

## ПРАВОСЛАВНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО СПІВУ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Тарас МИРОНЮК

Українська церковна музика – органічна складова частина загальної української музичної культури, з тією лише специфікою, що вона призначена для прославлення Бога і Його святих під час церковних богослужінь, насамперед – Божественної літургії. Українська Православна Церква, як і Греко-Католицька, – Церкви східнохристиянської обрядовості, тому, згідно зі встановленою на християнському Сході традицією, церковна музика обмежена хором співом, без використання будь-яких музичних інструментів. Певні обмеження є і в сфері церковного співу. У монастирському середовищі, в чоловічих монастирях, хори складаються лише з чоловічих голосів, а в жіночих – з жіночих голосів. Така давня традиція, хоч сьогодні і в тих і в інших монастирях допускаються мішані хори, особливо коли на території монастиря є кафедральний собор, куди на молитву приходять миряни з-поза монастирських теренів. Ще одне обмеження – небажаність солоспіву. Але й ця установка більш давня, традиційна. У сучасних же умовах у найважливіших частинах Божественної літургії та інших богослужінь допускається

*Статтю присвячено генезі української духовної музики та її впливу на формування духовно-мистецьких цінностей. Проаналізовано низку шедеврів духовної музики та композиторських напрямків на шляху до ренесансу нашої православної традиції. Розкрито вплив української духовної музики на духовні композиції інших Православних Церков, зокрема Московської.*

**Ключові слова:** церковний спів, творчість, духовні піснеспіви, етно-традиція, історія, духовно-мистецькі традиції, новаторство.

Taras MYRONYUK

### THE UKRAINIAN ORTHODOX TRADITION OF SINGING IN THE HISTORICAL AND CULTURAL RETROSPECTIVE

*The article is devoted to the genesis of Ukrainian sacred music and its influence on formation of spiritual and artistic values. Here is analyzed a number of masterpieces of sacred music composers and trends towards a renaissance of our Orthodox tradition. The article reveals the influence of Ukrainian Sacred Music on spiritual songs of other orthodox churches, including Moscow one.*

**Key words:** *church singing, art, sacred music, ethnic traditions, history, spiritual and artistic traditions and innovation.*

сольний спів. Можливо, це вплив українських народних хорових співів, де віддавна груповий спів досягав моменту, коли логічно треба було одному солістові або солістці «виводити», а тоді знову у свою роль вступав хор.

Усе це становить специфіку й національні особливості української церковної музики від самого початку її виникнення після історичного Хрещення Руси-України наприкінці X століття. Український народ має у світі репутацію народу голосистого, співоцького. Прикладів тому – безліч упродовж всієї тисячолітньої історії України. Безперечно, це є питома риса українського етносу. Але є ще одна важлива причина: милозвучність і тональне багатство української мови, де провідну роль майже в кожному слові мають голосні звуки, яким підпорядковані приголосні. Тут можна провести аналогії з романськими мовами, насамперед італійською, в якій також домінують голосні звуки, що добре надаються для співу. Тому зовсім не випадково, що Україна, як і Італія, Іспанія, Франція, завжди мала знаменитих співаків.

Розвинена співочість українців, яка ще в дохристиянські часи була потужним джерелом оптимізму людей, дає підстави вважати, що із самого початку християнізації Руси церковний спів не був повністю ані греко-візантійським, ані болгарським, тому що зазнавав потужного впливу народної пісенності. Задовго до офіційного Хрещення Руси-України в різних містах і селах Київської держави існували легально або напівлегально християнські громади, утворені під впливом діяльності князя Київського Аскольда, солунських братів Кирила і Мефодія. Літописи фіксують присутність у Києві на березі Дніпра у 945 році церкви Святого пророка Іллі, в якій, безумовно, був хор, що співав місцевими мелодіями християнські наспіви – без жодного впливу візантійських чи болгарських наспівів. В Іллінській церкві присягали на вірність договору Руси з Візантією місцеві київські християни. Язичники доволі толерантно ставилися до чималої християнської громади при Іллінській церкві, тому що там молилася сама княгиня Ольга.

Звичайно, після величного акту Хрещення Руси 988 року й побудови перших мурованих соборів у столиці – Богородичної Десятинної церкви та кафедрального собору Святої Софії – християнський клір мусів запроваджувати візантійсько-балканський варіант музичного супроводу православних богослужінь. На цьому наполягали перші Київські митрополити, які були

переважно етнічними греками. Візантійська принцеса Анна, одружуючись з великим князем Київським Володимиром, привезла з Константинополя грецьких кліриків, з-поміж них – і співаків. Вони й почали переучувати київських хористів з розлогих багатотональних місцевих мелодій на грецькі мелодії – так звані знаменні. За свідченням Лаврентіївського літопису, за князювання Ярослава Мудрого, який першим почав запрошувати співаків «із грек», спочатку викликав він тільки трьох, але їхня кількість швидко зростала – і вже незабаром поблизу князівського палацу постав цілий двір деместиків.

Візантійські греки з властивою їм наполегливістю і чуттям «вищості» стосовно русичів нав'язували в богослужіннях не тільки однотонні деместинні або так звані знаменні мелодії, але й грецьку мову. Остання вимога була категорично відкинута Києвом одразу ж після Хрещення 988 року. За допомогою болгар, які вже мали понадстолітню традицію християнських богослужінь давньослов'янською мовою, усі тексти були замінені з грецьких на старослов'янські. Що ж до співів, то хоч за основу Київ прийняв візантійський знаменний спів, але він поступово доповнювався місцевими народнопісенними мелодіями. Давня календарна обрядовість слов'янських племен, з яких шляхом злиття й об'єднання формувалася українська народність, а також пісенна складова частина виконання билин, і що найголовніше – колядки, які традиційно виконувалися під час трапез у монастирях, – усе це впливало на мелодії і літургійні богослужіння.

