

УДК 783.8(477)''17/18''

Ольга Перепелюк\*

## ЦЕРКОВНИЙ ПАРТЕСНИЙ СПІВ XVIII–XIX СТОЛІТТЯ: УКРАЇНСЬКІ ТРАДИЦІЇ

*У статті простежується історичний процес формування та розвитку партесного співу. Здійснено аналіз наукових публікацій із зазначеної теми та джерельної бази, а саме архівних матеріалів та періодичних видань. Висвітлено зміни, що відбувалися у Православній Церкві у XIX столітті, внаслідок приєднання українських земель до Російської імперії. Охарактеризовано процес навчання нотній грамоті та співу професійних кадрів: псаломників, регентів, хористів. Наводиться приклад значення діяльності окремих композиторів для розвитку партесного співу зазначеного періоду (Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та П. Турчанинова).*

**Ключові слова:** Православна Церква, духовна культура, церковний спів, хоровий концерт, партесний спів, партитура, композитор.

*Olha Perepeliuk*

## POLYPHONIC SINGING IN CHURCH IN XVIII–XIX CENTURIES: UKRAINIAN TRADITIONS

*The article traces the historical process of formation and development of polyphonic singing. The analysis of scientific publications on the specified topic and source base, namely, archival materials and periodicals, has been done. The changes that took place in the Orthodox Church in the XIX century, as a result of the annexation of Ukrainian lands to the Russian Empire, were highlighted. The process of teaching musical literacy and singing of professional personnel: psalms singers, regents, and choristers has been characterized. Examples of the valuable activity of individual composers working in that period for the development of polyphonic singing (D. Bortnianskyi, M. Berezovskyi, A. Vedel and P. Turchaninov) are given.*

**Key words:** Orthodox Church, spiritual culture, church singing, choral concert, polyphonic singing, full score, composer.

Невід'ємною складовою літургії у Православній Церкві є партесний спів (від лат. pars — «частина, участь, партія», множина — partes) — український багатоголосий церковний спів, який сформувався наприкінці XVI століття і розвивався впродовж XVII — першої половини XVIII сто-

---

\* *Ольга Перепелюк* — аспірантка кафедри історії України Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, perepelu4ka@gmail.com

ліття<sup>1</sup>. Партесний спів прийшов на зміну одноголосного знаменного розспіву. Приблизно за півстоліття до появи партесного співу стара крюкова нотація почала замінюватися на нотолінійну, близьку сучасній. Таким чином почали записувати знаменний розспів і саме ця форма запису дозволила його розшифрувати в ХХ столітті. Коли з'явився партесний спів, цю ж нотацію («київське знам'я») почали використовувати для запису партесної музики. Партесний спів став першим видом благозвучного багатоголосся в богослужбовій музиці православної церкви<sup>2</sup>.

У Київській митрополії партесний спів дозволений до використання з благословення Олександрійського патріарха Мелетія Пігаса. Приблизно через півстоліття, внаслідок приєднання українських земель до Московії у 1654 році партесний спів поширився і на Московське царство. З цього часу відбувається поширення традицій партесного співу шляхом копіювання українських рукописів і вивезення співаків до Росії на тлі загальної європеїзації російського суспільства. Офіційно до богослужбового вжитку в Росії партесний спів запроваджено патріархом Никоном, коли він був ще митрополитом в Великому Новгороді.

Склався ще один погляд на походження партесного співу, який нині пропагується Російською православною церквою, хоча в науковій літературі вважається застарілим і таким, що суперечить істині. Підкреслюючи факт винаходу партесного співу «за зразком», батьківщиною партесного співу називають Італію<sup>3</sup>. При цьому, не враховується, що жоден з партесних творів не міг бути виконаний в Італії, оскільки сама структура музичної композиції партесних творів була зовсім іншою, ніж у музиці західної Європи. Адже для даної аудиторії слухачів така музика була б абсолютно неприйнятна (так само й неприйнятні були б православні богослужбові тексти, на яких ґрунтувався партесний спів). Однією з відмінностей партесної музики від західної, що також є свідченням наступності традиції партесного співу від традиції знаменного розспіву, є принцип «мігруючих дублювань», який пояснює будову партесного «сверхмногогласія»<sup>4</sup>. Цей принцип, що полягає у паралельному веденні кількох голосів, є абсолютно відмінним від усієї західної музики того

---

<sup>1</sup> Корній Л.П. Партесний спів // Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. — К.: Наук. думка, 2011. — Т. 8: Па–Прок. — С. 69.

