МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВ

СНИТІНА Вікторія Олександрівна

УДК 783(477)«16/17»(043.3)

ЦЕРКОВНА МУЗИКА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII-XVIII ст.

26.00.01 – теорія та історія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ 2010

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі культурології Київського національного університету культури і мистецтв, Міністерство культури і туризму України, м. Київ.

Науковий керівник: кандидат історичних наук, доцент **Підгорбунський Микола Анатолійович**, Київський національний університет культури і мистецтв.

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор **Іваницький Анатолій Іванович**, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

кандидат мистецтвознавства, доцент **Ігнатова Лариса Петрівна**, Інститут мистецтвознавства Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Захист відбудеться «23» квітня 2010 р. о 13.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.807.02 в Київському національному університеті культури і мистецтв за адресою: 01133, м. Київ, вул. Щорса, 36, ауд.209.

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці Київського національного університету культури і мистецтв за адресою: 01133, м. Київ, вул. Щорса, 36

Автореферат розісланий «22» березня 2010 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради  Л.Г. Петрова

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. На сучасному етапі духовного відродження українського народу актуалізується дослідження феномену церковної музики – невід'ємної складової української культури. Попри тривалі поневіряння, ідеологічні утиски та чужоземні впливи упродовж своєї історії цей вид вітчизняної музичної культури не тільки вижив та зберіг самобутність, але й розвинувся якісно, збагативши свою лексику, жанрову різноманітність та художню палітру. Проблеми функціонування церковної музики в українському соціумі привертали увагу таких дослідників як: Д. Антонович, Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, К. Харлампович, І. Чудінова, Л.Ігнатова та ін. Проте доводиться констатувати, що далеко не всі аспекти феномену української церковної музики, її внеску в скарбницю національної культури та ролі, що вона відіграє у відродженні духовності нації, є розкритими.

Останній аспект має особливе значення, адже церковна музика є невід'ємною складовою української національної культури. Тому вивчення, збереження та відтворення кращих її зразків актуальне і сьогодні. Цим і визначається тематична актуальність дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Виконана дисертаційна робота є складовою цільової комплексної програми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (Державний реєстраційний №0107И009539), зокрема плану наукової роботи кафедри культурології.

Об'єктом дослідження є українська церковна музика.

Предметом дослідження – церковна музика другої половини XVII – XVIII ст. як складова української культури.

Мета дослідження полягає у здійсненні культурологічного аналізу розвитку вітчизняної церковної музики другої половини XVII – XVIII ст. Досягнення зазначеної мети потребує постановки і розв'язання таких завдань:

1) проаналізувати історіографію проблеми та ступінь її джерельного забезпечення;

2) узагальнити теоретичні та науково-методичні підходи до дослідження зазначеної теми;

3) з'ясувати особливості української церковної музики зазначеного періоду, зокрема: виявити особливості партесної церковної музики як виду барокового мистецтва; окреслити тенденції розвитку нового, на той час, класичного стилю.

При розв'язанні поставлених завдань застосовувались такі **методи дослідження:** *аналітичний* – при вивченні історичної та мистецтвознавчо-культурологічної літератури з питань розвитку української церковної музики; *історичний* –

у розкритті історичних передумов і шляхів розвитку вітчизняної церковної музики зазначеного періоду й еволюції цього жанру; *компаративний* – при визначенні особливостей, що представляють фахову варіативність тогочасної української церковної музики, *мистецтвознавчий* – у процесі аналізу жанрово-стильових особливостей української церковної музики другої половини XVII – XVIII ст.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що в ньому

– проаналізовано історіографію проблеми та ступінь її джерельного забезпечення;

– виявлено особливості партесної церковної музики як виду барокового мистецтва перш за все через еволюцію її емоційної складової. Якщо давньоруській церковній монодії притаманні епічна величавість та помірна споглядальність, то партесна музика сповнена динаміки й контрастів, що справляло потужний вплив на емоційну сферу свідомості слухачів;

– визначено атрибутивну специфіку православної церковної музики зазначеної історичної доби (твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя), для якої була характерна багатоаспектна взаємодія різноманітних образно-семантичних інтонаційно-лексичних комплексів (мелодійні звороти, властиві українському народному мелосу, у поєднанні з традиціями київського церковного співу, уособлення російського музичного побуту останньої третини XVIII ст., тощо). Критично засвоївши тогочасні здобутки західноєвропейської (передусім, італійської) музики, українські композитори синтезували їх з канонами вітчизняного барокового партесного співу;

– окреслено тенденції розвитку нового класичного стилю в українській церковній музиці другої половини XVIII ст., які виявилися у жанровому домінуванні чотириголосних духовних концертів на тексти псалмів, набуваючи емоційної виразності, яка не поступалася духовним концертам видатних тогочасних західноєвропейських композиторів.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть стати теоретико-методологічним підґрунтям для подальшого культурологічного дослідження духовного музичного мистецтва, його ролі у розвиткові вітчизняної церковної культури. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані у процесі викладання навчальних курсів з історії української культури, спецкурсу «Духовна музична культура України» та ін.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на засіданнях кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв, а також шляхом виголошення доповідей і виступів на Міжнародній науково-практичній конференції «Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України» (Київ, 2007); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Художньо-

освітній простір України в контексті новітньої історії» (Київ, 2007); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культура XXI століття: стан, проблеми, перспективи» (Рівне, 2008). Окремі аспекти дисертації апробувалися у процесі музично-педагогічної діяльності автора та участі у конкурсах з музичного виконавства.

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 5 одноосібних публікаціях, 3 з яких – у фахових виданнях.