Введення місцевих піснеспівів у церковний спів відбувалося толерантно. Грецький провід Церкви Русі-України переконався, що русичі-українці не приймуть грубого одноголосого й монотонного візантійського співу в його чистому вигляді. З іншого боку, мирська частина віруючих у Бога людей зуміла перебороти в собі неприйняття грецького співу, радикально відмінного від рідної мелодійності. Князівська влада переконувала бояр і простолюду, що, мовляв, з Візантії йде все святе, в тому числі їхній знаменний, незвичний для русича-українця спів.

У назві своїй стиль знаменного співу – східного походження і пов'язаний із записом висоти й тональності голосів особливого роду знаками – знаменами, які також називали крюками. Ці знаки досі повністю не розшифровані, бо вони мають ієрогліфічну природу, що була поширена серед східних народів. Здогадуються, що це символи, які в той час легко розуміли усі півчі, а особливо регенти і більш досвідчені півчі, звані деместиками, а в Русі-Україні – головщиками. Деместики-головщики прохо-

дили навчання в певних монастирських школах, звідкіля спрямовувалися не тільки в монастирі, але і в приходські церкви – і там вже «ставили» голоси півчих-новачків. І саме на рівні хорів у приходських храмах відбувався найінтенсивніший сплав запозиченого з Візантії співу з місцевим народним.

Неправильно вести мову про слов'янізацію-українізацію церковного співу в XVI–XVII століттях, а цілих п'ять століть (X–XV) прив'язувати виключно до Візантії, посилаючись на те, що Візантія як держава проіснувала саме до середини XV століття. Так, обрядова система в Русі-Україні утвердилася без змін з Візантії: літургія, ранні й вечірні богослужіння, треби, молитви (основні), акафісти, молебні – це й багато іншого із православних ритуалів було прийнято без змін, бо це був канон. Але широкий спектр естетично-мистецького вираження цього канонічного почав зазнавати корекцій одразу після Хрещення 988 року. Бо християнство східного обряду прийняла не аморфна маса людей з атавізмом первісно-общинного ладу, а високоцивілізована, висококультурна держава з розвинутою обрядовістю, що тільки в незначній частині була пов'язана з язичницьким багатобожжям, а в переважній більшості – з народними святами, благородним побутом, гармонійними та гуманними стосунками в родині і громадах.

Оригінальні за своїми мелодійними особливостями народні співи Русі-України входять у церковну музику за князювання Ярослава Мудрого і далі – за його синів та онуків. Це вже не корекції, а органічні вплетення в літургію у вигляді хорової речитації і псалмодії. Їм відводиться найбільш урочиста частина служби – спокійна, піднесена. Далеко на задній план у церквах Києва і багатьох інших міст Русі-України відходила діатонічна мелодика запозиченого візантійського знаменного розспіву. Цей розспів не відзначався тою наповненістю й широтою звукового обсягу, який здавна був до душі полянам, древлянам і, зрештою, всім іншим чистим слов'янам, за винятком муроми, весі, воді, голяді, чуді, іжори, мері, мордві, лопарії й інших угро-фінських племен на темній болотисто-лісистій півночі Київської держави: вони, з яких і склався «руській народ», не знали високомистецького церковного співу.

У слов'янській же частині Русі-України церковний спів підноситься до все більш плавного наростаючого руху. Широта інтонацій набуває форми квартових і квінтових ходів, а також терцій. Голосні склади в рамках знаменного розспіву розкриваються вже не окремими звуками, а добре розвинутими

модуляціями голосів. Спів у період найбільшого піднесення всієї культури Руси-України за Ярославичів і Мономаховичів позбувається одностонності, набуває інтонаційних розмаїтих зворотів, переходячи у все ширші й ширші та просторовіші мелодійні утворення.

Кульмінаційним моментом знаменного церковного співу стало запровадження системи восьмиголосся. Особливість восьмиголосся – в тому, що церковний хор як мінімум повинен був складатися з восьми голосів, кожний з яких мав точно визначену керівником хору – деместиком – мелодійну партію в рамках діатонічної ладової системи. Тож уже в XI–XII століттях у церковному співі була закладена основа майбутнього багатоголосого партесного співу. Домінування грецьких деместиків поступово відходило в минуле, їхнє місце зайняли українці, які називалися спочатку головщиками, тобто головними співаками, що задавали тон і вказували іншим хористам їхню тональність, причому не завжди у варіантах традиційного знаменного розспіву, а все більше у традиціях народної пісенності. Все більше у вжиток входить вільна імпровізація співу, протяжність інтонаційно-мелодійного складу.

Від народної пісні йде в ранніх українських церковних співах ритмічна ладова система, тісно пов'язана зі словесною ритмікою тексту, який хоч і був зазвичай прозовим, але саме в музичній інтерпретації набував віршованої форми. Цей сформований у церквах Руси-України музично-ритмічний склад гармонійно сполучався з розміреними виголосами священослужителів під час літургії. Ритмічні затягування окремих складів спонукали співаків виділяти важливіші склади і слова із сповільненням декламації у прикінцевих мелодійних зворотах. Таке ускладнення й урізноманітнення як окремих звуків, так і значних мелодійних перепадів треба було відобразити у все ще актуальній безлінійній нотації. Так звані крюки втрачають свою одноманітну форму і стають «стовповими знаменами». Ці значки-символи у вигляді продовгуватих стовпчиків вказують на протяжність звучання окремих тонів. Інші вказували на напрям мелодійного руху. Ще інші значки фіксували переходи з одного протяжного складу до другого, третього. У монастирях України головщикирегенти давали навіть назви окремим значкам-знаменам, щоб їх могли запам'ятовувати співаки і знати, як на них реагувати своїм голосом: мережа, долинка, вузлик тощо.