<sup>2</sup> Герасимова-Персидская Н.А. Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII — первой половины XVIII века / Н.А. Герасимова-Персидская // Музыка. Время. Пространство. — 2012 — С. 111.

<sup>3</sup> Архимандрит Гавриил (Голосов). Руководство по Литургике или Наука о православном богослужении. — Тверь: Типо-литография Ф.С. Муравьева, 1886. — С. 189.

<sup>4</sup> Пясковский И.Б. Полифония в Украинской музыке / И.Б. Пясковский. — К., 2012. — С. 41.

часу. Тому слугує одним із доказів того, що партесний спів виник і набув розвитку на українських землях і з часом поширився у Російській імперії через вітчизняних репрезентантів.

Теоретичні основи партесного співу були викладені в ряді трактатів. Найвідоміший з них і єдиний збережений (у кількох редакціях) — «Грам-матика мусікійська» М. Дилецького<sup>5</sup>. З 1970-х почалось відродження партесної музики. Особливу роль у цьому відродженні відіграла наукова і популяризаторська діяльність Н. Герасимової-Персидської, автора двох монографій, присвячених партесній музиці, великої кількості публікацій на цю тему. Н. Герасимовою-Персидською<sup>6</sup> підготовлено всі дотепер здійснені видання української партесної музики.

Основою даного дослідження стали публікації з історії та мистецтвознавства, в яких подається характеристика церковного співу та історія його розвитку. Варто відзначити роботи П. Маценка<sup>7</sup>, Д. Болгарського<sup>8</sup>, А. Смишляк<sup>9</sup>. Джерельна база та історіографія досліджуваної теми є невеликою. У основу покладено аналіз архівних матеріалів, публікації церковної періодики.

Актуальності даній темі додає твердження, що церковний спів залишається явищем маловивченим, адже у радянський період дослідження історії релігії мали поверхневий характер і питання культури церкви майже не розглядали. Зі здобуттям незалежності увагу дослідників не одразу привернуло дане питання. Хоча партесний спів — це унікальний вид релігійно-музичного мистецтва, який заслуговує на окреме дослідження.

Мета дослідження: на основі аналізу наукових публікацій та архівних джерел простежити історичні умови розвитку партесного співу на українських землях у XVIII–XIX століттях та діяльність її репрезентантів.

Упродовж XVIII–XIX століть відбулися суттєві трансформації церковно-релігійного життя на українських землях. Особливо кардинальними вони були на колишніх польських територіях, які наприкінці XVIII

---

<sup>5</sup> Дилецкий Н.П. Идея грамматики мусикийской / Публ. и исслед. В.В. Протопопова. М, 1979. (Серия: Памятники русской музыкальной искусства. Вып. 7). — С. 576.

<sup>6</sup> Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIIIст. / Н.О. Герасимова-Персидська. — К.: Муз. Україна, 1978. — 184 с.

<sup>7</sup> Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики / П.П. Маценко. — Роблін–Вінніпег, 1968. — 150 с.

<sup>8</sup> Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури (мистецтвознавство)» / Болгарський Д.А.; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. — К., 2002. — 30 с.

<sup>9</sup> Смишляк А.В. Церковна музика та церковно-хорове виконавство останньої чверті XIX ст. в оцінках сучасників (на матеріалах епістолярної спадщини П.І. Чайковського) / А.В. Смишляк // Сторінки історії. — 2013. — Вип. 36. — С. 34–48.

століття інкорпоровані Російською державою. Полишена підтримки Речі Посполитої, Православна Церква потрапила під потужний вплив російського самодержавства. Це змінило на краще її соціальний статус, матеріальне становище та перспективу культурного розвитку.