Структура дисертації обумовлена метою і завданнями дослідження й складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 178 сторінок, у тому числі: список використаних джерел (244 найменування) – 25 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** визначено актуальність теми, зв'язок її з науковими програмами, планами, темами; обґрунтовано мету, завдання, предмет, об'єкт і методи дослідження, розкрито наукову новизну та практичне значення дослідження, а також наведені відомості про апробацію його результатів.

У **першому розділі «Теоретичні засади дослідження проблеми»** на підставі теоретичного аналізу наукових джерел проблема диференціюється за трьома основними напрямами: а) теологічне дослідження церковної музики з позицій її провіденційності, а, отже й визнання божественної природи цього феномена (теологічний напрям); б) історико-описове, що містить періодизацію церковної музики, але за відсутністю її поетапних якісних характеристик (історіографічний напрям досліджень); в) дослідження церковного співу як окремого, самодостатнього виду професійного музичного мистецтва (мистецтвознавчий рівень аналізу), г) дослідження культурологічне.

Проблема церковної музики як феномену духовної культури набуває в дослідженні концептуального осмислення в рамках розгляду культурологічної специфіки жанру, її обумовленості впливом європейської культури в українській музиці XVII – XVIII ст., а також накопиченням власного досвіду екзистенції духовної музичної культури, який відображає особливості православної ментальності.

Вивчення церковної музики в аспекті культури дозволило дисертантці виявити історико-культурний сенс і зміст її як феномена, що відбиває тип мислення людини і надає уявлення щодо її світогляду. В роботі розкривається «культурний смисл» церковної музики, котра постає як спосіб світопізнання, моделювання і відображення картини світу. Феномен церковної музики розглядається не тільки як жанр в музичному мистецтві, а й як специфічний спосіб

духовного засвоєння і емоційно-образного відображення картини світу, що породжує своєрідний принцип художнього мислення.

Аналізуючи проблему витоків церковної музики та становлення її жанрів, автор звертається до наступних дефініцій: духовна культура, церковна культура, церковна музика, релігійні тексти тощо. В дисертації зазначається, що християнство принесло на Русь систему богослужбових жанрів, які склалися на той час в християнській гімнографії (кондаки, ірмоси, канони, тропарі тощо). В XI ст. у Київській Русі починають складатися місцеві святкові служби: співацький цикл свв. Борису і Глібу, Феодосію Печерському, служба на посвячення церкви Святого Георгія у Києві та ін. Церковні співи були одноголосними, рух мелодії спокійний, урочистий, суворий. Метричного розподілу на такти (в сучасному розумінні) не було, метрику визначав сам текст.

В основі знаменних співів лежала музична система з восьми ладів (гласів) – так зване осьмогласіє. Ця система існувала у Візантії і була пов'язана з особливостями календарного року. Однак на Русі в процесі розвитку мистецтва церковного співу було створено оригінальне осьмогласіє, яке базувалося на місцевих традиціях. Нескладні мелодійні наспіви-погласиці визначились як мотиви певних гласів, на основі яких створювались мелодії на той або інший глас.

Мелодії давніх церковних співів вважались священними, отже, недоторканними. Однак поступово в Київській Русі розпочався процес пристосування грецьких норм до місцевих умов, взаємовплив візантійських співів і місцевої народної музики. Згодом це привело до певних змін знаменного розспіву і виникнення нових його різновидів, зокрема славетного Київського розспіву.

Традиційний вітчизняний церковний спів зовні набрав аскетичної забарвленості, втіленої у низці тілесних та психологічних загартувань, об’єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви. Але ще до проникнення православної церковної музики Русь володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури. Церковний спів постійно співіснував з набутками багатовікового народного мелосу. Унаслідок церковний спів набирав статусу українського національно-музичного явища, вбираючи у себе елементи потужного генотипу та способу мислення.

В Україні XVII – XVIII ст., як зазначається в роботі, утверджується ренесансно-бароковий тип культури. У церковній музиці він репрезентований передовсім партесним концертом, який прийшов на зміну традиційному одноголоссю. Поява нового жанру стала можливою завдяки систематизації та синтезуванню зразків православної церковної музики, народного мелосу та світської професійної музики. До витоків партесного співу слід віднести: обрядовий фольклор, ірмолонійні мелодії, гімнографічні тексти, київський знаменний розспів, візантійський ритуал церковного співу.

Літературу, присвячену аналізу української партесної музики, автор систематизує за такими напрямками: 1) археографічні праці з галузі кодикологічного аналізу й опису партесних рукописів (Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній та ін.); 2) праці з теорії партесного концерту (Н. Герасимової-Персидської); 3) праці із загальної історії партесної творчості (Н. Герасимової-Персидської, М. Антоновича, Л. Корній та ін.).

Слід зазначити, що дослідження української ірмолойної спадщини розпочалося наприкінці 60-х рр. XIX ст. Окреслювалась предметна проблематика дослідження, робились попередні узагальнення, хоча у зв'язку з обмеженістю емпіричного джерельного матеріалу, вони залишалися гіпотетичними. Ситуація кардинально змінилася з 60-х років минулого століття, коли була започаткована плідна співпраця між Національним музеєм у Львові та Львівською консерваторією ім. М. Лисенка. Протягом 60-х – 90-х років XX століття формувався принципово новий етап комплексних досліджень українських ірмолоїв за трьома напрямками: археографічне різнопланове дослідження змісту і структури збережених ірмолоїв; відбір і вивчення наспівів національної атрибуції; дослідження включення ірмолойної спадщини України у цілісний контекст Київської й загальноукраїнської школи музики XVII ст.