Паралельно з розвитком літургійного знаменного співу в церквах Руси-України розквітає кондаковий спів – теж церков-

ний, але більш характерний для святочних, похвальних моментів, яких було багато упродовж християнських свят церковного року. Оди, панегірики, многоліття, прославлення святих у день згадки про них на храмові свята – на цей перебіг християнського життя знадобилася така мистецька поетична форма співу, як кондак. Тут відхід від знаменного співу в напрямі наближення до народної пісенності був особливо помітний. Це був широкий і вільний мелодійний спів із застосуванням розмаїтої мелодійної орнаменталії, своєрідними голосистими візерунками радісного настрою. В нотному вираженні для записів кондакового співу була винайдена нова система знаків, що відрізнялася від звичайних знамен. І хоч ця система нотації все ще залишалася безлінійною, все ж вона краще диференціювала голосові восьмигласники, ніж давні знамена.

У період монгольських завоювань Руси-України і після них безлінійна знаменна нотація в богослужіннях поступово втрачає своє значення. У вжиток входить усна традиція запам'ятовування мелодій – майже так само, як у народно-пісенній культурі світських хорів. Півчї в церковних хорах чудово опановують мелодії без заглядання в крюки і знамена. Із приходом литовців та поляків на ослаблені азійським вторгненням українські землі український церковний спів запозичує низку елементів зі співоцької культури центральноєвропейських та західноєвропейських народів. Уже давно в цей час забуті деместики й навіть слов'янізовані головщини.

Спрямування українського церковного співу від знамен – до практики запам'ятовувань і співів «на слух» сприяло розвитку української церковної музики у двох напрямках: подальшому зближенню її з народною пісенною культурою та зближенню із хоровою культурою країн Західної Європи. Характерною особливістю цього двополюсного розвитку співоцької культури була мелодизація співу. Мелодія виходить на перший план, покриваючи собою ритморимований лад, який у попередній період був основним, тісно пристосованим до протяжного читання уривків зі святих Євангелій і псалмів Псалтиря.

Якщо хор лише повторював різними засобами рецитації виголосів єпископа, священника, диякона при читанні, скажімо ектеній на літургії, то з розвитком мелодійності ці повтори виконувалися співом, так званими поспівками. Розспіви все більше урізноманітнюються в землях України; наприклад, музикознавці фіксують, що вже наприкінці Пізнього Середньовіччя (XV століття) в українських церквах були розспіви:

київський, киево-печерський (монаший, відмінний від київського), чернігівський, болгарський. Що цікаво: вже не фігурує ані грецький, ані візантійський. І це при тому, що знаменна нотація все ще чинна, але число знаків помножується до кількох десятків, порівняно з дуже обмеженим числом «крюків», запозичених від візантійців. Можливо, як пам'ять про цю застарілу систему нотного письма на порозі Нової доби (XVI–XVIII століття) в українських нотних книгах, так званих «Празниках», залишена грецька літера «ф» для означення повторних музичних фраз, званих поспівками. Цей знак так і називали: «фіта». Літера «фіта» була знаком для розводів окремих музичних фраз і найчастіше використовувалася у святкових піснеспівах-стихирах.

Найпопулярнішим в Україні стає саме київський розспів. Це обумовлено найбільш розвиненою тенденцією розвитку мелодії і зближення з українськими народними піснями. Традиційно підпорядкований системі восьмиголосся і діатонічному звукорядові, київський розспів був краще впорядкований за своїм мелодійним та ритмічним складом – порівняно з давнім «класичним» знаменним співом. Ця впорядкованість полягала в тому, що поспівок стало менше, мелодії коротші, але кращі за звучанням; а головне – чітко розмежовані на речитативні та співані частини. Київський розспів на межі Середньовіччя та Нової доби дав розуміння і приклад для більшості церковних хорів на українських землях, яке інтонаційне багатство міститься в українських народних піснях і як треба, не порушуючи канону, вводили відшліфовані в народних піснях інтонації в русло церковних піснеспівів. Найперше народна пісенна мелодика була впроваджена в церковних піснеспівах у шостому голосі. Це ніжний елегантний спів з багатством модуляцій голосу, з розспівом так званого квінтового мінорного тону. Цей чудовий винахід мелодійного звучання шостого голосу згодом повторювали й розвивали українські композитори – аж до нашого часу; зокрема скарби розмаїтих мелодійних інтонацій шостого голосу використовував диригент Олександр Кошиць.

Церковні хори у храмах Києво-Печерської лаври затримали усі особливості знаменного розспіву; і в цьому киево-печерський монаший розспів був консервативнішим щодо введення елементів мелодики народних пісень у тканину богослужбового хору. На співоцьку традицію в українських монастирях більше впливали Греція й Афон, ніж на хори в позамонастирських українських храмах, у яких панував київський мелодійний роз-

спів, більше зорієнтований на живий звук, ніж на слідування знаменно-крюкової нотації.