Але іншим боком цих змін стала русифікація та одержавлення Православної Церкви в Україні, уніфікація за російськими зразками її територіально-адміністративної структури, управлінської вертикалі, системи духовної освіти та богослужбової практики. Це у свою чергу зумовило нищення національних особливостей духовно-церковного життя, слугувало поступовому віддаленню православної пастви від своєї Церкви. Такі історичні умови стали рушійною силою нових перетворень.

Умови напруженої боротьби українського народу за свою соціальну й національну незалежність проти полонізації й покатоличення прискорили здійснення реформи одноголосного співу в православній церкві на Україні. Очевидно, в зіставленні з пишним вокально-інструментальним багатоголоссям католицької церкви православний монодичний спів міг виявитися не досить дієвим засобом впливу на народні маси. Саме це стало однією з основних причин важливих змін у церковній музиці.

Монодичний спів, що існував у православній церкві протягом кількох віків, на даному історичному етапі вже не задовольняв естетико-культурних вимог. Це привело до посилення впливу народного музичного мистецтва на церковний спів не тільки щодо яскравішого й емоційнішого мелодизму, а й щодо розвитку багатоголосся.

На українських землях, що довгий час знаходилися під владою Польщі, православні церкви, особливо сільські, не могли конкурувати з католицькими костелами у привабливості Літургії. Клірики на це неодноразово вказували: «Ни один католический костел, даже самый бедный, не обходится без порядочного органа. Следует-ли удивляться после этого успехам римско-католической пропаганды у нас на юго-западе России. В тех селах и местечках, где, кроме православных храмов существуют и костелы, последние охотно посещаются не только католиками, но и православными. К величайшему сожалению, нельзя того же сказать о стоящих рядом с костелами православных храмах, при отсутствии в последних благоустроенного церковного пения: во время богослужения в православном храме, где вместо благолепного хорового церковного пения, слышится весьма не художественное пение дьячка в единственном числе...»<sup>10</sup>. Тому для послаблення польських релігійних впливів потрібно

---

<sup>10</sup> Священник Симеон Козлинский. О церковном пении в сельских приходских церквях и о мерах к улучшению его // Киевские епархиальные ведомости. Отдел второй. — 1894. — № 8. — С. 201–209.

було збільшувати привабливість служби в православних сільських храмах.

Партесний спів виник на основі прагнення до більшої яскравості, виразності, гармонічної повноти звучання церковної хорової музики. Він являв собою гомофонно-гармонічне багатоголосся з деякими елементами поліфонії, з контрастними зіставленнями хорових тутті й окремих хорових партій при збереженні строгої акапельності. У багатьох партесних творах, зокрема в їх ритміці і мелодиці, простій та емоційній, в самому складі наспівів виявляється народнопісенний вплив. Слід відзначити, що тексти партесних творів виконувалися й записувалися близькою народіві слов'яно-руською мовою, що також свідчило про демократизацію церковного православного співу, надзвичайно важливу в умовах загостреної боротьби проти полонізації і покатоличення.

Партесна музика другої половини XVII — першої половини XVIII ст. позначилася тенденцією переходу від анонімного до фіксованого авторства. Тогочасні композитори ще не акцентували увагу на створенні індивідуального й неповторного, а спиралися на типове, на характерні ознаки жанру. З розвитком партесного співу почали з'являтися й теоретичні посібники, які давали необхідні знання з теорії написання цієї музики та її співу.

Багато творів української партесної музики збереглося у книгосховищах Росії. Це було пов'язане з переїздом до Російської імперії талановитих півчих, регентів, композиторів, знавців партесної музики. З середини XVII ст. почався процес реформування православної духовної музики й партесний спів стали запроваджувати у церквах. За особистим рескриптом царя Олексія Михайловича до Москви було привезено широко знаних композиторів та хормейстерів.

Партесний спів набуває значної популярності серед населення, тому активно починає розвиватися система духовної освіти, де значна увага приділяється вивченню нотної грамоти та підготовці псаломників, регентів, хористів.