Сучасні науково-теоретичні узагальнення, здійснені у процесі інтелектуально-інформаційних пошуків, доповнювались культурологічним аспектом дослідження. Перехідним процесам в українській партесній музиці середини XVIII століття присвячене дисертаційне дослідження О.А. Шумиліної, специфічність якого міститься у задіянні матеріалів київської колекції рукописних пам'яток Михайлівського Золотоверхого монастиря. Києво-Печерському розспіву як цілісному феномену богослужбово-співочої культури України присвячене дисертаційне дослідження Д.А. Болгарського, в якому охарактеризовано важливий пласт хорової культури України, пов'язаний з багатовіковими традиціями чернецького співу. В ній автор доводить, що Києво-Печерський розспів вбирає в себе основні властивості церковної культури, всередині якої він виник і сформувався: єдність, святість, соборність і апостольство.

Сучасні дослідники української церковної музики другої половини XVII ст. констатують притаманні їй світські елементи. Так, дослідження специфіки жанрів культової музики на основі аналізу загальних параметрів онтологічної моделі (простір – час – смисл) в дисертації Зайцевої Л.А. «Онтологічна концепція музики на прикладі світських та духовних жанрів» дозволило виявити тенденцію до духовного синтезу світської і церковної культур.

Важливою подією у сучасній українській музичній культурі стала презентація нотного видання «Партесні концерти XVII – XVIII ст. з Київської колекції» (редактор-упорядник академік АМУ, доктор мистецтвознавства, професор Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська). 2006 р. у Білорусії була

видана перша в історії культури книга про православний білоруський церковний богослужебний спів, церковну співочу творчість, де богослужебна музика виступає однією з найбільш яскравих сторінок національної художньої культури слов'янських народів.

Простежити історію української музики за стилями і в широкому культурологічному та загальноєвропейському контекстах дозволив історико-стильовий підхід. Такий підхід дав можливість показати типологічну єдність музичних процесів у європейських країнах та національну специфіку власне української музики. Тенденції розвитку української церковної музики розглядаються в роботі у процесі сходження від монодії – до багатоголосся. Розглядається також поєднання фольклорної та професійної музики, включаючи запозичення компонентів новогрецького, новоболгарського й інших репертуарів.

Розділ другий «Багатоголоса церковна музика барокового стилю в Україні» присвячений дослідженню естетико-культурних традицій епохи бароко в церковній музиці України. **У підрозділі 2.1. «Західноєвропейський вплив на православну церковну музику в Україні»** аналізується процес формування української музичної культури в контексті художнього синтезу європейських культурних традицій.

В роботі вказується, що з середини XVI ст. починається активізація генеральної зміни художньої системи в музиці. Процес відродження обумовлений синтезом різних культурних традицій: зміцненої кирило-мефодіївської («руського» ірмолойного співу); трансплантованої новогрецької та балкано-слов'янської; запозиченого латинського багатоголосся (як простих його форм, так і «фігуральних», концертних); нових протестантських співів — побожних пісень-кантів і псальм, що призначалися для виконання самими парафіянами. Всі ці інновації адаптувалися на ґрунті місцевої фольклорної традиції. Так формувалося нове музичне мистецтво України, де тісно взаємодіяли професійні та фольклорні жанри, давні та нові форми і стилі на ґрунті інтенсивного зближення слов'яно-греко-латинських культур.

Стрижневим чинником культурного процесу в Україні й Московському царстві до початку XVIII століття стало православ'я. Тому й типологія української та великоруської культур барокової історичної доби залежала від місцевих специфіки догматичних та обрядових особливостей зазначеного напрямку у християнстві.

Реформаційне оновлення держави передбачало упорядкування її життєдіяльності на засадах демократичності, вимагало нової генерації священнослужителів – добре освічених, енергійних та підготовлених до пасторських обов'язків. У культовому відношенні українське православ'я запровадило обов'язкові літургійні правила й, подібно до польської, чеської та інших церков, націоналізувалося. Останнє означало вшанування власних святих, піднесення культу регіональних

реліквій та ікон, використання місцевого християнського фольклору, яке наповнювало живим змістом релігійну свідомість. Реформування православної церкви зумовило появу поборників гуманістичних моральних цінностей.

Домінуюче місце у церковно-музичній практиці посів старокиївський «знаменний спів», позначений спільністю та відмінністю з візантійською церковною музикою. Візантійсько-православний канон будувався на визначальності принципу духовності в образному відображенні трансцендентного. Приймаючи грецький варіант християнства, Київська Русь запозичила властивий візантинізмові пріоритет емоційно-естетичної сфери в духовній культурі через втілення божественної гармонії прекрасного. Візантійський церковний спів був винятково вокальним – з нього повністю виключалися інструментальні елементи, які сприяли розсіянню розуму віруючої людини. Вона повинна була постати перед Богом як «внутрішня людина», в усій утаємниченості свого серця. Тому за канонами церковного співу у ньому неприпустимі театральні дії, а також різкі рухи й вигуки, що стоять на заваді зосередженості у молитві.

Інтенсивна міжкультурна діалогічність зумовила динамічне проникнення багатоголосся в український церковний спів. Знаходячи усе більше число прихильників серед українців, воно не витіснило цілком монодичної традиції, яка залишалася досить розповсюдженим видом співочого мистецтва. Багатоголосся впроваджувалося у співочу практику і свідомість людей поступово, протягом декількох десятиліть. У розвитку цього процесу рельєфно простежується два етапи й відповідні їм типи багатоголосного співу: рядковий, інтонаційною основою якого залишаються знаменний і демественний розспіви; і партесний, що базується на якісно нових принципах гармонійного мислення і мелодиці неканонічного типу. В наступному розвиток професійного мистецтва відбувався шляхом еволюції багатоголосного церковного співу, основу якого складав партесний концерт, драматургічні особливості котрого засвідчують успадкування й творче переосмислення попередніх здобутків української та західноєвропейської музики: від народнопісенного фольклору до церковних монодій.

