

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет географії, туризму та історії
Кафедра історії**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Печеніна Н.А.

Реєстраційний № _____

« ___ » _____ 20__ р.

« ___ » _____ 20__ р.

**РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ВІД ЧАСУ
КИЇВСЬКОЇ РУСИ ДО СЬОГОДЕННЯ**

Кваліфікаційна робота студентки
групи ІГ-м-16
ступеня вищої освіти магістр
спеціальності 014.03 Середня освіта (Історія)
Кириленко Анастасії Дмитрівни
Керівник: к.і.н., доцент Печеніна Н.А.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____

Члени ЕК _____

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Кириленко Анастасія Дмитрівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело. Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

Анастасія Кириленко

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ 1 ПОЯВА ТА ВПРОВАДЖЕННЯ ХОРОВОГО СПІВУ ПІСЛЯ ХРЕЩЕННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСІ..... | 8 |
| 1.1. Історіографічні, джерелознавчі та методологічні засади дослідження..... | 8 |
| 1.2. Крюкова система, знаменний спів та його дослідження. | 12 |
| 1.3. Тенденції розвитку знаменного співу, види, інтерпретації. | 19 |
| Висновки до розділу 1 | 46 |
| РОЗДІЛ 2 ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА | 47 |
| 2.1. Виникнення на теренах України партесного співу. | 47 |
| 2.2. Розвиток світської музики..... | 54 |
| 2.3. Інноваційні підходи в хоровому мистецтві ХХІ ст.- національне надбання. | 63 |
| Висновки до розділу 2 | 66 |
| ВИСНОВКИ..... | 67 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ | 70 |

ВСТУП

Актуальність теми. Музика – найцікавіша у світі річ, її неможливо побачити, доторкнутися до неї, але сила її могутня. Ще з давніх-давен вона надихала людей на добрі справи, підбадьорювала у скрутні та важкі часи, наповнювала душу гармонією, торкаючись найпотаємніших її куточків. Культура Київської Русі – це велике надбання українського народу. Саме розвиток культури завжди свідчить про економічний стан держави, тому в часи розквіту Київської Русі ми можемо спостерігати бурхливий розвиток культури в усіх її сферах.

Київська Русь підтримувала політичні, економічні й культурні відносини з ближніми і далекими сусідами - з Великим Степом і Візантійською імперією, з Болгарським царством, Польським, Чеським і Угорським королівствами, з італійськими і німецькими містами, з Данією, Швецією і Норвегією, з Францією та Англією. Але значну роль, особливо після хрещення Русі, в формуванні культурного життя відіграла Візантія. Адже саме за візантійським зразком в Київській Русі почали будувати храми, писати ікони, вводити спів на богослужіннях за візантійськими канонами. Так, з плином часу, створилися перші нотні позначки – крюкова система і відомий на весь світ – знаменний спів.

Характерною особливістю є те, що з того моменту минула велика кількість часу, а знаменний спів й досі відіграє важливу роль в сучасному хоровому мистецтві. Однак і саме звучання хору, його вигляд, розподіл партій та взагалі сама структура дуже змінилася, пройшовши крізь віки велику трансформацію. З одноголосного співу, який був домінуючим за часів Київської Русі до нас дійшла краса та самобутність знаменного співу в сучасній інтерпретації, завдяки чому ми можемо доторкнутися до тієї епохи. А багатоголосся партнесного співу передає всю багатограність людського голосу.

Сучасні композитори нікого не залишать байдужими. Все це може в собі містити музика.

Також, якщо говорити про відновлений інтерес до знаменного співу, то на сьогоднішній день він використовується переважно в церквах під час богослужінь, саме в тим одноголосним співом.

Важливою приміткою є те, що в сьогоднішні твори знаменного співу починають лунає на пісенних хорових конкурсах, виконуючи їх сучасні хори дотримуються стриманного характеру виконання на відміну від партесного багатоголосного співу. Так, в нашому місті існує юнацький хоровий колектив, який виконує ці твори на міжнародних конкурсах, використовуючи надбання збережене з часів Київської Русі. Головною метою виконання зокрема, першого антифону з церковного богослужіння, виступає створення фундаментального ісонму, на який накладається ведучий голос. Саме простота у виконанні приваблює виконання цього твору. Слід додати, що виключно такий стиль виконання притаманний був за часів візантійського співу, тому слухаючи його сьогодні є можливість доторкнутися до історії.

Мета кваліфікаційної роботи - дослідити розвиток хорового мистецтва від Київської Русі до сьогодні.