Слід зазначити, що переважна більшість освітніх закладів, де навчали церковному співу були зосереджені саме на українських землях, особливе місце належало Київській Духовній Академії<sup>11</sup>, духовним училищам (повітові і парафіяльні) та Глухівській співочій школі<sup>12</sup>, яка безпосередньо

---

<sup>11</sup> *Шун Н.А.* Київська духовна академія 1819–1919 // *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. — К. : Наук. думка, 2007. — Т. 4: Ка–Ком. — С. 220.

<sup>12</sup> *Юр М.В.* Глухівська школа співу та інструментальної музики // *Енциклопедія історії України*: у 10 т. / редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. — К.: Наук. думка, 2004. — Т. 2: Г–Д. — С. 122.

займалася підготовкою хористів для Придворної капели. Її учнями були Максим Березовський та Дмитро Бортнянський. Останній зумів підняти Придворну капелу до вершини майстерності.

Тому цілком доречно, говорячи про партесний спів XVIII–XIX століть, буде згадати тих, хто безпосередньо приклав руку до становлення і популяризації даного виду музичного мистецтва. Композитори Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, П. Турчанінов відомі за своїми працями на увесь світ, а їх твори до сьогодні можна почути у храмах та на духовних концертах. Не дарма період їхньої діяльності називають золотою добою української музики.

М. Березовський — найвидатніший український та російський композитор XVIII ст., творець національного класицистичного хорового концерту, у творчості якого вперше втілилися ведучі жанри західноєвропейської музики: опера, камерно-інструментальні твори та нові церковні хорові форми. На жаль, більшість творів з часом було втрачено. Скажімо, із відомих за списком 18 хорових концертів знайдено усього 3, а щодо автентичності його композицій, то збережений лише єдиний нотний автограф — екзаменаційний антифон на звання академіка музики у Болонській академії.

Можливо, це пов'язано з тим, що М. Березовський вчинив самогубство, а за православними канонами — це великий гріх, тому цілком імовірно, що імператорський двір вжив заходи для знищення та запобігання поширенню церковних творів автора. Тож відкриття М. Березовського триває. Але й те, що віднайдено з його творчої спадщини, вражає винятковою оригінальністю, яскравістю образів та силою виразу.

Найбільшу славу М. Березовському принесла його хорова творчість. Саме у церковних хорах та хорових концертах могутній талант Березовського виявився у повній мірі. М. Березовський був у забутті до середини XIX ст., коли його твори починають виконуватися, а творчість досліджуватися. Події початку XX ст. перервали цей процес і знищили значну кількість композицій М. Березовського. Лише у другій половині XX ст. творчість композитора поволи починає відроджуватися. Віднайдені твори відразу входять у музичний обіг і широко пропагуються як в Україні, так і далеко за її межами<sup>13</sup>.

Д. Бортнянський — єдиний з російських композиторів українського походження XVIII ст., чия духовна музика не була забута після його смерті, продовжувала викликати любов та визнання численного кола слухачів. Кульмінація хорової творчості Д. Бортнянського припадає на період з 1790 по 1797 роки, коли була створена більша частина його творів

---

<sup>13</sup> Кияновська Л. Максим Березовський / Л. Кияновська // Розповіді про композиторів / [упоряд. Я.В. Якуб'як]. — Київ, 1994. — Вип. 1. — С. 57–70.

на духовні тексти. Підготовлене за життя композитора, але видане вже у 30-х роках XIX ст. зібрання його духовних творів включає 35 однокорних та 10 двокорних концертів.

Д. Бортнянський утвердив та розвинув тип класичного хорového концерту а *cappella*. Виникнувши на основі музичного збагачення літургії, хоровий концерт утвердився як поліфункційний жанр: він використовувався в кульмінаційних моментах церковного богослужіння, звучав в урочистих придворних та державних церемоніях, завоював популярність як форма світського музикування. Саме ця подвійна природа концерту, що поєднав у собі духовність і світськість, особливо приваблювала Д. Бортнянського — виразника прогресивних ідеалів епохи класицизму та Просвітництва<sup>14</sup>.