Цікава історія поширення в Україні болгарського розспіву. Болгарські музикологи пов'язують його появу із Другим Болгарським царством (1187–1396), коли, як і в Україні, болгари старалися позбутися грецького засилля в усіх галузях культури, в тому числі в церковних піснеспівах. Співи православних болгар у їхніх церквах були зорієнтовані на болгарську народну пісенність. Тобто розвиток церковного співу еволюціонував у тому ж напрямі, що й в Україні. На жаль, ця тенденція була перервана вторгненням турків у Болгарію наприкінці XIV століття; і багато болгарського кліру і рядових християн втекло на північ, за Дунай, у Валахію (сучасну Румунію), Молдавію і в Україну. Болгари оселялися громадами в українському Причорномор'ї, у Криму, а ченці досягали українських монастирів Київщини, Чернігівщини, Галичини, Волині, Поділля. Вони принесли з собою болгарський церковний розспів, який тут міцно прижився у сусідстві з київським, киево-печерським, чернігівським розспівами. До речі, скарби цього розспіву збереглися тільки в Україні, бо в Болгарії після здобуття нею незалежності (70-ті роки XIX століття) слідів болгарського розспіву не виявлено.

Хоч еволюція болгарського розспіву була аналогічною до київського, але не ідентичною, як не ідентичною щодо української народної пісні є болгарська народна пісня. Проте є і спільні моменти у цілій низці зразків одного й іншого розспіву, наприклад в опорних звуках, мелодійності, перевазі високої голосової тональності над низькою. Взаємини і контакти київського та болгарського розспівів не здійснювались шляхом конкретних запозичень, а на основі паралельних змін під впливом українського і болгарського фольклору, тобто народних пісень кожного народу окремо. Внаслідок масової втечі греків і сербів в Україну від турецького визиску, на причорноморських і на приазовських українських землях з'явився і грецький розспів. Сербі ж не створили якогось власного сербського варіанту церковного розспіву, а прийняли без змін грецький розспів з усіма його нотними крюками і знаменами. Жодного контакту київського і киево-печерського розспіву з грецьким не зафіксовано. Чимало греків і сербів, утікаючи зі своїх батьківщин, оселялося і в Московському князівстві, де навчили тамтешніх хористів співати на грецькі мелодії, якщо їх так можна назвати.

Ці мелодії там прижилися, частково замінивши звичайне речитативне читання, яким і обмежувалося богослужіння

в церквах Московії. Приїжджі в Московію люди з-за кордону невисоко цінували цей малоестетичний грубий «спів», запозичений від греків. Навіть у середині XVII століття, коли в Україні вже утвердився багатоголосий хоровий церковний спів, православний архідиякон із Сирії Павло, супроводжуючи Антіохійського патріарха Макарія в його подорожі Московією та Україною, наслуховавшись церковних співів в обох країнах та порівнявши їх, написав у своєму щоденнику: «Спів козаків радує душу та зціляє від печалі, бо їхній наспів приємний, йде від серця та виконується наче б з одних вуст. Вони дуже люблять нотний спів, ніжні та солодкі мелодії. У цих же, у московитів, спів іде без науки, як попало. Вони цим не переймаються. “Кращий” голос у них – грубий, густий, басистий, який не дає задоволення слухачеві».

Свідчення архідиякона Павла Алепського цінне не тільки різким протиставленням церковних співів в Україні й Московії, а й тим, що це думка православної людини зі Сходу, а не латинника з якоїсь західної католицької країни.

Архідиякон Павло констатує, що козаки, тобто українці, «люблять нотний спів, ніжні та солодкі мелодії». Ці слова написані близько 1650 року, а це означає, що в українських храмах на цей час вже позбулися крюково-знаменної нотації й давно перейшли на європейську нотну систему. І не лише перейшли, але й грамотно, професійно за нею співали. Певна річ, перехід на нотну систему європейського зразка й утвердження в богослужіннях багатоголосого партесного співу не стався раптово і не в середині XVII століття, а раніше – в XVI столітті. Тобто «звинуватити» уніатів, що це вони, мовляв, спричинили «прощання» зі старою системою співу, – не випадає. Зміна системи запису мелодій і співів за ними сталася в рамках ще знаменного співу у вигляді так званого Великого розспіву XVI століття. Це було відгалуження від старого знаменного розспіву з інтенсивним збагаченням і розвитком мелодій та зверненням головщиків-регентів до скарбів народнопісенної творчості.

Повний і рішучий перехід в українських церквах на нову європейську систему нотації і багатоголосного хорового співу пов'язаний із Могилянською добою першої половини XVII століття. Хоч митрополит Київський Петро Могила був істинно православним архієреєм, але й був істинно європейською людиною, поділяючи європейські християнські цінності. Та одна людина, якою б сильною і впливовою вона не була, не могла сама зробити такий важливий зворот у розвитку духовної му-

зики і всієї культури. Українське суспільство покликало до себе людей європейської ментальності, почуваючи себе європейським народом. Тому становлення церковного багатоголосого хорового співу, збагаченого традицією семи століть життя в лоні християнської віри та любов'ю до скарбів українських народних пісень, і дало зовсім нову якість високомистецького багатоголосного хорового співу.

