євангелія і Псалтир. Цей факт свідчить, що за 100 років до офіційного введення християнства існували псалми, які використовувались у богослужінні для проголошення співу.

Отже, з приходом християнства з'являються співаки, богослужбні книги і школи хорového співу. За Володимира Великого (1015 рік) до школи хорového співу набирали обдарованих співаків з охрещених поган, які співали на свій давній обрядово-народний лад і навіть до одностайних співів грецьких співаків додавали свої традиційні елементи і звороти, створюючи оригінальну з суто українським характером музику.

Привнесений з прийняттям християнства візантійський спів не знайшов підґрунтя для себе в Україні і слугував тільки прототипом для творців українського церковного співу. Це «... вказує на велику музичну культуру на Україні, ще перед 10-м століттям, та її самостійність від візантійських пізніших впливів, коли Україна жила не тільки своїм самостійним життям, але й була у ворожих відносинах з Візантією ще від дохристиянських українських князів» [12, с. 46].

Знання церковного співу поширювало духовенство й окремі «демественники» (з грецької «демос» – народ) – учителі напівцерковного, напівсвітського співу «на слух», що ходили з міста до міста разом зі своїми родинами (за звичаєм Візантії і Малої Азії VIII – IX століть) і співали у церквах і на площах. У кінці XI і на початку XII століття у Києві стає відомим двір «деместиків» за Десятинною церквою, побудованою Володимиром. Із тогочасних співців-деместиків (з грецької «деместикос» – начальник, керівник, диригент) відомі Стефан – деместик Києво-Печерської лаври, учень Преподобного Феодосія Печерського, а поза Києвом – Кирик, диякон-деместик Новгородського монастиря церкви св.Богородиці, Лука – володимирський доместик. Печерський монастир у Києві вже з перших років свого існування став школою церковного співу, оскільки для щоденних богослужінь спів був необхідний, як культовий, орнаментальний і культурно-мистецький чинник. Так за дорученням Преподобного Феодосія Печерського монах Печерського монастиря Єфрем списав складений патріархом Олексієм (1025 – 1043) устав, що встановлює розміри і порядок осьмогласного співу. Осьмогласіє (восьмигласіє) є музичною системою послідовок з 8 гласів (ладів). Вона лежить в основі старовинних піснеспівів православної церкви як співоче оформлення християнського богослужіння. З початком цієї системи заведено звичай (ІУ ст.) у кожний з 8 днів служби виконувати піснеспіви на особливий «свій» глас. Восьмиденний цикл наспівів розповсюджувався на 8 тижнів від 1-го дня Великодня. Давньо-українське осьмогласіє відомо під назвою знаменного або стовпового співу, який вже у XII ст. позбувся прикмет (рис) візантійського співу і на основі місцевих півчих традицій виробив свої гласи-послідовки, які до кінця ХУІІ ст. зросли до значної кількості у кожному гласі. Наприклад, у 3,5,6,7 гласах їх було приблизно по 150 у кожному, у 1,2,3 – 200 і більше, а у 8 – понад 300. Метод композиції залишався таким же: текстові рядки розспівувалися на основі послідовок, мелодії були тонально різними і піснеспіви закінчувались різними ступенями звукоряду. З кінця ХVІ ст. в Україні піснеспіви осьмогласія переводяться із знаменної нотації на п'яти – лінійну, а до найбільш ранніх видань зараховують львівські ірмологіони 1700 і 1709 рр.

Приведення церковних піснеспівів під закони восьмигласія має велике значення, оскільки дає можливість кожному півчому без допомоги композитора розспівувати велику кількість богослужбових піснеспівів, звільняє слух від осьмогласного канону, створює основу для міцної співочої традиції, дає можливість всім, хто знає мелодичні рядки гласу, об'єднатись у співі будь-якого

піснеспіву, вести загальний спів. Схема гласової мелодії може бути утримана у слуховій пам'яті будь-якої людини, яка має музичний слух і увагу. Осмогласіє має важливе значення серед інших богослужбових упорядкувань. Воно надає богослужінню порядок та єдність у співі, сприяє відомій різноманітності наспівів, встановлює їх для стихир, тропарів та іромосів [6, с. 152].