Не менш цікавою і неоднозначною постаттю є А. Ведель — композитор, співак, диригент, скрипаль-віртуоз, класик вітчизняної музики. Він керував московським та іншими губернаторськими церковними хорами, готував співаків для Петербурзької капели.

А. Ведель завжди, навіть у роки свого славного визнання, вів аскетичний спосіб життя: не вживав м'яса і спав на грубій рогожці, цілковито присвятивши себе молитві і створенню музики.

До того ж ще однією заслугою А. Веделя є відкриття світу талановитого митця — П. Турчанинова, якого зустрів у хорі Леванідова. П'ятнадцятирічного хориста А. Ведель полюбив, як сина, узяв до себе й навчав мистецтву композиції та співу.

Видатний церковний композитор протоієрей П. Турчанинов усе життя згадував свого наставника зі сльозами вдячності, адже той відіграв значну роль у його творчому становленні та самовизначенні: «Он любил меня, как сына, как брата, и каждые свободные часы занимал меня разными науками и музыкою...»<sup>15</sup>, — так П. Турчанинов писав у автобіографії про свого наставника. Стає відомо, що відносини між ними були ближчі, ніж учитель-учень — це була дружба, творчий тандем. П. Турчанинов захоплювався способом життя А. Веделя, його потенціалом і, рівняючись на нього, гідно завершив почату ним справу.

До того ж, будучи на посаді учителя співу у Придворній співацькій капелі П. Турчанинов продовжив починання Д. Бортнянського в сфері гармонізації давньоруських розспівів: «Никто из предшественников и современников Турчанинова не сделал столько для церковного пения,

---

<sup>14</sup> *Борецький В.* Дмитро Бортнянський / В. Борецький // *Наша Віра*. — Січень (224). — 2007. — С. 2–3.

<sup>15</sup> Протоієрей Петр Иванович Турчанинов / под ред. В.И. Аскоченского. — М., 1863. — 22 с.

скільки этот неутомимый исследователь вопроса, чуть-чуть затронутого Бортнянским»<sup>16</sup>.

У його перекладаннях помітна любов до церковного ужитку, прагнення показати непорушну цінність народної традиції. Як зазначає І. Гарднер: «Главная особенность духовно-музыкального творчества Турчанинова заключается в том, что он посвятил свой труд почти только гармонизациям многих уставных напевов; количество его свободных духовно-музыкальных сочинений по сравнению с гармонизациями уставных напевов невелико»<sup>17</sup>.

П. Турчанинов доклав багато зусиль для того, щоб вкласти ці мелодії у форми, зрозумілі сучасникам, так як представники освічених верств суспільства вже розучилися цінувати строгість стилю одноголосного статутного співу.

Крім суто літургійної музики, українські півчі й композитори приносили з собою національну традицію партесного концерту, одночасної композиції для хору, їхні надбання на стільки значущі, що увесь православний світ по сьогодні користується їхніми досягненнями.

Церковно-хорове мистецтво завжди було сферою суворої та чіткої регламентації. Православна Церква, відтоді як зародилася традиція вкраплювати музику в богослужіння, закликала уникати в церковних піснеспівах надмірної вокальної вибагливості й художності. Після досягнення кульмінації у розвитку партесного співу, що припадає на другу половину XVIII століття (золота доба української музики), постало питання про поширення церковних розспівів.

На початку XIX ст. Церква опиняється в непростій ситуації — активна популяризація церковного співу стикається з практично повною відсутністю відповідного професійного елемента, який би міг повністю задовольнити цей запит. Трохи промовистої статистики: 1825 р., коли було відроджено хор Київської Академії, в останньому співали аж ... 6 чоловік. 1865 р., на 1330 церков Київської губернії припадало лише 88 дяків та 2283 причетники. В митрополичому хорі співали 9 півчих, у хорі «найпрогресивнішого» та відомого хоровими традиціями Михайлівського монастиря — «аж» 10<sup>18</sup>.