XVIII 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 розквітала вокальна, зокрема церковна музика. Київ був тим осередком, у якому здобутки західної культури переплавалися і втілювалися у своєрідній формі у власну культуру. В академії здобули освіту творець українського хорового стилю у духовній музиці, видатний композитор Максим Березовський (1745–1777) і талановитий композитор, співак та 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 їхній творчості Україна перша серед східнослов'янських народів застосувала у церковній музиці форму концертів. Загалом у церковно-вокальній музиці, опираючись на українську музичну традицію, вони зуміли поєднати італійські впливи з мелодійністю української народної пісні та проникливістю українських дум у нову високо оригінальну виразну форму. 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 нотолінійні Ірмологіони, в яких певною мірою відображалися традиції скитського співу». 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. Дуже важливою подією в українській церковній музиці була поява першої друкованої нотної книжки «Ірмологіон» у Львові 1707 року. Це були перші друковані ноти в Україні. Незабаром цей львівський «Ірмологіон» поширився не лише у всій Україні, але й у Московщині. Разом з розвитком в Україні партесного співу (XVI–XVIII ст.) виникає нова форма церковної музики, яка не належить якось конкретному автору і яка за своєю мелодикою дуже наближена до народної пісні. Це – релігійні канти, псалми (співані лірниками, академістами-богословами, філософами), які зустрічаємо у збірках релігійних пісень «Богогласниках», що призначалися для церковного виконання з нагоди Різдва Христового, Великодня й інших свят. Тому поява друком 1790 року «Почаївського Богогласника» разом з львівським «Ірмологіоном» була ще однією важливою подією для церковного співу. Отже, зазначений період творення українського церковного співу знаменує церковно-музичний доробок М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Турчанінова. Їхня творчість не тільки зупинила впливи інструментально-вокального сполучення церковної музики Заходу, а й мала зворотний вплив на неї: поширилася не тільки на церковну музику слов'янського світу, а й народів Заходу Європи.

У другій половині XVIII ст. міцніла українська композиторська школа. В цей час творили такі видатні композитори, як М. Бортнянський, Д. Березовський, М. Ведель, що стали класиками; а також С. Дегтярьов, В. Трутовський. В українській музиці в цей час відбувається зміна стильової ситуації. У творчості композиторів з'являються нові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики «передкласичного періоду» (ознаки галантного стилю з виділенням чуттєвого начала), а також деякі особливості раннього і зрілого класичного стилю, який формувався в цей час. Оновлюється духовна музика і виникає духовний циклічний концерт нового стилю. У ньому посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, з'являється нова якість образності з яскравішим відтворенням емоційних переживань.

У XIX ст. розвиваються різні жанри світської музики: пісня-романс, музично-драматичні твори. Змінюється стильова ситуація, відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національно-культурного відродження. Ві-

дображення цього явища є у хоровій творчості М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Ніщинського, П. Сокальського, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», у більшості жанрів творчості М. Лисенка. Ці досягнення прямо чи опосередковано впливали на зростання професіоналізму, майстерності в церковних піснеспівах.

М. Лисенко підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури. Композитор створив національні різновиди майже всіх тогочасних музичних жанрів. Його новаторство у галузі вокально-хорової музики – це: хорова пісня, мініатюра, поема, баркарола, кантата, духовні твори. Вони спонукали церковних диригентів і співаків підвищувати свій професійний рівень. Творчі й естетичні засади М. Лисенка, національний стиль його музики справили значний вплив на його послідовників – К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, С. Людкевича, О. Ніжанківського, Д. Січинського, Ф. Колесу та ін.

Середина ХІХ ст. в історії української музики, в тім числі церковної, чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема вокально-хорового виконавства, та становленням концертної хорової композиції. У другій половині ХІХ ст. мистецький процес охоплює всі українські землі. В руслі традицій попереднього етапу працюють М. Лисенко, А. Вахнянин, П. Бажанський, І. Біликівський, В. Матюк, С. Воробкевич, П. Сокальський, П. Ніщинський. Деякі з них писали музику і для церков. Одним з вагомих здобутків генерації композиторів цього періоду було поширення ідейно-образного діапазону та інтонаційно-жанрових потенцій народної протяжної пісні, думних розспівів, козацької героїчної пісенності поряд з подальшим опануванням інтонацій міської пісні – романсу, що збагатило музичний тематизм хорових творів. Співаки-професіонали часто були водночас учасниками церковних хорів; особливо така традиція була характерна для греко-католицьких парафій.

Духовні концерти Д. Бортнянського мають розвинену класичну гармонію. Вони глибокі й проникливі, євангельські за своєю суттю. Його гармонійній мові характерні суворість, функціональна ясність, некваплива зміна акордів, часте кадансування, зокрема з перерваним кадансом (домінантовий септакорд – тризвук шостого ступеня). У гармонії простежується використання її як виразового засобу для створення драматизації образу (із залученням альтерованих акордів тощо).

Поряд із М. Березовським Д. Бортнянський належить до класиків хорової **поліфонії** в українській музиці взагалі, а в церковній зокрема. Останні частини його концертів – фуґи – часто позначені українськими національними рисами використання народно-пісенних елементів у темах, а також варіантного методу розвитку. Концерти Д. Бортнянського відзначаються багатством хорової **фактури** й розмаїтим фактурно-тембровим розвитком. Спираючись на досвід творців партесного концерту, Д. Бортнянський став одним із найбільших майстрів хорової колористики.

Д. Бортнянський, як і його попередники А. Рачинський та М. Березовський, підпорядкував тогочасну західноєвропейську композиторську техніку й стилістику українським традиціям церковної духовної музики, українській пісні-романсу і створив музику з виразними індивідуальними та національними рисами. Українська національна самобутність музики Д. Бортнянського сприяла тому, що вона мала великий позитивний вплив на розвиток церковної хорової музики в Україні. Такий вплив особливо простежується, починаючи з 20-х років і упродовж усього ХІХ століття, насамперед на хорову музику композиторів Західної України. Один з найвидатніших композиторів цього регіону М. Вербицький у 60-х роках ХІХ століття писав, що Д. Бортнянський «є в українців тим, ким у Західній Європі є Моцарт і Гайдн». Його музика не тільки впливала на хорову творчість композиторів М. Вербицького, І. Лаврівського, але й, як відзначав С. Людкевич, «відгуки Бортнянського в мелодиці або фактурі» спостерігаються і в творах К. Стеценка, Д. Січинського. Простежуються вони і в хорових творах самого С. Людкевича, який першим з українських музикознавців дав належну високу оцінку духовним творам Д. Бортнянського і підкреслив українську національну сутність його творчості у світовій і церковній ділянці. 1925 року він писав: «Збірник духовних творів Д. Бортнянського – це одна велика скарбниця, у якій невичерпною масою лежать безцінні перли та шедеври вокально-хорової музики *a cappella*. Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є разом найкращим цвітом української вокальної культури».