Датовані XI століттям богослужбові книжки (Стихирарі, Ірмолої, Кондакари, Мінеї, Празники, Параклітики) також свідчать про оригінальність, і самостійність фактури знаменного наспіву, який базується на ладовій системі українського народного співу. Безлінійні музичні знаки у цих книгах проставлені над складами і словами тексту, а ритм слова надавав ритму музиці. Ці знаки звалися знаменами, пізніше – крюками. Водночас знамена ділилися на кондакарні (дрібні знаки) і стовпові (великі). Така система найдавнішого нашого церковного співу отримала назву «знаменного розспіву». Церковний спів поступово охоплював невеликі міста й села, що швидко в той час розвивалися. Розучуючи необхідний церковнопісенний репертуар, парафії спрощували і скорочували його, надаючи йому місцевих мелодичних рис, що демократизувало і наближало церковний спів до ширших потреб, прискорювало національний стилеутворювальний процес, хоча основними осередками церковного співу продовжували залишатися єпископські кафедри Києва, Чернігова, Володимир, Луцька, Холма, Перемишля (тут біля 1241 р. згадується славний співець Митуса), Галича, а також великі монастирі й насамперед Києво-Печерський.

Тодішній «одностроковий» запис наспівів дає можливість припустити, що й знаменний наспів спочатку був одноголосним і унісонним, на зразок церковних співів у східних церквах, на Заході і Візантії. Проте дослідження сучасних учених свідчать, що цей спів «...був нотований на один голос через брак тоді «знамен» на більше голосів, однак у практиці співали його на два або й три голоси на засаді природної імпровізації у народній гармонії, звичайно ходом у рівнобіжних терціях з додавкою ще одного нижнього голосу, що донині практикується у нас» [12, с. 45]. Отже, під впливом української народної поліфонії поступово розвинувся багатоголосий церковний спів – так званий «строковий», з якого потім зародився заснований на українському контрапункті партесний спів, який у XVIII столітті досяг високого рівня. Як строковий, так і партесний спів вимагав точної фіксації різних голосів (2, 3, 4, а іноді й більше) на окремих лініях над текстом, що і спричинило винайдення київської нотації.

XIII і XIV століття – монгольська доба. Вона майже зупинила суспільне, політичне і церковне життя України, залишивши обмаль історичних і культурних пам'яток. Лише у деяких наших церквах збереглися рукописи, книги, ікони і інші культурні цінності, а з церковного співу – знаменні наспіви. В захоплених татаро-монголами землях неможливо було відправляти урочисті богослужіння, а це дуже вплинуло на ослаблення традицій у нашій літургійній практиці. Монгольська окупація України призвела до утворення союзу з Литвою (Литовсько-Руське князівство) у справі визволення українських земель від монголів. Однак уже з 1569 року (Люблінська Унія Литви з Польщею) розпочалася нова окупація та експлуатація України поляками: обмежено культурне і політичне життя, посилюються впливи латинського Заходу, через несприйняття) нашого духовенства принижується наша церква. Водночас обрядовість, звичаї і спів у нашій церкві залишилися недоторканими. Цьому сприяли свідомі верстви населення, які гуртувалися у православні братства і протидіяли пропаганді латинської церкви, удосконалювали багатоголосий спів, опираючись на новітнє нотне письмо. Перші професійні об'єднання (братства) народних музикантів – професійні цехи – виникають у містах Кам'янці-Подільському (1571) та Львові (1580). Так, львівське братство звернулося до патріарха Мелетія Пігаса з проханням завести у православній церкві так званий «партесний» (більшоголосий, гармонійний) спів. До поширення партесного співу в Україні спричинилися і хори при церковних братствах Києва, Львова, Луцька. Під орудою добре вишколених і освічених диригентів вони запроваджували 4-, 5-, 6-ти і навіть 8-голосий спів, стримуючи так впливи латинської церкви. Цей партесний спів поширюється в Україні аж до кінця XVII століття.

Найбільшого руйнівного удару українська церква зазнала з моменту так званої Переяславської угоди 1654 року, що у подальшому призвело до закріпачення і змосковщення україн-

ського народу і церкви. За царату в українській церкві силою запроваджено московський обряд із церковним співом, а за комуно-більшовицьких царів ліквідовано дві українські церкви – православну і греко-католицьку, а їх священників винищено фізично, за винятком тих, що підкорилися і прийняли московський патріархат. Українські традиції і церковний спів збереглися тільки на західній Україні через народну пам'ять і підпільну церковну практику, а на сході України, в одержавленій церкві, все залишилось як за царату.