Криза церковно-хорового мистецтва середини XIX ст. проявилася також у його нездатності зберегти цілісність. Як пише в статті 1863 року

---

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви / И.А. Гарднер. — Сергиев Посад, 1998. — Т. 2. — 252 с.

<sup>18</sup> Кузнець Т.В. Церковний спів в системі духовної освіти Київської єпархії XIX — початку XX ст. / Т.В. Кузнець // Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. — Вінниця, 2016. — Вип. 24. — С. 47–51.

анонімний захисник традицій давніх розспівів: «...Редко какой регент какого угодно хора не считал своим долгом сложить по своему вдохновению напев какой бы то ни было песни церковной, а то и целой службы...». Недарма в 1846–1869 рр. «Святейший Синод» видає додаткові постанови, які часто лише підтверджують, а то й дублюють аналогічні від 1797–1817 рр. — про синодальну цензуру, заборону: співати за рукописними нотними зошитами; друкувати твори, які не схвалив до друку директор Придворної співацької капели; включати без аналогічного дозволу в репертуар нові твори; постанов, що регламентували вживання різних розспівів на богослужіннях при членах монаршої родини. Навчання хорів і керівництво ними з 1849 року покладалися виключно на осіб, що отримали спеціальний дозвіл Придворної капели, або заявили про готовність отримати такий дозвіл. Заборонено було — вже в котрий раз — виконувати партесні концерти в певні моменти богослужіння<sup>19</sup>.

Такою в загальному та дуже генералізованому зрізі постає ситуація у вітчизняній церковній музиці та виконавстві вже на середину XIX ст. Вона практично не змінювалась аж до початку 1890-х рр.

Традиційно учні духовних училищ, а їх у Київській губернії було п'ять чоловічих і два жіночих, навчалися співу по нотах і ознайомлювались з місцевими голосовими наспівами. Розширення навчальних програм означало, окрім опанування нотної грамоти, всебічне вивчення старосвітських наспівів. Але за відсутності належного фінансування, навчання співу в духовних училищах продовжувало залишатися традиційним. Як наслідок, випускники духовних училищ ні старосвітських (давніх), ні місцевих наспівів добре не знали<sup>20</sup>.

Щодо церковного хорового співу, то тривалий час при православних храмах, особливо сільських, не тільки не було коштів для утримання церковних хорів, але й окремих співців, тобто псаломників. Та навіть якщо вони і були, чи почали з'являтися, то вони не мали спеціальної підготовки. Про це навіть писала церковна преса: «Часто приходится встречать псаломщиков не только без всяких знаний по церковному пению, не только без умения петь и без голоса, но иногда и без слуха...»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Извлечения из Высочайших повелений о церковном пении и цензуре духовно-музыкальных сочинений // Киевские епархиальные ведомости. — К., 1878 г. — № 15. — 1 августа. — С. 172–175.

<sup>20</sup> Крижанівський О.П. Історія Церкви та релігійної думки в Україні : у 3 кн. / О.П. Крижанівський, С.М. Плохій. — Кн. 3. Кінець XVI — середина XIX ст. — К.: Либідь, 1994. — 334 с.

<sup>21</sup> Священник Симеон Козлинский. О церковном пении в сельских приходских церквах и о мерах к улучшению его // Киевские епархиальные ведомости. Отдел второй. — 1894. — № 8. — С. 201–209.

Природно, що такий стан справ потрібно було виправляти і шляхи для цього бачились у двох напрямках: перший — це влаштування церковних хорів при сільських церквах через школу, а другий — підготовка учителів співу та регентів. Стосовно першого, то не залишалось сумнівів щодо обов'язковості введення церковного співу в програму церковнопарафіяльної школи. Тому у «Высочайше» затверджених програмах для церковнопарафіяльних шкіл навчання хорового співу було обов'язковим. Щодо підготовки учителів співу, то церковним керівництвом теж була вжита низка заходів, серед яких: розширення програм церковного співу в духовно-навчальних закладах, короткотермінові літні курси церковного співу для учителів, влаштування при монастирях церковно-учительських та псаломницьких шкіл тощо<sup>22</sup>.