Створюючи українську партесну музику, митці засвоїли композиторську техніку так званого концертуючого стилю західноєвропейської та польської церковної музики. Багатоголосі церковні хорові твори (від шести до шістнадцяти голосів) з інструментальним супроводом називалися концертами. Ознакою концертуючого стилю було багатохорове звучання із зіставленням хорів, хорових груп (ансамблів), соло і хорового туті, вокальних і інструментальних елементів. На становлення українського хорового концерту вплинув активний розвиток західноєвропейської інструментальної музики. Партесний спів приніс із собою також нову західну манеру співу, що відрізнялася рівністю звучання голосу, гнучкістю вокалізації, турботою про правильно поставлений подих.

Естетичне значення багатохорових творів полягало в масовій звучності, що охоплює всю теситуру вокальної музики.

Межа XVII й XVIII ст. позначилася інтенсивним впливом на українську церковну музику російської та західноєвропейської композиторської шкіл. У порівнянні з історично попередніми візантійськими традиціями ренесансний гуманізм приніс із собою нове бачення людини. Реформація у контексті революціонізації релігійної самосвідомості актуалізувала фактори, пов'язані з духовно-культурною життєдіяльністю націй. Доба бароко сприяла появі нових тенденцій та особливостей української церковної музики. Становлення класицистської вітчизняної музичної культури позначилося передусім духовними концертами Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя.

У **підрозділі 2.2. «Барокові стильові риси в українській церковній музиці»** аналізуються особливості стильових рис мистецтва бароко в українській музиці.

З настанням доби бароко започатковується якісно новий етап розвитку української церковної музики. У першій половині XVII століття тип барочного хорового концерту одержав поширення в Німеччині, Польщі, Чехословаччини і деяких інших європейських країнах.

Для східноєвропейських народів безпосереднім джерелом знайомства з ним стала творчість польських композиторів М. Мельчевського, Я. Ружицького, Г. Горжицького. Але запозичені із сусідньої Польщі барочні форми одержали самостійний розвиток на російсько-українському ґрунті.

Процеси духовного відродження України XVII – початку XVIII ст. супроводжувались удосконаленням ірмолойного співу (Дерманський, Києво-Печерський монастирі, обителі Волині, Галичини та Придніпров'я). Поборниками нового музичного багатоголосся були студенти та викладачі Львівської, Київської, Луцької, православних братських шкіл України. Партесний багатоголосний спів не поступався "латинському" вокально-інструментальному концертові.

Якщо рядковий спів являв собою певний компроміс між середньовічною монодичною традицією і новим гармонійним мисленням, то партесне багатоголосся знаменувало рішучу перемогу останнього. Батьківщиною партесного співу були Україна і Білорусія, де він одержав широке поширення вже в першій половині XVII століття. У 50-х роках цей тип багатоголосся починає посилено насаджуватися в Московській Русі, зустрічаючи офіційну державну підтримку.

Поряд з ним в Україні та Росії розвиваються жанри хорового концерту, псалма, романсу, духовного та світського канта, важливі для розвитку музичного фольклору. А постановка шкільної драми здійснювалась із залученням елементів хорового співу та інструментальної музики. Успішний розвиток музичної барокової культури був неможливий без музичної освіти, яку забезпечували

Києво-Могилянська академія, Чернігівський, Харківський та Переяславський колегіуми.

В Україні бароко характеризується своєрідними особливостями, зокрема використанням традицій народного мистецтва, посилюється тенденція до фольклоризації. Разом з тим, українській церковній музиці цього нового стилю були притаманні внутрішня простота, гармонійність, ясність, урочисті й енергійні музичні образи, які пов'язують її з класичним стилем. Передусім зазначене стосувалося як церковної, так і духовної музики загалом, репрезентованої партесним концертом і кантовим співом.

У партесній музиці, зокрема в жанрі партесного концерту, рельєфно виявилися барокові стильові риси. Концертом, зокрема, називали технічно складну композицію з використанням імітаційно-фігуральних засобів та прийомів. Цей жанр був особливо сприятливим для створення драматичних образів. Анонімний автор «Повісті о пінії мусикійськом» особливо поціновував виконавство триголосної імітації, а чотириголосний хор кваліфікував як «звичайну» хорову одиницю.

Якщо емоційна забарвленість давньоукраїнської церковної монодії позначалася спокоєм, епічною величавістю і споглядальністю, то партесний спів сповнений динаміки та контрастів. Важливе місце у партесній музиці посіла також сумно-лірична наспівність, наближена до народно – побутового жанру «плачів».

Багатохорова фактура партесних творів з колористичним зіставленням великої й малої кількості голосів, їхнім поступовим імітаційним включенням створювала ефект широкого різнотембрового простору. Вітчизняні композитори прагнули досягнути яскравої звукової колористики зіставленням окремих голосів або груп голосів з різними тембрами, а також туттійної техніки виконання епізодів (коли співає весь хоровий склад разом з ансамблями хорових груп). Бароковій пишній декоративності була органічно співзвучна мелізматично – колоратурна мелодика партесного концерту.