Про здатність українського народу, як і мітологічного Фенікса, переможно з дивною силою до життя на основі власних народних традицій відроджуватися з попелища різних лихоліть влучно висловився російський політичний діяч, письменник, філософ, борець за людські права проти царської тиранії О.І.Герцен: «Незалежність свою войовничу, але республіканську і демократичну, Україна відстоювала упродовж віків, аж до Петра I. Малороси, шматовані поляками турками і москалями... ніколи не склали зброї... Нещасна країна протестувала, але не могла встояти перед роковою лавиною, яка котилася з півночі до Чорного моря і покривала все... крижаним саваном рабства. Україна, хоч набагато пізніше, поділяє долю Новгороду і Пскова; проте одне століття кріпосництва не могло знищити незалежності і поетичності цього славного народу. У нього більш самобутній розвиток, яскравіший місцевий колорит, ніж у нас... Наш народ не знає своєї історії, натомість у Малоросії кожне село має свою легенду»[4, с. 102].

Попри означені перешкоди, українська культура, зокрема й церковна музика XVII ст., інтенсивно розвивається. Завдяки діяльності монастирів і духовних шкіл розвивається високий хоровий спів, з'являються видатні українські співаки, регенти, теоретики й композитори, зароджується національна література, полемічна література за оборону православ'я, шириться друкарська справа. З потреби захистити основи церковної й національної єдності нашого народу від польсько-литовського гніту, а також протистояти чужій культурі й чужій вірі виступає українське козацтво. У цій боротьбі головну роль виконала українська православна церква як оплот ідеологічної й національної єдності українського народу. Київ і православні монастирі стають центрами у цій боротьбі.

На противагу західній церковній музиці, в якій домінував інструментальний супровід, українська музика витворила монументальні твори хорового партесного багатоголосся, які підкреслили величність і урочистість православного богослужіння. Мелодична спорідненість його з народною творчістю, м'яка, задушевна емоційність твору, насиченість теплою і щирсердечною побожністю – все це сприяло розповсюдженню партесного співу по всій Україні і слугувала надійним захистом від чужих впливів.

В основі партесного співу лежать мелодії давніх церковних пісень київського знаменного розспіву, гармонізованих на багатоголосся. Партитура виписувалася так званим «київським знаменем», відмінним від західного п'я-ти – лінійного письма. Лінійна система стала відомою в Україні вже у другій половині XVI ст. Найдавнішою пам'яткою її є Супрасльський ірмолой у книгозбірні Почаївської лаври з 1593 р.. Інструкція Львівського братства з 1586 р. доручає вчителю співу Руткевичу подбати про якнайкраще облаштування голосами усіх чотирьох партій мішаного хору, а звітка 1604 року розповідає нам, що Феодор Сидорович навчав церковному співу на 4 – 8 голосів.

Нашим церковним співом і високою культурою народу, його освіченістю захоплювалися і чужинці. Сирієць архідиякон Павло Алепський, що супроводжував патріарха Макарія у подорожі до Москви 1653 року, переїжджаючи з ним за Богдана Хмельницького через Україну, у своїх спогадах підкреслював, зокрема, факт, що тут мало не всі, навіть жінки та їх дочки, уміють читати і знають порядок церковних служб і церковні співи, та найбільше його здивував високий рівень культури козацького народу. Лютеранський пастор Й.Гербіній (автор книги про київські печери та праці про дніпровські пороги) захоплювався київським церковним співом і ставив його вище від західноєвропейського.

Високий розвиток українського церковного співу сягнув і менш освіченої Московщини. Так, новий «лінійний» спів (нотація «київським знаменем») заохочував цар Алексей та патріарх

Никон, а за Петра I він стає панівним у Московщині. У новозаснованих монастирях вводяться богослужіння з київським співом. Царський боярин Федір Ртищев у заснований біля Москви монастир стягує ченців з українських монастирів, зокрема з Києво-Печерської лаври. З його ж ініціативи священник Іван Курбатов з Путивля закуповує у Києві церковні книги і привозить із собою співаків, між ними архідиякона Печерського монастиря Михайла та «передового співця, творця строчного співу» Федора Тернопільського. Про велику потребу українців-співаків, їх популярність у Москві свідчать відомі факти розшукування у всіх київських монастирях і Чигирині талановитого співака Йосифа Загвойського московським князем Федором Волконським, якому Богдан Хмельницький заявив, що виїзд Загвойського у Московщину залежатиме винятково від волі співака. Митрополит Сильвестр Косів відмовився відпустити до Москви співака Ваську Пікулинського. Тому велика потреба Москви в українських співаках не завжди задовольнялась.