Та лише одними організаційно-адміністративними заходами виправити ситуацію було важко. Матеріальне становище багатьох церковнопарафіяльних шкіл залишилося незадовільним. Тому хоч програми церковного співу в духовно-навчальних закладах було розширено, але коштів для їх реалізації не вистачало. Особливо це стосувалось нижчої ланки системи духовної освіти — духовних училищ.

Для православної пастви українських земель, як частини співочого українського народу, збереження та поширення співу було вкрай необхідним. Навіть духовенство Російської Православної Церкви відзначало: «Народ с любовью хранит это драгоценное наследие предков и поет от зари до зари, иногда даже и всю ночь напролет. В селах звуки песни несутся к вам из убогой хатки, из бурьяну огорода, с берега речки или пруда, от криницы; вы услышите их в поле, на лугу, в лесу и дубраве, услышите в самую раннюю пору дня, в течении всего дня, вечером, в полночь и даже за полночь»<sup>23</sup>. І якщо селяни, не знаючи слів церковних пісень, їх не співали, то уважно слухали в церкві. Вони часто готові були додатково оплачувати церковний спів, а особливо їх зворушували дитячі голоси. Багато батьків віддавали своїх дітей до школи тільки для того, аби вони навчились читати молитви і опанували церковний спів<sup>24</sup>.

Симпатії православного духовенства, надто сільського, були на боці широкого використання, а значить і вивчення, давнього церковного співу.

---

<sup>22</sup> Учительские курсы церковного пения в Киеве в 1888г. // Церковно-приходская школа. — 1888. — Ноябрь. — С. 22–31.

<sup>23</sup> По какому напеву следовало бы обучать церковному пению в наших сельских школах // Киевские епархиальные ведомости. Отдел второй. — 1863. — № 13. — С. 308–408.

<sup>24</sup> Кузнець Т. В. Церковний спів в системі духовної освіти Київської єпархії ХІХ — початку ХХ ст. / Т.В. Кузнець // Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. — Вінниця, 2016. — Вип. 24. — С. 47–51.

«К чему менять нам драгоценное достояние предков на грубую и безвкусную комбинацию звуков, или на высокий в техническом отношении, но не богатый чувством напев чуждый духу народа и не довольно близкий к духу церковного богослужения? К чему крестьянских детей мучить над изучением того, что вовсе чуждо для них и может быть понято и усвоено ими только при значительной степени развития душевного? На что им, на что и всему народу партесное пение, в котором и более образованные классы так мало понимают и к которому и эти последние вообще мало питают сочувствия?»<sup>25</sup>. Ці питання мали характер риторичних, а збереження, вивчення та поширення традиційно народного церковного співу видавалось очевидним. Але, мабуть, тільки для місцевого сільського духовенства.

Період другої половини ХІХ — початку ХХ ст. в розвитку української духовної музики характерний нерозривним зв'язком з життям народу. Суспільно-історичні процеси, що тоді відбувалися (особливо на початку ХХ ст.) прямо впливали на життя української церкви, а відтак і на її музичну естетику. Розвиваючись у річищі російської духовної музики і переживаючи разом з нею найрізноманітніші зміни стилістичного та жанрового характеру, українська духовна музика періоду другої половини ХІХ ст. певною мірою втрачає свою національну своєрідність. Збайдужіння як російської, так і української спільноти цього часу до «вічно живих» християнських ідей зумовлює таке саме ставлення і до музики, пов'язаної з церквою<sup>26</sup>.

Відродження Православної Церкви в Україні зумовлює відновлення і української культової музики та співу як невід'ємної складової богослужіння. Новітній час демонструє неабияку жагу до цього цікавого, динамічного, захоплюючого виду храмового мистецтва.

Отже, дане питання потрібно вивести певною мірою з рамок релігійного призначення, розглянути явище як таке, що виявляється не тільки в контексті релігійно-культовому, а як практичний вияв духовності.

У сучасному суспільстві матеріальна складова поступово витісняє духовну. Усі сфери людської життєдіяльності набувають практичного призначення. Стає складніше оцінити важливість філософії, історії, релігії. Та чи варто складати ціну усім знанням, адже деякі з них можуть бути безцінними.