Духовна музика Д. Бортнянського мала вплив і на духовну музику Московії – на творчість О. Львова, О. Кастальського, О. Архангельського й інших. У ХІХ ст., в час активного розвитку національної музики московитів на їхній фольклорній основі, в Московії духовні твори Д. Бортнянського піддавалися критиці з боку М. Глинки, П. Чайковського за нібито їхню «солодкавість» та

італійські впливи. Однак мелодичні відголоски духовних концертів Д. Бортнянського простежуються у вокальних творах О. Варламова, який був його учнем, а також у творах самого М. Глинки й особливо у П. Чайковського. Б. Асаф'єв писав, що Д. Бортнянський «виробив гомофонно-гармонічний стиль з характерними зворотами, який зберіг свою силу на декілька поколінь наперед. Ці типові звороти (особливо кадансові, з використанням побічних, зокрема VI ступенів) не тільки потрапили до Глинки, але й далі, до Чайковського, Римського-Корсакова і Бородіна».

Суспільно-історичні умови початку ХХ ст. спричинили існування фактично двох наукових осередків з вивчення історії української церковної музики: у Галичині та за її межами, в еміграції. Вони стали значними науковими центрами національного значення, оскільки породжені появою професійних музикознавців, котрі опанували наукові методи і здобули необхідні знання суміжних дисциплін. Оскільки музикознавство Наддніпрянщини через засилля комуно-атеїстів не могло вивчати церковну музику, то її дослідження перемістилося на Захід: у Галичину та Чехію. При цьому музикознавці надавали перевагу ретроспективному напрямку досліджень. Вони розуміли, що «аналогії у ситуаціях різних періодів церковної музичної культури дозволяли об'єктивно оцінювати стилістичні особливості попередників та, відшукуючи засади національного музичного стилю, висвітлювати типові творчі тенденції у адекватному мистецькому процесі».

До проблеми наукового осмислення історії та розвитку української духовної музики зверталось багато науковців, дослідників, музикознавців, диригентів. Здобули визнання праці М. Грінченко, Л. Архимович, О. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, М. Гордійчука, Л. Корній, А. Іваницького, Н. Герасимової-Персидської, Л. Пархоменко. Найпомітніше місце в історії української духовної музики все ж належить відомим музикознавцям Ф. Стешку (1877–1944), Б. Кудрику (1897–1952), П. Маценку (1897–1991) та М. Антоновичу (1917–2006).

В історії української музики релігійний спів займає особливе місце, тому що своїми коренями сягає ще язичницької доби, а в християнську епоху ще довго залишається єдиним видом професійного музикування. З тих часів церковний спів зазнав серйозної еволюції, яка продовжується і сьогодні. Однак його особливості зараз обумовлені тими процесами, що відбувалися в українській духовній музиці в 20-ті роки ХХ ст. і були спрямовані на відродження її національної школи.

Події 1917 р., що катастрофічно позначилися на духовно-музичному житті багатьох народів Російської імперії, в Україні навпаки – привели майже до «вибухового» її розквіту.

У церковній і релігійній музиці спостерігається могутній творчий злет: богослужбові піснеспіви збагачуються народно-пісенними елементами; церковна служба набуває характеру загальнонародного дійства; помітну роль починають відігравати авторські композиції.

Слід зазначити, що, крім основного церковного співу, в цей час в Україні активно розвиваються інші види вокально-хорової творчості релігійного характеру, що за певних умов можуть виконуватися і в церкві. Це так звана паралітургійна музична творчість: хорові концерти на релігійний текст, канти і псалми, колядки. Разом з церковним співом їх об'єднують назвою «духовна музика» як узагальнюючим поняттям.

Авторська творчість у сфері української духовної музики розвивалася переважно в жанрах канонічної богослужбової літератури. Найхарактернішою формою, до якої зверталася більшість композиторів, була форма літургії або, як її називали в Україні, служби Божої. Повні літургії знаходимо у М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Демуцького, Я. Яциневича, П. Гончарова, М. Гайдая, Г. Давидовського, О. Кошиця. Окремі номери писали набагато більше композиторів.

Йдучи за традицією авторських служб Божих, що затвердилися в українській музиці у XVII ст., літургійні форми поч. XX ст. мислилися як єдиний композиційний цикл. Однак, на відміну від класичних зразків авторських літургій М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, у службах Божих 20-х років спостерігається значно більше коротких піснеспівів, включаючи різні види ектеній і велику кількість богослужбових текстів, що виконуються народним хором або усією церковною громадою. Це свідчить про прагнення композиторів об'єднати музично всю службу, створити великий цикл, що має внутрішню логіку і розвивається за музичними законами. У результаті, авторські «служби Божі» 20-х років XX ст. стали виконувати ту ж роль, що і циклічні хорові концерти XVIII ст.