Розвиток партесного співу в Україні призвів і до розквіту творчості. Хоча до наших часів не збереглося самих творів тодішніх композиторів, однак збереглися тогочасні списки творів і прізвищ композиторів. Так, у списку Львівського братства «Реєстр нотових тетрадей з 1697 р.» зареєстровано 267 творів і прізвища українських композиторів, серед яких названо М. Дилецького, Гавалевича, Завадовського, Колядчина, Чернушина, Бишовського, Пикулицького, Шаваровського, Яжевського та ін.. У подібному «реєстрі» польською мовою з 1627 р. називаються прізвища тих же композиторів і нараховується 398 композицій, серед яких: Служби Божі – 51, причасні стихи – 61, концерти – 151, «Милость мира» – 8, «Тебе поем» – 1, задостойників – 5, «Достойно есть» – 1, «Єлице во Христа» – 1, «Утрені й Вечірні» – 10, канонів – 33, стихір – 8, возвеличень – 5, славословій – 4, топарів – 3, по 1 – «Хвалите Господа з небес» і «От юности моя», «Погребів» – 6, тропарів – 3, надгробних риданій, пісень Мойсеевих – 2. У списках також детально подано склад хору, для якого написано той чи той твір, наприклад: 1 твір на 18 голосів, 8 – на 12, 1 – на 11, 9 – на 9, 120 – на 8, 4 – на 7, 21 – на 6, 50 – на 5, 58 – на 4, 91 – на 3 голоси, що вказує на велику технічну майстерність хорів.[2, с.691-718].

Найвизначнішою постаттю того часу був Микола Павлович Дилецький – український музичний теоретик, композитор, хоровий диригент і педагог. Народився у Києві близько 1630 року, освіту здобув у Віленській єзуїтській академії. Його музичними вчителями були українські музиканти Микола Замаревич і Мартин Мільчевський. Як регент і вчитель церковного співу М. Дилецький працював у Вільні, Смоленську, а з 1670-х років – у Москві. Найвизначнішим музикознавчим трактатом М. Дилецького вважається «Грамматика пінія мусикийського» (1675 р.), у якому він розробив техніку композиції партесних концертів. Цей трактат мав величезний вплив і на церковну музичну культуру Московської держави, зокрема на створення жанру духовного концерту, оскільки на відміну від України (такий жанр виник у кінці ХУІ і на початку ХУІІІ ст.) тут він з'явився лише на початку ХУІІІ ст. У Росії цей трактат використовували у рукописному варіанті українською мовою. Пізніше, у 1679 році, на замовлення Г. Строганова був зроблений переклад російською мовою[11]. Можливо, М. Дилецький був регентом московського хору Г. Строганова, оскільки московську редакцію своєї «Грамматики» він присвятив «Во благородных благородному, во именитых именитому господину своему Гр. Дм. Строганову». «Грамматика» Дилецького стала першим з музично-теоретичних трактатів, у якому детально пояснено технічну суть лінійної, нотної системи, партесного співу і партесної композиції. У цій праці Дилецький виступив на захист «вільних» прийомів композиції, розглядаючи музику як мистецтво творчо живе, емоційно визначне. Він радив композиторам писати музику без текстів, а потім добирати потрібний, радив брати «фантазію» з церковного або світського співу та переробляти її на церковні гімни. Заслугою його є й те, що він намагався запровадити у церковному співі симетричний ритм, який досі залежав від тексту. «Грамматика» власне була першим посібником, у якому узагальнювались музично-теоретичні знання, що досі засвоювались через усну традицію, а також першим із збережених наукових творів, у якому описано квінтове коло. Встановлена ним термінологія надовго утвердилася в теоретичній, педагогічній практиці шкіл і композиторів, мала величезне практичне значення та сприяла плідній діяльності багатьох співаків і регентів другої половини ХУІІІ й початку

ХУІІІ століття. М.Дилецький був не тільки одним з фундаторів музично-теоретичної думки в Україні та Росії, він був також і успішним композитором. Його вокальні та хорові твори були популярними впродовж двох століть [10, с.32-40]. Музичні твори М.Дилецького, зокрема й восьмиголосі «Херувимська», «Літургія», хорові концерти «Іже образу Твоєму», «Вошел еси во Церков» та інші свідчать про те, що він був одним з найвидатніших творців партесної музики. С.В.Смоленський вважав Дилецького творцем цілої школи мистецтва західного напрямку, з якої вийшло багато композиторів кінця ХУІІ і початку ХУІІІ століття.

Помер М.П. Дилецький у 1690 році у Москві. «Його життєвий і творчий шлях, – зазначає Т.Воропаєва, – підтвердив відому істину: творчість найкращих представників української музичної культури наочно демонструє наявність тих високих потенцій українського духу і українського генію, що в добу поневолення українського народу культурно, інтелектуально і духовно панував над своїми гнобителями» [3].