У хоровому концерті виявились ознаки барокового стилю з потужним багатоголосним звучанням, колористичними ефектами, контрастами тощо. Під впливом віртуозної сольної інструментальної музики зростала рухливість мелодики хорових голосів, з властивими їй вокально складними руладами. До найвиразніших барокових рис у партесній музиці належать відчуття простору, принцип контрастності у побудові фактури, мелодика мелізматично-колоратурного типу, колористичне зіставлення партій, тембрів і туттійних епізодів. Це давало змогу досягнути яскравої та розмаїтої звукової колористики.

Українські композитори XVII й XVIII ст. майстерно володіли прийомами контрастної та імітаційної поліфонії. Ними широко практикувалось застосування музичних форм мотетного типу (імітаційного проведення голосів, завершуваного

акордовим хоровим тутті), а також наскрізної форми з технікою нанизування повторюваних композиційних елементів. Використовувалась й кристалізація класичних форм – тричастинної та рондоподібної. Національної своєрідності партесній музиці надало використання композиторами мелодичних зворотів давньоукраїнської церковної монодії, кантових особливостей, а також українських народних мелодій пісенного й танцювального характеру.

Слід також відзначити, що у XVII ст. відбулася зміна ставлення до церковної музики разом із приходом на Русь нової естетики, нового відношення до літургійного мистецтва. Якщо до цього часу в церковному співі переважало сакральне начало, то з появою багатоголосного партесного співу прийшло ставлення естетичне.

Суспільно-історичним підґрунтям формування школи духовної музики барокового стилю в Україні передусім стала активізація соціальної та національно-визвольної боротьби, що уможливило створення козацько-гетьманської держави. Українська духовна музика зазначеної доби мала яскраво виражений національний характер.

Третій розділ «Тенденції розвитку нового класичного стилю в українській церковній музиці другої половини XVIII ст.» присвячений проблемам розвитку хорового концерту другої половини XVIII ст. Виокремлюються наступні аспекти: стилістичний, формотворчий, інтонаційний, ладово-гармонічний, поліфонічний, ідейно-змістовний.

У **підрозділі 3.1. «Особливості переходу від бароко до класицизму в церковній музиці українських композиторів»** досліджується специфіка розвитку жанру українського хорового концерту, його стилістична еволюція. Використовуючи метод комплексного дослідження партесної спадщини другої половини XVIII ст., у підрозділі здійснений мистецтвознавчий аналіз перехідних процесів, які відбувались у хоровій музиці даного історичного часу. Протягом зазначеного століття воно пройшло складний шлях еволюції – від монументального партесного стилю, асоціаційованого з архітектурним стилем бароко, до високих зразків класицизму у творчості Д. Бортнянського.

В дисертації зазначається, що в Україні друга половина XVIII ст. позначилася широким спектром суспільно-політичних перипетій, які певною мірою ускладнювали умови розвитку української культури, але водночас і збагачували останню завдяки численним культурним контактам з народами інших європейських країн.

Бароковий стиль української духовної музики поступово змінювався класицизмом, який став основним художнім напрямком епохи Просвітництва. Ґрунтуючись на ідеях філософського раціоналізму й уявленнях про розумну закономірність світу, естетика класицизму прагнула вираження масштабного суспільного змісту, піднесенням героїчних та моральних ідеалів, строгої орга-

нізації логічних, ясних та гармонійних образів. Музичне мистецтво також мало будуватися на строгій логіці фахового мислення, принципах класичної функціональної гармонії та поліфонії.

Духовній музиці цього історичного періоду є притаманними соціальна переорієнтація й емансипація від церкви, професіоналізм та формування національно-самобутніх форм. Забезпечується потужний фундамент вітчизняного духовно-музичного мистецтва й успішно реалізуються його сутнісні риси. Формуються засадничі риси музичного жанру партесного концерту, найвидатнішими творцями якого стали М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель.

У другій половині XVIII ст. церковна музика істотно реформувалася, що найяскравіше виявилося у жанрі хорового концерту. Змінилася стильова орієнтація духовної музики – відбувся перехід від барокового до класичного стилю.

У хоровому концерті другої половини XVIII ст., порівняно з партесним виконавством, спостерігалося зменшення кількості голосів, що сприяло створенню камерного звучання. Духовно-концертна музика набувала циклічної форми, складаючись із трьох, чотирьох, а іноді й більше частин з позначенням темпів у кожній. Найуживанішими були три- та чотиричастинні хорові цикли, побудовані на принципові контрастності (музично-образної, темпової, тональної, метричної, фактурної). Прагнучи досягти класичної гармонії, композитори наполегливо оволодівали вільною поліфонією з використанням різноманітних імітацій. Характерними для духовного концерту стали фугатні форми. Зазнавши еволюції музичного тематизму, він став більш індивідуалізованішим та емоційно виразніішим. Відчутно спостерігався зв’язок цього жанру з іншими, побутували у тогочасному міському середовищі (канти, міські пісні-романси, марші та ін.). Ліричний тематизм хорових концертів будувався значною мірою на пісенній жанровій основі; причому особливо помітними були впливи української народної ліричної пісні. Вітчизняний хоровий концерт позначився особливою чутливістю, просякнутою особистісним началом. Ставала дедалі виразнішою мелодика. Лірична образність у хоровому концерті суттєво драматизувалася у порівнянні з партесним концертом. Відбувалась сентименталізація музики.

Поліфонічні конструкції партесних концертів XVIII століття мали чітко визначену гармонічну основу, органічно поєднувану з іншими типами фактури й виконували різноманітні виражальні та формотворчі функції. У партесних і хорових концертах 50 – 60-х років XVIII століття намічаються подальші перспективи розвитку хорової поліфонії, що призвело до створення класичних зразків поліфонічних форм у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, М. Концевича.