Одним з вершинних досягнень української духовної музики є авторські літургійні твори К. Стеценка, у яких композитор органічно з'єднав глибинні емоції народної музики і власну яскраву оригінальність. Духовно-музична спадщина К. Стеценка дуже вагома: «Всенічна», Літургії, Панахида, Херувимські пісні, Милість спокою, Хвалить ім'я Господнє, гармоніза-

ції розспівів Києво-Печерської лаври, Христос Воскрес, Ангел вітав Благодатній, Задостойники, Розбійника благорозумного, Колядки та щедрівки (50 обробок для мішаного хору і 50 – для однорідного), Релігійні канти, Канон у Страсну суботу тощо.

Найяскравішим твором композитора вважають великий хоровий цикл Другої літургії Іоана Золотоустого (1910). У ньому щонайкраще розкрився мелодійний дар К. Стеценка. М'який характер мелодій, невимушена зміна тональностей, прозора фактура, фінальні злиття голосів в унісон, квітчаста святкова гармонія, подібна до орнаменту великодньої писанки, – усе це створює дивовижно поетичний образ, оригінальний, власне стеценківський і одночасно щиро народний. Особливо майстерно композитор вибудовує кульмінаційні епізоди, досягаючи враження найвищого щиросердечного пориву, релігійної екзальтації (Вірую; Милість спокою; Благослови, душе моя, Господа).

Прекрасні мелодії Літургії К. Стеценка пронизані народно-пісенними зворотами, а засоби голосоведення, тональні послідовності, гармонійні співзвуччя зберігають особливості індивідуального стилю.

Хоча духовні твори К. Стеценка ґрунтувалися на образах минулого і відтворювали традиції, властиві головним чином ХІХ ст., його творча оригінальність і природне відчуття української пісенності дозволили йому створити композиції непересічного значення.

Не менш яскравою у духовній музиці є творчість М. Леонтовича, хоча авторських творів у нього порівняно небагато: Літургія, Молебень благодарственный, Херувимські пісні, Милість світу, Світе тихий, Хвалить ім'я Господнє, Вірую, Ангел вопіає, Христос Воскресе, Нині отпускаєши, Богородице, Діво, Релігійні канти, Колядки.

Твори М. Леонтовича відзначені напруженим, драматичним характером і зберігають при цьому властиву композитору ніжність образів і ажурність побудов. Авторське начало у них проступає помітніше, ніж у К. Стеценка, тому твори М. Леонтовича виглядають ефектніше; вони складніші за образною драматургією, хоча, порівняно зі стеценківськими, програють у відтворенні загального національного колориту.

Найвизначнішим богослужбовим циклом М. Леонтовича є Служба Божа Іоана Золотоустого (1919). Цей твір складений з обробок записаних композитором мелодій і власних композицій, що відзначені високою натхненністю і майстерністю комбінування голосових тембрів.

Основну частину творчої спадщини українських композиторів складають обробки стародавніх церковних мелодій. Обробки ці розрізняються за жанровими ознаками (наприклад, уся літургія чи її частини, окремі номери з восьмигласними мелодіями), за стилем – це вільна поліфонічна обробка або строго хоральна з мелодією у верхньому голосі. Їх в українській духовній музиці найбільше; саме вони визначають увесь її духовний потенціал.

Як і в авторській музиці, в обробках церковних мелодій композиторів приваблювали саме ті якості, що ріднили їх з народним мелосом. При цьому арсенал технічних засобів в обробках церковної музики і народної пісні був майже ідентичним.

Найретельніше займався обробками церковних мелодій О. Кошиць. Усі його п'ять Літургій і значне число окремих піснеспівів засновані на матеріалі стародавніх розспівів. При цьому часто церковна мелодія піддається інтонаційним, ритмічним варіаційним змінам. Власне ж літургійні мелодії О. Кошиця вражають подібністю до справжніх монодичних розспівів і співу українських дяків. Серед подібних творів яскравими музичними прикладами виділяється Літургія № 3.

Найвизначнішим досягненням протоієрея Кирила Стеценка в ділянці обробок церковних наспівів є його Перша літургія для хору і народу (1921). Композитор вибудовує цикл за принципом діалогу змішаного й однорідного хорів. Такий принцип побудови відтворює порядок антифонного співу в церквах, що за традицією мають народний (кліросний) і художній (професійний) хори. Часто музичний матеріал, що «виголошується» професійним хором, повторює однорідний, однак піснеспіви, що переважно співають усі парафіяни в церкві (Вірую, Отче наш), призначені насамперед народному хорові. Піснеспіви великого хору витримують основне змістовне навантаження циклу.

Вони невеликі за обсягом, однак виділяються значною фактурною розмаїтістю (соло з хором – У царстві твоїм), соковитими гармонічними барвами (Милість спокою) і поліфонічними епізодами (Алілуя, Херувимська).

Небагато піснеспівів обробив М. Леонтович. Як і в його авторських творах, в обробках виразнішими є ті риси, що визначають специфіку творчої індивідуальності композитора. На відміну від інших авторів, М. Леонтович ставиться до древніх мелодій тільки як до матеріалу, придатного для відтворення власних музичних уявлень. Ці обробки такі ж ніжні, витончені, тендітні, як і кращі з його обробок народних пісень (напри-

клад, Достойно є галицького розспіву з Літургії та ін.). Яскравим прикладом подібності в обробці мелодій з народними піснями є Херувимська пісня грецького розспіву. Це – одне з наймайстерніших і одухотворених творінь М. Леонтовича в ділянці духовної музики.