Поставлена мета обумовлює такі **завдання дослідження**:

- проаналізувати літературу та джерела з проблеми дослідження;
- дослідити історію створення та впровадження в суспільне життя хорового співу;
- визначити особливості крюкової системи та знаменного співу;
- дослідити історичний перехід одноголосного співу в контексті знаменного співу до партесного.

Об'єкт дослідження: розвиток хорового мистецтва.

Предмет дослідження: трансформація знаменного співу від Київської Русі до сьогодні.

Хронологічні межі роботи обумовлені розвитком хорového мистецтва та охоплюють період від XI ст. до сучасності.

Географічні рамки – територія України.

Методи дослідження:

- історико-пошуковий метод використано для знаходження потрібної інформації з теми;

-структурно-типологічний метод для структурування роботи за розділами та підрозділами;

- метод аналізу та синтезу, який дає можливість вивчити окремі сторони розвитку культури що дозволить більш детально дослідити тему;

- історико–генетичний для послідовного розкриття властивостей, функцій і змін досліджуваної реальності в процесі її історичного руху;

Наукова новизна полягає у систематизації знань про розвиток заменного співу, його трансформацію в сьогодення в контексті розвитку хорového мистецтва.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що матеріали роботи можуть бути використані в навчальному процесі в закладах середньої та вищої освіти, при підготовці спецкурсів для студентів спеціальності «Історія».

Апробація результатів дослідження проводилася на IX Всеукраїнській конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених Кривий Ріг, 5 квітня 2018 року.

Публікації за результатами дослідження:

Впровадження хорového співу після хрещення Київської Русі.
Гуманістичні цінності світових цивілізацій і проблеми сучасного світу : збірник матеріалів IX Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. / Гол. редкол. О. Кожухар; відп. ред. В. Яшин. Кривий Ріг, 2018. С. 200-205.

Хоровой спів у Київській Русі. *Шляхами Кліо* : студентський науковий альманах / За ред. Н. Печеніна, В. Яшин. Кривий Ріг. 2021. Вип.2. С. 51-54.

URL: <https://u.to/AsPJGw>

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1

ПОЯВА ТА ВПРОВАДЖЕННЯ ХОРОВОГО СПІВУ ПІСЛЯ ХРЕЩЕННЯ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

1.1. Історіографічні, джерелознавчі та методологічні засади дослідження

Культурі Київської Русі присвячено достатньо наукових робіт. Ця тема завжди була актуальною як для вітчизняних дослідників, так і для закордонних. Однак праць, які б розглядали та аналізували саме музичне та іконописне мистецтво Русі, нажаль, не дуже багато. Із загальних праць, де глибоко розкриваються питання культури часів княжої доби Володимира виділимо «Історію української культури» під редакцією Івана Крип'якевича [21], де в розділі «Давня доба» висвітлено проблеми Хрещення Русі та визначено особливості відносин її з Візантією; багатотомну «Історію української культури» Національної академії наук України [19], де ґрунтовно проаналізовано розвиток культури, мистецтва Київської Русі, досліджено основні засади українського духовного життя, детально розглянуто історію релігії та церкви.

В аналізі літератури при дослідженні музикальної культури часів Київської Русі вагомими є праці Всесоюзного науково-дослідницького інституту мистецтвознавства «Памятники русского музыкального искусства» [34], робота М. Бражнікова «Лица и феты знаменного распева» [6], в яких розглянуто всю структуру крюкової системи, знаменного співу та його застосування в церковному житті та наукова збірка «Школа знаменного пения» видавництва Спаського собору Андронікова монастиря [50]. У другій роботі висвітлено такі питання, як і хто досліджував крюкову систему та знаменний спів взагалі, та розкрито особливості досліджування музичних творів крюковою системою.

Більш детально розглядали питання знаменного співу А.Мезенцев «Азбука знаменного пения» [31], В.М. Металов «Азбука крюкового пения» [32], Корній Л. «Історія української музики» [23], Д.П Крвавич., В.А. Овсійчук., С.О. Черепанова «Українське мистецтво» [29], «Памятники русского музыкального искусства. Ключ знаменной» [35], Борис Миколаєв «Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения» [33].

Однією з фундаментальних праць у розробці галузі історичного знання з крюкової системи є багатогранна праця А.В. Горського за описом слов'янських рукописів Московської Синодальної бібліотеки. «Це не лише опис рукописів у власному розумінні слова, це одразу й обґрунтована оцінка чи характеристика пам'яток та їх значення, як історичних джерел. Неминуча цінність його роботи в тому, що замість зовнішнього опису він дав дослідження ысторичним джерелам. Особливо це стосується опису біблійних рукописів: досі воно зберігає велику важливість як досвід з історії слов'янського тексту Біблії [14].