У сфері формотворення ранніх хорових концертів панують уже не барокові, а класицистські стильові норми. Вони виявляються в набутті типізованих

рис, універсалізації музичних форм хорових концертів й наближенні їх до класичних інструментальних циклів. Одночасно на процес формування циклічної форми хорового концерту активний вплив здійснювала композиційна будова партесного концерту. Це яскраво виявилось у циклічних формах ранніх хорових концертів з різною кількістю частин – від трьох («Не отверзи» А. Рачинського), чотирьох («Господь воцарися» М. Березовського) до шести («Бог ста в сонме Богов»).

Багатоголосність церковної музики позначилася на поліфонічній музичній техніці. Тому органічною й є присутність фугованих епізодів та невеликих фуг у таких сакральних шедеврах, як концерти М. Березовського, Д. Бортнянського і С. Дегтярьова. Йдеться, зокрема про фуги «Да постыдятся и исчезнут...» з відомого концерту М. Березовського й «Ослаби ми, да почию...» (Д. Бортнянський, концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою»). Мелодії тут немовби дихають свіжістю, гармонії майстерно формують естетичні почуття, поліфонія видається бездоганною, хоча дещо стилізованою.

У підрозділі 3.2. «Українська національна специфіка духовних концертів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя» розглядається феномен авторського хорового концерту в українській церковній музиці, позначений як виразно індивідуальними стильовими рисами, так і національно специфічними ознаками.

В роботі підкреслюється, що система часопросторових уявлень формується кожною індивідуальністю, творчою свідомістю в контексті певної культурно-історичної епохи. Тому індивідуальна свідомість автора музичного твору містить в собі суб'єктивний часопростір, що є відбитком концепції часу і простору цілої епохи, культури, особистості.

У зв'язку з цим зазначено, що в основу духовної музики М. Березовського та Д. Бортнянського було покладено здобутки західноєвропейської (передусім, італійської) музики, сполучені з традиціями барокового партесного співу.

Мистецтво М. Березовського і Д. Бортнянського ознаменувало новий етап в історії російської та української хорової музики. Спираючись на традиції знаменного розспіву й партесного співу, композитори створили індивідуальний хоровий стиль, позначений глибокою виразністю, різноманіттям змісту та блискучою вокальною майстерністю.

Духовні твори М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя репрезентують потужний злет у розвиткові української церковної музики другої половини XVIII – початку XIX ст. У творах присутнє поєднання традицій барокового партесного концерту з класичним рівнем хорового виконавства.

Українське походження цих композиторів впливало на їхню ментальність, яка позначалася і на творчості. Митці були вже добре обізнані з українським фольклором, міськими піснями, кантами й основами церковної партесної музики.

М. Березовський вважається засновником форми чотирьохчастинного класицистичного хорового концерту. В своїх творах композитор підносить тему страждання творця до рівня філософської ідеї боротьби добра і зла. Сила виразу цієї ідеї підносить композиції М. Березовського до таких шедеврів світової музичної культури, як пізні твори В. Моцарта та симфонії Л. Бетховена. Лірико-драматичний тип обдарування М. Березовського дозволив йому створити ряд літургійних творів чистого релігійного настрою, виразної мелодичності, в якій відчуваються інтонації українських пісень.

Серед творів М. Березовського виділяється його ре-мінорний концерт «Не отвержи мене во время старости», який своєрідно синтезує українські мотиви, місцеву інтонаційність та структуру класичного італійського концерту. Характерною ознакою твору є витончена ладогармонійна фактура, чергування «мажорних» та «мінорних інтервалів», асоційованих з українською пісенністю. Максим Березовський спирався на мелодійні звороти, притаманні українському народному мелосу, на традиції київського церковного співу.

Концерт «Не отвержи мене» є етапним твором, який не тільки збагатив європейську музичну скарбницю, але й відкрив світові прекрасну душу української музики, музики Максима Березовського та його молодших співвітчизників: Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя.

В дисертації акцентується наявність у творчості М. Березовського дивовижного узгодження музики з текстом, знання композиційної науки. Талановитий українець уперше розмістив церковні піснеспіви за планом «кончерто гроссо» та симфоній.

До М. Березовського у Росії підганяли текст під заздалегідь заготовлені мотиви й при цьому жертвували навіть наголосом на складах. М. Березовський вже першими своїми твореннями показав, якою повинна бути церковна музика, привів до гармонії текст з музикальними тонами, звернувши особливу увагу на складонаголоси.

Високий злет вітчизняної хорової музики а капела кінця XVIII ст. пов’язаний з творчістю композитора Д. Бортнянського, автора понад ста хорових творів, у тому числі 35 чотириголосних хорових концертів й 10 концертів для двох хорів. У цих творах композитор засвідчив високу майстерність музичного хорового письма, прокладаючи шлях до хорової класики XIX століття. У хорових концертах він застосовує гомофонно-гармонійний стиль музичного викладу з характерними мелодико-гармонійними зворотами, що сприяло утвердженню у церковній музичній культурі класичного стилю. Художній світогляд композитора представлений концертами скорботно-елегійного та інтимно-ліричного характеру.

В дисертації Д. Бортнянський характеризується як висококультурна людина, з широкими енциклопедичними знаннями. Митець творив винятково у

жанрах православної духовної музики, але одночасно викладав у Смольному інституті шляхетних дівиць, брав участь у роботі Петербурзького філармонічного товариства. Д. Бортнянський був високоосвіченою людиною, почесним членом імператорської Академії мистецтв, товаришував з Г. Державіним, В. Жуковським, зібрав багатотомну бібліотеку й колекцію живопису. За відгуками сучасників, Д. Бортнянський був надзвичайно симпатичним, суворим до служби, але гаряче відданим мистецтву, добрим та поблажливим до людей.

