

ВСТУП

Храмовий спів є невід'ємною часткою історії, духовності, церковного життя кожного народу. Спів розкриває сутність народу, його церковну свідомість, характер і безсмертний творчий геній. Багатство і велич української богослужбової традиції проявляються в піснеспівах її богослужінь. Започаткований ще в Київській Русі, храмовий спів до кінця XVII століття досягнув вершин свого розвитку. Попри те, церковний спів і досі недостатньо досліджений.

Завданням нашої праці є глибше простежити богослужбово-пісенне передання Церкви, що веде людину до зустрічі з Богом, і підкреслити характерні співочі інтонації, притаманні українському народові.

Коли видатний сучасний музикознавець Гарднер у своїх дослідженнях згадує про музичну культуру XVII століття, то серед постатей видатних діячів епохи великою увагою оточує композитора Миколу Дилецького, котрого вважає великим музичним реформатором. Саме Дилецький своєю творчістю започаткував багатоголосний концертний спів. Позаяк виконання такої музики потребувало знання нотної грамоти, Дилецький розпрацював новаторську для свого часу методику вивчення нот. Завдяки музично-педагогічній діяльності Дилецького, в українську музичну культуру XVII століття увійшли багатоголосний церковний спів, п'ятилінійне нотне письмо, яким були написані перші багатоголосні твори.

Новизна підходів, запропонована і зреалізована Дилецьким, породила проблему традицій і новаторства в духовній музиці, співвідношення канону як вияву соборного передання з авторським відчуттям. У XVII столітті ця проблема яскраво виявилась у співвідношенні між знаменним розспівом і партесним концертом. Адже канон є вираженим у звуках досвідом богоспівкування, виражений звукозспівною і тому «подвійною» молитвою, наслідуванням співу ангельських хорів. Розспів, практикуваний Церквою, заспокоює уяву й ум, звільняє від мрій-фантазій і помислів і через те залучає всю особу (її «серце») до спілкування з Богом. Знаменний розспів є звуковою «іконою» внутрішнього стану людини, вираженого через слово – головний елемент розспіву. Партесний концерт до одного голосу знаменного розспіву додає багатоголосся, понад слово ставить звук, а вільний лет думок до Бога «прив'язує» до рамок законів поліфонії і гармонії. Як оцінити зміни в національній церковній музиці XVII століття – як занепад, секуляризацію чи логічне продовження? Відповідь на це питання є однією з цілей цієї праці. З'ясування співвідношення між «старим» і «новим», на прикладі описаної у книзі Гарднера ситуації XVII століття, дасть змогу певною мірою наблизитися до розуміння процесів, що відбуваються в сучасній сакральній музиці. Вона також знаходиться на роздоріжжі: або звернутися до середньовічної знаменної музики, «плекаючи старовину», або ж до барокової музики доби Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артема Веделя, або ж до чотириголосної романтичної хорової музики галицьких композиторів XIX століття, або ж захопитися сучасними експериментами, як,

наприклад, у Лесі Дичко, і в них вбачати завтрашній день української музики. Ця актуальна проблематика є однією зі спонукальних причин написання цієї праці. Праця складається з двох розділів. У першому розділі, який містить три пункти, розглянемо історичний контекст XVII століття в Україні, сутність церковного співу і нові «віяння», привнесені в нього «добою Дилецького».

У другому розділі проаналізуємо розвиток багатоголосного церковного співу на прикладі партесного співу, церковних хорів і духовних концертів.

Крім основної книги Гарднера, додатковою джерельною літературою послужили музикознавчі праці Герасимової-Персидської, Цалай-Якименко, Шреєр-Ткаченко, Успенського, Антоновича, Медведика та інших. Додатковим ускладненням при написанні праці стала нечисленність опрацювань з української духовної музики, спричинена радянським періодом історії, з його заборонами на релігійне і духовне. Це підвищує роль проведеного дослідження в заповнюванні «білих плям» історії нашої духовної культури.