ХУІІІ століття ознаменоване високим розвитком українського музичного мистецтва, це (за доктором Б.Кудриком) «золота доба» в історії української церковної музики. Найбільшим осередком музичної культури в Україні був Київ і Києво-Могилянська академія, у якій насамперед процвітала вокальна, зокрема церковна музика. Київ був тим осередком, у якому здобутки західної культури переплавлялись і втілювались у своєрідній формі у власну культуру. В академії здобули освіту творець українського хорового стилю у духовній музиці, видатний композитор Максим Березовський (1745 – 1777) та талановитий композитор, співак і виконавець Артемій Ведель (1751 – 1825). Ще одним відомим осередком музичної освіти була Глухівська співацька школа, у якій навчали гри з нот на скрипці, гусях, бандурі, готували співаків до Придворної капели. Вихованцем її був видатний реформатор церковного співу, видатний український композитор і диригент Дмитро Бортнянський (1751 – 1825). Враховуючи у своїй творчості настанови М.Дилецького, ці композитори вдосконалили створений ним класичний тип духовного концерту (розширення масштабів, зіставлення 3-4 різнохарактерних частин, поліфонічний розділ). Завдяки їх творчості Україна перша серед східнослов'янських націй застосувала у церковній музиці форму «концертів». Загалом у церковно-вокальній музиці, опираючись на українську музичну традицію вони зуміли поєднати чужі італійські впливи з мелодійністю української народної пісні та проникливістю українських дум у нову високо оригінальну виразну форму [1, с.118-134]. Не можна не згадати ще одну важливу школу українського церковного співу, яка діяла у Галичині, школу церковного співу Манявського Скиту. Тут виховувалися кадри не лише для своїх власних потреб, а й для потреб навколишніх міст, містечок і сіл, у яких вихованці Скиту «...не лише підтримували дух святого Православ'я, плекаючи церковний спів, але й вчили дітей співати у церквах і з цією метою часто переписували ното лінійні Ірмологіони, в яких в певній мірі відображалися традиції скитського співу» [13]. Скит підтримував тісні зв'язки з важливими центрами розвитку православного церковного співу – Перемишлянською і Львівською єпархіями. Така взаємодія забезпечувала збереження основ самобутності українського церковного співу [13]. Дуже важливою подією в українській церковній музиці була поява першої друкованої нотної книжки «Ірмологіон» у Львові у 1707 році. Це були перші друковані ноти в Україні. Скоро цей львівський «Ірмологіон» поширився не лише у всій Україні, але й у Московщині. Разом з розвитком в Україні «партесного» співу (ХУІ – ХУІІІ ст.) виникає нова форма церковної музики, яка не належить якогось конкретному автору і яка за своєю мелодикою дуже наближена до народної пісні. Це релігійні канти, псалми (співані лірниками, академістами-богословами, філософами) зустрічаємо у збірках релігійних пісень «Богогласниках», які призначались для поза-церковного виконання з нагоди Різдва, Великодня й інших свят. Тому поява друком у 1790 році «Почаївського Богогласника» разом з львівським «Ірмологіоном» була ще однією важливою подією для церковного співу [2, с.628-637].

Отже, зазначений період творення українського церковного співу знаменує церковно-музичний доробок М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Турчанінова. Їх творчість не тільки зупинила впливи інструментально-вокального сполучення церковної музики Заходу,

а й мала зворотній вплив на неї, який поширився не тільки на церковну музику слов'янського світу, а й інших народів Заходу. Саме цьому сприяла винайдена в Києві квадратова нотація, що була оригінальною системою п'ятилінійного нотного письма, яку прийняла вся Європа. У часи формування російської культури українськими кваліфікованими майстрами співу й композиторами київський церковний спів був перенесений спочатку до Новгороду, а потім до Москви. Там його систематизували в нотних записах, а пізніше в "Обіходах" і "Збірниках". Головна роль у систематизації й розшифруванні нотацій київських наспівів належала українському ученому, монаху Звенигородського монастиря Олександрю Мізинцю. У складанні "Обіходу" і "Збірників" також брали участь українські композитори Д. Бортнянський, Г. Ломакін, П. Турчанінов та інші. Перше видання "Обіходу", за редакцією А. Львова вийшло в 1838 році а в 1869 році, з благословення Синоду Російської православної церкви побачило світ його друге видання за редакцією Н. Бахметева. Хоч переклади старих київських наспівів у цих "Обіходах" не були ідеальні (широке застосування домінантсептакордів із септимою у верхньому голосі – редакція А. Львова), велика кількість хроматизмів і дисонансів – редакція Н. Бахметева), та в них збережена натуральність мелодії і стародавній тематичний матеріал київських наспівів, що дає нам право вважати київські наспіви основою церковних співів "Обіходів", а їх – спадковістю від церковно-музичної культури України-Русі. Ніжна задушевність і мелодійність київських наспівів, релігійна емоційність була джерелом для церковних композиторів, котрі свято зберігали непорушність цих наспівів у гармонізації. М. Березовський, Д. Бортнянський, особливо П. Турчанінов, на основі київських наспівів написали багато церковних творів, неперевершених своєю красою, багатством і глибиною почуттів. Різниться від них церковна музика А. Веделя, в якій незбагненна стихія релігійних переживань і настроїв нашого народу знайшла глибинне віддзеркалення в його стражденній душі.