До початку XX ст. твори композитора А. Веделя зберігалися в архіві Київської духовної академії, тому практично не були відомі широкому загалу. Перлини хорової творчості А. Веделя були повернуті до життя лише на початку 90-х рр. минулого століття з відродженням жанру хорової духовної музики і Україні.

У творах А. Веделя яскраво виявлено національний характер. Особливо виразно композитор втілював настрої скорботної меланхолії, печалі та самотності. У вираженні почуттів композитор незмінно щирий і навіть експансивний. Він усіма способами прагне підсилити контраст між частинами, прибігаючи часом до стилістичного протиставлення патетичних романсових інтонацій лаконічним, класицистского характеру темам. У музиці А. Веделя відбилися передромантичні тенденції, характерні для української та європейської музичної культури кінця XVIII ст.

А. Ведель ігнорував італійську музичну моду й зосередився на опрацюванні власне українських музичних традицій. За життя у Києві композитора завжди приваблювала Києво-Печерська лавра з її особливими розспівами. У творчості А. Веделя помітним є вплив українських кантів, ліричних пісень з репертуару лірників та бандуристів. Але його особливо вабило духовне життя і писав він переважно духовні музичні твори.

Музично-композиційна специфіка духовних концертів М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя визначається багатоаспектною взаємодією різноманітних образно-семантичних інтонаційно-лексичних комплексів, які уособлювали реальну стихію українського і, почасти, російського музичного, а загалом, культурного побуту останньої третини XVIII ст. Це дає підстави вбачати в творчості митців не лише суб'єктивний феномен індивідуальної художньої самореалізації, але й унікальний документ епохи, який закарбував для сучасників і прийдешніх поколінь культурологічну «шифрограму» історичних процесів, котрі детермінували розвиток духовного життя українського суспільства.

У **Висновках** підводяться підсумки дослідження, основними з яких є:

1. Теоретичний рівень досліджуваної проблеми правомірно диференціювати за трьома основними напрямами: а) теологічне дослідження церковної музики з позицій її провіденційності, а, отже й визнання божественної природи

цього феномена (теологічний напрям); б) історико-описове, що містить періодизацію церковної музики, але за відсутністю її поетапних якісних характеристик (історіографічний напрям досліджень); в) дослідження церковного співу як окремого, самодостатнього виду професійного музичного мистецтва (мистецтвознавчий рівень аналізу); г) дослідження культурологічне. Літературу, присвячену аналізу української партесної музики, доцільно диференціювати за такими напрямками: 1) археографічні праці з галузі кодикологічного аналізу й опису партесних рукописів (Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній та ін.); 2) праці з теорії партесного концерту (Н. Герасимової-Персидської); 3) праці із загальної історії партесної творчості (Н. Герасимової-Персидської, М. Антоновича, Л. Корній та ін.).

Водночас аналіз наукової літератури з теми дослідження дає підстави вважати недостатню розробленість такого аспекту як значення української церковної музики для збереження духовної культури українців в сучасних умовах.

2. Українська музична культура доби бароко розвивалася на основі візантійських церковних піснеспівів, з подальшою еволюцією від церковно співацької монодії до тогочасного (партесного) співу. Причому якщо еволюційна специфіка давньоукраїнської церковної монодії характеризувалася спокоєм, епічною величавістю та споглядальністю, то партесна музика сповнена динаміки й контрастів. Основним суспільно-історичним підґрунтям формування школи церковної музики барокового стилю в Україні була активізація соціальної та національно-визвольної боротьби, позначена утворенням козацько-гетьманської держави. Тому правомірно констатувати яскраво виражену національну забарвленість тогочасної української церковної музики.

3. Межа XVII й XVIII ст. (доба «першого українського Відродження») позначилася інтенсивним впливом на українську церковну музику російської та західноєвропейської композиторських шкіл. У порівнянні з історично попередніми візантійськими традиціями ренесансний гуманізм приніс із собою нове бачення людини. Реформація у контексті революціонізації релігійної самосвідомості актуалізувала фактори, пов’язані з духовно-культурною життєдіяльністю націй. Доба бароко сприяла появі нових тенденцій та особливостей української церковної музики. Становлення класицистської вітчизняної музичної культури позначилося передусім духовними концертами Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя.

4. Духовна музика другої половини XVIII – початку XIX ст. в Україні позначилась соціальною переорієнтацією, емансипацією від церкви, зростанням професіоналізму та формуванням національно-самобутніх музичних форм. З утвердженням класичного стилю вітчизняної православної церковної музики пов’язана діяльність геніальних композиторів – М. Березовського, Д. Бортнянського

та А.Веделя. В їхній творчості успішно ствердився класичний стиль церковної музики. Ними було уперше застосовано мелодійні звороти, притаманні українському народному мелосу, й задіяно традиції київського церковного співу, що плідно вплинуло на подальший розвиток духовно-церковної галузі вітчизняної музики.

5. Відродження української духовної культури за часів незалежної України включає у себе в якості окремого елементу повернення надбань української церковної музичної культури XVII-XVIII століть і актуалізацію творчості видатних її представників.

Основні положення дисертації відображено в одноосібних публікаціях автора:

1. Снитіна В.О. Розвиток духовної музичної культури в контексті українського ренесансного гуманізму / В.О. Снитіна // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 14. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 6–10.