В додатках подані приклади для наочного порівняння розвитку п'ятилінійної нотної системи, якій передувало стрічкове багатоголосся. В другій половині XVII століття, за дослідженнями Успенського, стрічковий спів поступово почав змінюватись партесним, і тому він залишився не переведеним на п'ятилінійну нотацію.

ВИСНОВКИ

У XVII столітті партесний концерт органічно увійшов в українську духовну музику і став невід'ємним елементом національної культури. Розвиток партесного концерту стимулювався історичними та суспільно-політичними обставинами України середини XVII століття: національно-визвольні війни, бурхливий розвиток освіти, науки, культури, літератури. Саме за таких умов надзвичайно важливу роль відіграв такий музичний жанр, у якому стимулюючим фактором виступало поетично виспіване слово. Тим більше, що традиція синтетичних музичних жанрів в Україні була довготривалою: церковна монодія, початкове «стрічкове» багатоголосся, що привело до появи перших, уже партесно-хорових взірців (гармонізація знаменних мелодій). Ця спадкоємність українських духовних хорових жанрів неминуче призвела до формування цілісної системи національного музичного мислення, що найповніше виявилось саме у жанрі партесного концерту. За майже двохсотлітній період розвитку цей жанр став «енциклопедією» музичного мислення цілої епохи.

Партесний концерт є синтезом трьох складових: західноєвропейської барокової поліфонії, візантійських ладів, народного багатоголосся. Він у своєму довготривалому розвитку виразив найсуттєвіші риси тогочасної української культури. Найвищого свого розвитку жанр партесного концерту досягнув у творчості Миколи Дилецького у XVII столітті, коли українське суспільство зазнало національно-духовного піднесення. Цей період був оптимальним для розквіту партесного концерту.

Нові підходи до музики, втілені в партесному концерті, дали поштовх до розвитку в майбутньому як духовної – «кант», так і світської музики – хорової та інструментальної. Зміни у суспільно-політичному житті України позначилися й на розвиткові жанру партесного концерту: духовно високе поступається місцем заземленій, світській тематиці. Це період «занепаду» партесного концерту як жанру, період, коли чи не єдиним репрезентантом партесного багатоголосся залишилися канти.

У своєму довготривалому історичному розвитку кант виявився оригінальним та самобутнім музичним жанром українського бароко. Розвиваючись в одному руслі з партесним концертом, кант лише черпав із виразового арсеналу європейської культури, але, у своїх найкращих зразках, виявив значний вплив на сусідні культури – російську, польську, білоруську.

Привертає до себе увагу ще одна закономірність: кожна новаторська мистецька ініціатива на терені Східної Європи мала свій початок в українській культурі. Україна виступала в ролі культурного посередника між Сходом і Заходом. Пригадаймо лише введення літургійного співу візантійського типу і його запис у Київській Русі в XI столітті, пізніше адаптацію нового нотопису в кінці XVI століття, активне перетворення багатоголосся західного типу, врешті нотодрукування.

Особливим є те, що асимілювавши, «присвоївши» нове надбання, властиво створивши нове явище («київське знам'я», партесне багатоголосся і жанр концерту), українці розвивали його далі.

Зокрема, використання нотодрукування піднесло музичну культуру на якісно вищий рівень, змінило ставлення до музичного твору, до розуміння авторства.

Ця дипломна праця є маленькою спробою поглянути на внесок XVII століття в історичну спадщину української духовної музики. Необхідно буде також набагато інтенсивніше досліджувати спадщину духовної музики XVII століття саме під оглядом зв'язку між богословською і мистецькою її складовими.

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Становлення багатоголосного церковного співу	
1.1. Впливи Заходу і народного багатоголосся.....	6
1.2. Введення п'ятилінійної нотації.....	12
1.3. Введення багатоголосся в церковний спів.....	18
Розділ 2. Розвиток багатоголосного церковного співу	
2.1. Партесний спів.....	25
2.2. Церковні хори.....	33
2.3. Духовні концерти.....	40
Висновки.....	47
Додатки.....	49
Список використаної літератури.....	53