Поетична й музична обдарованість українського народу забезпечувала високий рівень розвитку музично-пісенної творчості, зокрема церковної, і у XIX столітті. Осередками розвитку музичної культури були духовні навчальні заклади, гімназії, університети, у яких вивчалися нотна грамота і теорія музики. Чимало професійних музикантів отримували високу спеціальну підготовку у церковних хорах, як-от С.С.Гулак-Артемівський – родоначальник української національної опери. Високого рівня майстерності досягли партесні (багатоголосі) співи. Хорове мистецтво поступово виходить за межі суто культового призначення, церковна музика секуляризується. Загальнофілософський зміст канонічних образів, втілюваний у музиці, приваблював до храмів чимало світських слухачів. Із великими концертними програмами виступали хори Київської академії, Переяславської семінарії та ін.. Однак, попри давні історичні традиції хорового співу в Україні, у XIX ст. його розвиток гальмувався антинаціональною імперсько-російською політикою (Валуєвський циркуляр 1863 р. про заборону друкування книг українською мовою й українського театру у Східній Україні; Емський указ 1876 р. про заборону ввезення українських книг та друкування нот українською мовою; указом Олександра III від 1881 року зобов'язував місцеву владу контролювати публічне виконання українських пісень, дозволених цензурою та ін..), що надавала перевагу іноземним авторам.

Проте композитори західноукраїнських земель, особливо Галичини, упродовж XIX ст. виявляли неабиякий інтерес до церковної музики Д.Бортнянського і популяризували її. Як відомо, М. Вербицький називав його "українським Моцартом". Учні львівських семінарій із захопленням виконували церковні хори Бортнянського. В 1828 році твори Бортнянського вперше прозвучали і отримали розголос по всіх великих і малих містах західно-українського краю. Його хорова церковна музика вплинула на творчість таких галицьких композиторів, таких як М. Вербицький, Б.Вахнянин, Д.Січинський, В.Матюк та інші. Поряд з літургійними піснеспівами виконувалися і так звані церковні пісні, що існували в Україні упродовж XVII – XVIII ст., тобто в той час, коли формувався національний церковномузичний стиль. У цей час їх називали кантами та псалмами. Осередком розвитку українських пісень були Києво-Могилянська академія, Львівська, Луцька та Перемишлянська семінарії, школи та монастирі. Пісні на християнську тематику

склалися на тексти, написані книжною церковно-слов'янською мовою. Багато церковних пісень перейняв народ через близькість їх до фольклорних мелодичних та словесних структур.

Одним із найбільших центрів культивування церковних пісень була Почаївська Лавра. Найвагомим свідченням цього є, як зазначалося вище, друковане видання "Богогласника" Почаївської друкарні 1790 р. Поява збірки церковних пісень із текстами та мелодіями мала надзвичайно велике значення для розвою української музики. Тож видання стало своєрідною антологією понад 200-річної традиції творення пісень релігійного змісту (вийшло чотири видання). Мелодії церковних пісень нерідко позначені виразними ладо-інтонаційними та метро-ритмічними особливостями стилю українського фольклору. Більшість церковних пісень належить відомим західноукраїнським композиторам-священникам М.Вербицькому, І.Лаврівському, О. Нижанківському, І. Воробкевичу, В. Матюку та ін. Деякі з них, особливо церковні колядки, вміщені у шкільні співаники, авторами яких були Ф. Колесса, С. Людкевич, Д. Січинський, М. Гайворонський, Й. Кишакевич. Зокрема, С. Людкевич є автором "Збірника церковних і літургійних пісень" (Львів, 1922 р.) для шкільних і мішаних хорів.