2. Снитіна В.О. Православна духовна музика: теоретичний рівень проблеми / В.О. Снитіна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Випуск XXI. – К. : Міленіум, 2008. – С. 263–272.

3. Снитіна В.О. Національні риси в українській духовній музиці доби бароко / В.О. Снитіна // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – Вип. 12. – К.: Міленіум, 2007. – С. 175–180.

4. Снитіна В.О. Духовно-концертна діяльність М. Березовського / В.О. Снитіна // Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 7–8 грудня 2007 р. – К.: ДАКККіМ, 2008. – С. 239–241.

5. Снитіна В.О. Духовна музика бароко: культурологічний аналіз / В.О. Снитіна // Матеріали «Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії» : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К.: «Видавничий Дім Дмитра Бураго», 2007. – С. 144–147.

АНОТАЦІЯ

Снитіна В.О. Церковна музика в культурі України другої половини XVII – XVIII ст. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія і історія культури. – Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2010.

У дослідженні викладено теоретичні підходи до вивчення феномену церковної музики в культурі України другої половини XVII – VIII ст., розкриваються особливості партесної церковної музики як виду барокового мистецтва. Зазначається, що на відміну від давньоруської церковної монодії партесній музиці притаманна динамічність й контрастність, що справляли потужний вплив на емоційну сферу слухачів. Визначено атрибутивну специфіку православної церковної музики зазначеної історичної доби (твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя); окреслено тенденції розвитку нового класичного стилю в українській церковній музиці другої половини XVIII ст. Доведено, що українська церковна музика не поступалася духовним концертам видатних тогочасних західноєвропейських композиторів.

Ключові слова: церковна музика, православна церковна музика, культура, бароко, монодія, партесний спів, духовний концерт.

АННОТАЦИЯ

Снытина В.О. Церковная музыка в культуре Украины второй половины XVII – XVIII ст. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, 2010.

В исследовании изложены теоретические подходы к изучению феномена церковной музыки в культуре Украины второй половины XVII – XVIII ст. Изучение церковной музыки в культурологическом аспекте позволило диссертантке выявить историко-культурное значение ее как феномена, который отображает тип мышления человека и дает представление о его мировоззрении. В таком значении церковная музыка предстает как способ миропознания, моделирования и отображения картины мира. Поэтому, диссертантка рассматривает церковную музыку не только как жанр музыкального искусства, но и как специфический способ духовного освоения и эмоционально-образного отображения действительности, опирающийся на своеобразные принципы художественного мышления.

В диссертации указывается, что с середины XVI ст. начинается смена художественных систем в музыкальной культуре Украины, который протекает как синтез «русского» ирмолойного пения, новогреческого и балкано-славянского, заимствованного латинского (как простых его форм, так и «фигуральных», концертных), новых протестантских – песен-кантов и псалмов, предназначавшихся для исполнения самими прихожанами. Все эти инновации синтезировались на основе местной фольклорной традиции.

В развитии данного процесса можно выделить два этапа, которым соответствуют типы многоголосного пения: строчный, интонационной основой которого остаются знаменный и демественный распев, и партесный, основывающийся на новых принципах гармонического мышления и мелодики неканонического пения. В дальнейшем развитие профессионального искусства происходило путем эволюции многоголосного церковного пения, драматургические особенности которого свидетельствуют о творческом переосмыслении завоеваний украинской и западноевропейской музыки: от народного песенного фольклора до церковных монодействий.

С приходом эпохи барокко начинается качественно новый этап развития украинской церковной музыки, связанный, в частности, с распространением барочного хорового концерта. Рубеж XVII и XVIII ст. ознаменовался интенсивным влиянием на украинскую церковную музыку российской и западноевропейской композиторских школ. Вместе с тем, в Украине барокко характеризуется своими особенностями, в частности, использованием традиций украинской музыкальной культуры.

Украинской церковной музыке стиля классицизм были присущи внутренняя простота, гармоничность, ясность, торжественность и энергичность. Это касалось как церковной, так и духовной музыки в целом, представленной партесным концертом и кантовым пением.

Проведенный диссертанткой анализ произведений М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя дает основания утверждать, что украинская церковная музыка не уступала произведениям выдающихся западноевропейских композиторов того времени.

Ключевые слова: церковная музыка, православная церковная музика, культура, барокко, монодействие, партесное пение, духовный концерт.

ANNOTATION

Snytina V.O.The church music in the culture of the Ukraine of the second half of the XVII – XVIIIth century. – The Manuscript.

Thesis on the competition of the scientific degree of the candidate of art on the speciality 26.00.01. – Theory and History of Culture. – The Kiev national university of the culture and arts, Kiev, 2010.

The theoretical approaches to the study of the phenomenon of the church music in the culture of the Ukraine of the second half of the XVII – XVIIIth century is considered, the features of the partes church music as the kind of the baroque art are revealed in the dissertation. It is underlined, that in difference of the Old Russian church monoaction, the partes music is full by dynamics and contrasts that collected

the powerful influence on the emotional sphere of the listeners. The attributive specificity of the orthodox church music of the specified historical period (M. Berezovsky, D. Bortnjansky, A. Vedelj's opus) is defined; the tendencies of the development of the new classical style in the Ukrainian church music of the second half of the XVIIIth century are outlined. It is affirmed, that the Ukrainian church music did not concede to the spiritual concerts of the outstanding West European composers.

Keywords: church music, orthodox church music, culture, baroque, monoaction, partes singing, spiritual concert.

Підп. до друку 22.03.2010. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 0,9. Зам. 37.Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Івана Мазепи, 21.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 2544 від 27.06.2006.