За умов державного атеїзму, колоніального стану України українська духовна музика у ХХ ст. опинилася під загрозою повного знищення. Однак вона збереглася як елемент богослужіння і як вид мистецтва. Значні творчі сили української інтелігенції, що опинилися в еміграції, зуміли примножити і науково розробити (О. Кошиць, П. Мащенко, М. Антонович, М. Федоров та ін.) те надзвичайно цінне у скарбниці української культури, що мало колосальний потенціал для відродження національної духовної музики в Україні і збагатило світову музичну спадщину видатними творами К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Яциневича і багатьох інших українських композиторів ХХ століття.

Бурхлива хвиля хорового ренесансу в 90-х роках сколихнула усіх – музикознавців, істориків культури минулих епох, композиторів, виконавців і, нарешті, величезну слухацьку аудиторію, яка все більше виявляє зацікавленість як до старовинної музики, так і до сучасних творів. Присвятили свою творчість духовній вокально-хоровій музиці композитори – В. Зубицький, В. Камінський, М. Шух, О. Яківчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко, Ю. Алжнев, О. Скрипник та ін.

Подарована Богом незалежність нашої країни повернула одному з найспівучіших народів світу – українцям – їхню справжню історію та стародавню культуру. І ми знову повертаємося до своїх безцінних скарбів, дарованих нашими предками, – народної пісні та духовних піснеспівів, у яких втілено всю драматичну історію нашого народу. Потреба збереження чистоти прадавніх шарів українського вокально-хорового співу та пошуки нових форм і стилів вокально-хорового виконавства вписуються нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури, зокрема екологією людської душі.

Зі здобуттям незалежності й відродженням Церкви в Україні відроджується українська церковна музика як складова богослужіння і невід'ємний компонент духовного життя українського народу.

В умовах сьогодення відроджується храмове музичне мистецтво. Йдеться і про збільшення питомої ваги церковної музики як під час богослужіння, так і поза ним; і про зростання

кількості учасників церковного обряду й хористів у рамках музично-естетичного простору. Співаки опановують зразки «звичайного» церковного співу, високомистецькі духовні твори української музичної класики. Водночас значно зросла кількість регентських шкіл, які здійснюють підготовку керівників церковними хорами. Духовна музика входить до змісту музично-історичних курсів («Історія української музики», «Історія хорового мистецтва») у спеціальних навчальних закладах (музичних училищах, консерваторіях, богословських академіях) і музично-педагогічних вишах.

В останні десятиліття значно активізувалась композиторська творчість у межах духовної тематики, організація різних хорових конкурсів, на яких духовна музика, як правило, є домінуючим жанром.

Науковці, які вивчають процеси, що відбуваються в сучасній українській духовній музиці, А. Ткаченко, О. Торба, виокремлюють два напрями, диференційовані залежно від функціональної спрямованості творів: літургійного та концертного призначення. До першого вони зараховують твори, спрямовані на осягнення канонічних літургійних традицій: Л. Дичко («Літургія святого Іоанна Златоустого», «Урочиста Літургія»), М. Скорика («Літургія святого Іоанна Златоустого»), В. Польової («Херувимська», «Нині отпущаєши»), О. Козаренка («Острозький триптих»), В. Камінського («Пасхальна утрєня») та багатьох інших авторів. До другого напрямку належать композиції на сакральні тексти та твори духовної тематики, які не передбачають виконання на церковних службах, наприклад: «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Десять псалмів» В. Губи, «Три ірмодогіони» та «З нами Бог» І. Небесного, кантата «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» О. Козаренка, кантата «О Тобі радіє» В. Польової тощо.

Традиція українського церковного співу пройшла багатоглибий шлях і стала духовним надбанням народу. З культурою церковного співу пов'язане історично закорінене уявлення про вокальну обдарованість українського народу. Адже церковні хори відігравали велику роль у формуванні вокальної культури. Розпочате багато віків тому вивчення церковного співу стало могутнім чинником розвитку української музичної культури.

Викладені спостереження дають підставу зробити висновок, що понадтрьохсотлітній період заборон і переслідувань української мови й культури тоталітарним режимом не знищив

духовної пісні. Попереду – тривалий і складний процес переосмислення минулого, усвідомлення величчї церковної музики як найкращої молитви у відродженні духовних засад життя українського народу.

1. Антонович М. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української музики. – Львів, 1997.
2. Грінченко М. *Історія української музики*. – Київ, 1922.
3. Долчук Р. та інші. *Хрестоматія духовної музики України*. – Частина 1, 2. – Івано-Франківськ, 2011–2012.
4. Іваник Н. *Духовні піснеспіви українською мовою*. – Рівне, 2014.
5. Іларіон Огієнко, митрополит. *Дохристиянські вірування українського народу*. – Вінніпег, 1965.
6. *Історія української музики: В 6-ти томах*. – Київ, 1989–2006.
7. Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. – Львів, 1937.
8. Корній Л. *Історія української музики*. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1998.
9. Корній Л., Сюта Б. *Історія української музичної культури*. – Київ, 2011.
10. Кошиць О. *Про українську пісню й музику*. – Нью-Йорк, 1970.
11. Маценко П. *Нариси до історії української церковної музики*. – Вінніпег, 1968.
12. Маценко П. *Конспект історії української церковної музики*. – Вінніпег, 1973.
13. Стешко Ф. *Історія музики. Перша доба. Друга доба. Третя доба* / Ф. Стешко // *Українська загальна енциклопедія*. – Коломия–Станіславів–Львів, 1934.
14. *Старо-Българско церковно пение*. – Книга. 1. – Санкт-Петербург, 1905.
15. Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII ст. у її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках*. – Київ, 1988.
16. Цалай-Якименко О. *Духовні співи давньої України: антологія*. – Київ, 2000.
17. Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII століття*. – Київ–Львів–Полтава, 2002.