У першій третині ХХ століття відродження Української автокефальної православної церкви (УАПЦ) спонукало до написання духовних творів українських композиторів К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Козицького, Я. Яциневича та інших. Особливе місце у цьому ряду належить М. Леонтовичу і К. Стеценку – основоположникам сучасної української церковної музики. З проголошенням автокефалії на Всеукраїнському православному соборі 1921 року вони входять до складу церковної ради. За короткий період свого життя (1882 – 1922) К. Стеценко написав дві "Літургії", "Всенішну", "Панахиду", гармонізував канти, колядки, щедрівки. Тонко відчував народну творчість, він талановито переносив її у свої композиції. Разом зі К. Стеценком, О. Кошицем новими духовними творами («Христос воскрес», «Хваліте ім'я Господнє», «Царю небесний», «Світе тихий» та ін..) збагачує свій доробок М. Леонтович. Важливим етапом у розвитку українського церковного співу стала його «Літургія». У ній композитор зумів не тільки продовжити славні традиції українських композиторів ХУП-ХІХ століть з використання народнопісенних інтонацій у церковному співі, але й якнайглибше розвинути елементи української національної мелодії. Однак негативне ставлення більшовицької влади до релігії спричинило руйнування церков, перетворювання їх на клуби, музеї, архіви, складські приміщення, знищення творів релігійного мистецтва. Наприкінці 20-х років розпочалися масові репресії проти духовенства, діячів культури і науки, фактично проти всієї української інтелігенції, яка була звинувачена у буржуазному націоналізмі та контрреволюційній діяльності. В Україні «почалось полювання на людей, прихильників української національної ідеї»[8, с.8]. Унаслідок розгулу червоного терору (за дозволом і підписом вождя революції Леніна) сотні тисяч людей були розстріляні і стільки ж заслані до Архангельських концтаборів. Навіть школярів, які до Шевченкових днів поставили «Назара Стодолю», розстріляли як націоналістів[5]. У 1930 році припинила своє існування УАПЦ, з 32-ох українських єпископів живим залишився лише Іван Огієнко (1882 – 1972 рр.) – відомий вчений і церковний діяч, – але й він змушений був емігрувати за кордон. Після ліквідації української православної автокефалії наступним злочинним актом проти свободи совісті українського народу було знищення сталінськими каральними органами у 1946 році Української греко-католицької церкви (УГКЦ). Велика частина її духовенства на чолі з Й. Сліпим (1892- 1984 рр.) була репресована і опинилася у таборах і в'язницях. З цього часу і до 80-х років ХХ ст. УГКЦ на Західній Україні перебувала у підпіллі, а з 40-х років і до проголошення незалежності нашої держави офіційне церковне життя в Україні було зосереджене винятково у парафіях Української православної церкви московського патріархату (УПЦМП). Владні структури, керуючись настановами компартійної номенклатури, прагнули витіснити з української духовності все народне, національне, оголошуючи його патріархальщиною, крайніми проявами націоналізму. Сюди зараховували колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, духовні пісенспіви – усе, що узгоджувалось з вірою у Бога, дотриманням християнських цінностей і моральних заповітів. Український

церковний спів (літургія, духовні піснеспіви, колядки, щедрівки) практикувався хіба що у церквах у підпіллі, а також у побуті і у тих церквах окремих міст і сіл Західної України, де ще якимось чином вони не були закриті. Але усі намагання пристосувати культурно-духовні здобутки народу до штучно створених умов, заідеологізувати духовність, культуру, традиційні свята і обряди, усталені звичаї потерпіли крах. Однак завдані у ХХ ст. глобальні і жорстокі спустошення нашому народові вимагають від незалежної держави відновлення психогенетичних і моральних цінностей на основі давнього світогляду українців, всього комплексу людських стосунків, звичаїв, уявлень про добро і зло.