---

<sup>25</sup> По какому напеву следовало бы обучать церковному пению в наших сельских школах // Киевские епархиальные ведомости. Отдел второй. — 1863. — № 13. — С. 30–408.

<sup>26</sup> Харитон І.М. Суспільно-історичні детермінанти українського православного церковного співу / І.М. Харитон // Мультиверсум. Філософський альманах. — К.: Центр духовної культури, — 2004. — № 41. — С. 16–30.

## REFERENCES

1. Boyko, V. H. (2006). Bohosluzhbovo-spivocha kul'tura Pravoslavnoyi tserkvy (tradytsiyi ta suchasnist'). *Pedahohika, psykholohiya. Mystetstvoznavstvo*, (30), 229–233 [in Ukrainian].
2. Hnatyshyn, O. Ye. (2014). Kontseptual'nist' u doslidzhenni ukrayins'koyi tserkovnoyi muzyky P. Matsenka: vid analizu irmoloya do henezy yavyshcha. *Kul'tura Ukrayiny*, (45), 246–255 [in Ukrainian].
3. Klymov, V. V. (2008). *Ukrayins'ki pravoslavni monastyri ta chernetstvo:pozytsiya v natsional'niy istoriyi*. Kyiv: Instytut filosofiyi NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
4. Korniy, L. P. (1998). *Istoriya ukrayins'koyi muzyky*. Kyiv: Vyd. M. P. Kots' [in Ukrainian].
5. Kostyuk, N. V. (2007). Zarodzhennya ta znachennya tserkovnoho spivu u pravoslavnomu bohosluzhinni. *Pereyaslavica: Naukovi zapysky*, (1), 84–87 [in Ukrainian].
6. Kulahina-Stadnichenko, H. M. (2011). *Relihiya v yiyi suspil'niy ta osobystisniy funktsional'nosti*. Kyiv: Ukrayins'ka konfederatsiya zhurnalistiv [in Ukrainian].
7. Plotnykova, N. Yu. (2014). *Partesnoe penye*. (Vol. 25). Moskva [in Russian].
8. Smyshlyak, A. V. (2015). «Muzyka movchannya»: tserkovno-muzychni tradytsiyi kyyivs'kykh monastyriv (XIX — pochatok XX st.). *Storinky istoriyi*, (40), 24–38 [in Ukrainian].
9. Kharyton, I. M. (2004). Suspil'no-istorychni determinanty ukrayins'koho pravoslavnoho tserkovnoho spivu. *Mul'tyversum. Filosofs'kyy al'manakh*, (41), 16–30 [in Ukrainian].
10. Tsmur, I. I. (2014). Z istoriyi vynyknennya ta stanovlennya tserkovnoho khorovoho spivu v Ukrayini yak chynnyka formuvannya muzychnoho profesionalizmu. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka*, (1), 157–162 [in Ukrainian].
11. Yurchenko, M. S. (2004). *Dukhovna muzyka ukrayins'kykh kompozytoriv 20-kh rokiv XX stolittya*. Kyiv: Vyd. im. Oleny Telihy [in Ukrainian].
12. Shreyer-Tkachenko, O. Ya. (1980). *Istoriya ukrayins'koyi muzyky*. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
13. Sonevyts'kyy, I. M. (1966). *Artem Vedel' i yoho muzychna spadshchyna*. New York [in Ukrainian].
14. Kozyts'kyy, P. O. (1971). *Spiv i muzyka v Kyyivs'kiy Akademiyi za 300 rokiv yiyi isnuvannya*. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
15. Ivanov, V. F. (1980). *Dmytro Bortnyans'kyy*. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
16. Hordiychuk, M. M. (1987). *Muzyka i chas*. Kyiv [in Ukrainian].
17. Herasymova-Persyds'ka, N. O. (1978). *Khorovyy kontsert na Ukrayini v XVII–XVIIIst.* Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

Дата надходження до редакції: 10.11.2017.