Зміна ідеалів, переоцінка цінностей і формування їх нової системи поставили перед суспільством проблему духовності, яка знайшла своє відбиття і в музиці. Доба незалежності сприяла розвою церков, церковного співу, виникненню нових хорових колективів аматорського і професійного спрямування, актуалізації релігійно-духовної тематики у сучасному музичному мистецтві. Сьогодні традиції попередників продовжують і сучасні українські композитори, серед яких виокремлюється творчість Лесі Дичко. Її три Літургії (для мішаного і жіночого хорів) – спроба поєднання канонічних текстів Служби Божої із засобами сучасної гармонічної мови. Авторка синтезує прийоми традиційного хорового письма з сучасними засобами організації музичної тканини. У творах своєрідно втілена інтонаційність різних шарів української музичної культури – пісні-романсу, думи, партесного концерту, давньоруського (знаменного) розспіву. Оригінальне бачення церковної музики засвідчив у своєму творі «Панахида» (для солістів і мішаного хору) Мирослав Скорик, звернувшись у ньому до інтонаційної сфери побутового музикування і водночас наповнивши твір бароковими музичними фігурами. Низку духовних творів (кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на слова Ігоря Калинця, ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» на слова проповідей Андрея Шептицького, «Літургія Іоанна Золотоустого) створив В.Камінський, у яких, звертаючись до традицій української духовної музики, поєднує минуле й сучасне, традицію й новації. Духовною тематикою відзначається «Українська меса» Ю.Захожого-Катренка, у якій він звертається до теми «Божого суду». Новим варіантом прочитання канонічних текстів є твір І.Щербакова «Стабат Матер». Поєднання у ньому латини з українською мовою служить відбиттям усвідомлення української культури як органічної складової світової культури. Використання засобів поліфонії, введення до музичного контексту декламації євангельських текстів наближає твір В.Рунчака «Господи, Боже наш» до сфери християнської обрядовості. В.Сильвестров у своєму творі «Реквієм» на латинські тексти і вірші Т.Шевченка (для мішаного хору, солістів та оркестру) дає власне визначення сутності церковної музики.

Отже, творча практика України засвідчує, що в роки незалежності зацікавленість митців духовно-релігійною музикою зростає. У світлі відродження духовності нашого народу маємо вже перші ластівки у виданні духовної музики українських композиторів. Це, зокрема, хорові концерти М.Березовського, Д.Бортнянського, А. Веделя, духовні твори М. Леонтовича, збірник «Різдвяна псалма», де вміщені колядки в опрацюваннях українських композиторів, різноманітні збірники духовних піснеспівів тощо. Тож величезна спадщина української духовної музики як непересічне явище в історії світової культури потребує подальшого дослідження, вивчення і впровадження у виконавську практику.

Список використаних джерел:

1. Баранова Т.Б., Владышевская Т.Ф. Церковная музыка / Т.Б.Баранова, Т.Ф.Владышевская // Музыкальная энциклопедия. – М.,1982. – Т.6. – С.118-134.
2. Барвінський В. Огляд історії української музики / В.Барвінський // Історія української культури. Видання І. – Тиктора 1937 р. Зшиток 15. – С.691-718.
3. Воропаєва Т. Потужний український вплив на російську культуру / Т.Воропаєва // Українознавство-2005; Календар-щорічник. – К.,2005.

4. Герцен А.И. О развитии революционных идей в России. Произведение 1851-1852 гг. / А.И. Герцен // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – Т.7. – С.102.
5. Загрійчук А. Браїловська доля «Назара Стодолі», або як 75 років тому знищили самодіяльних акторів / А. Загрійчук // Літературна Україна. – 1996. – 11 квітня.
6. Іванов В. Словник термінів і слів українського церковного співу / В.Ф. Іванов Словник термінів і слів українського церковного співу / В. Іванов. – Миколаїв, 1998. – С.152.
7. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до ХУІІІ ст.) / Л. Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – С.7.
8. Кузик В. Микола Леонтович / В. Кузик // Микола Леонтович. Хорові Твори. – К., 2005. – С.8.
9. Мансуров С. Очерки из истории Церкви / С. Мансуров // Богословские труды. – 1971, т.7. – С.44.
10. Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. – К., 1976; Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в ХУІІІ ст. та праці М. Дилецького / О. Цалай-Якименко // Українське музикознавство. – К., 1971. – С.32-40.
11. Разумовский Д. Церковное пение в России / Д. Разумовский. – М., 1867-1869. – Вып. I-III.
12. Федорів М. Українські Богослужбові співи / М. Федорів // Звідки прийшло християнство на Україну. – Івано-Франківськ, 1997. – С.46.
13. Яра М. Школа церковного співу в Манявському Скиті / Маріанна Яра // Краєзнавство. – 2005. - №1-4.

The article identified and characterized five stages in the history of formation and development of Ukrainian spiritual choral singing, namely: Christian (pre), Mongolian Cossack, the Soviet period of Ukrainian statehood. Emphasized that the training of Church singing has played a significant role in shaping the educational system in the Kyivan state and influenced the further development of the choral art in Ukraine.

Keywords: *spiritual choral singing, Church singing, “regular singing” partes singing, a new “linear” singing, “the Golden age”.*