Займалася проблемою значення музичної культури Стародавньої Русі Тетяна Владишевська, розглядаючи стародавні пісні, наспіви, піснеспіви та дзвони як основу, під впливом якої розвивалася музична культура нового часу. Важливою складовою її досліджень є висвітлення різних аспектів друкарського статуту – відомого літургійного давньоруського рукопису XI-XII ст [8].

Великий внесок серед вітчизняних сучасників зробив і на сьогоденній день досліджує Юрій Ясиновський. Дослідник нові ірмолої, віднайдені в Любліні, Варшаві, НБУВ, Англії, приватній збірці львівського колекціонера пана Анатолія Недільського. Та зазначає, що загальна кількість відомих на сьогодні українських і білоруських нотолінійних ірмологіонів охоплює 1167 рукописів. Весь опрацьований матеріал дослідник оприлюднює на веб-порталі в інтернеті, на сторінці Інституту літургійних наук УКУ, періодично вносячи виправлення, уточнення й доповнення [54].

Дмитро Шабалин в науковому доробку «Певческие азбуки Древней Руси» наводить переклади стовпових, демісцевих, путніх, казанських та київських співочих азбук за знаменними співами, також демонструє свої дослідження з цієї теми, обробляє та коментує свої переклади творів[51].

В.Ф. Одоєвський займався вивчення стародавніх нотних рукописів, які зберігаються в архівах, монастирських бібліотеках, приватних зборах, вказавши цим шлях для вітчизняної музичної мідієвістики. Слід зазначити, що робота з рукописами допомогли науковцю історично та теоретично розробити багато питань з російського середньовічного мистецтва. В своїй праці «К вопросу о древнерусском песнопении», він визначає особливості церковної музики, що знаходиться в самих «немузичних» умовах, розглядає питання про походження та природу давньоруських гласів як «схеми звуків», що входить у спів, про «музично-технічну» структуру розспівів, відмінності використання музики в католицькому та православному богослужінні). Завдяки Одоєвському в музикознавство введено поняття «гласу», «погласиці», «гласового віддання» [39].

Що стосується безпосередньо розвитку хорового мистецтва, то тут досліджень значно більше, вони ґрунтовніше. Серед праць, на які ми спиралися, слід зазначити Разумовский «Церковное пение в России» [41], «Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братств»[51], Т.А. Смирнова «Хорознавство (історія, теорія, методика)»[44], Ю. Ясиновський «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI — XVIII ст» [53].

Дзівалтівський Максим Юрійович в своїх працях підіймає питання необхідності популяризації сачного хорового мистецтва, критичного мислення для виховання відчуття стилю. Автор робить акцент на збереження величезних здобутків та знань майстрів хорового мистецтва минулого, та примноження їх у сьогоденні [15].

Пилип Омелянович Козицький в своїй праці «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» дослідив формування музичної освіти у братських школах України, а саме методологічну основу та принципи фахової підготовки у Київської духовної академії музикантів-регентів. Як результат, його науковий доробок, вважається на сьогоднішній концепційно й фактологічно багатим здобутком для музикознавців і культурологів [30].

Аналізуючи всю опрацьовану літературу, ми прийшли до висновку, що тема заведеного співу недостатньо досліджена саме вітчизняними дослідниками. Як такий знаменний спів розглядається більш детально з XV- XVI ст, однак досліджень та розшифровки давніх замен мало. З розвитку хорового мистецтва дослідників більше та питання, які розглядають різні аспекти хорового мистецтва теж більше. Однак, українських істориків, які займалися цим питанням все ж таки не дуже багато.

Стосовно писемних джерел з даної теми, ми можемо навести такі приклади: в Густинському літописі згадується [23], як до Київської Русі прибували співаки з Візантії; в Києвському літописі висвітлено подію приїзда до Києва гарного співака Мануїла. Виходячи з цього, ми можемо побачити, що візити візантійських співаків були частими, з просвітницькою метою.

Також до писемних джерел, ми можемо віднести літопис «Повість минулих літ» [23], в якому детально розповідається про процес Хрещення Русі Володимиром та «Києво-Печерський патерик», в якому розповідається життє монаха Алімпія іконописця, який брав участь у розписі новозбудованої Великої церкви Печерського Успенського собору, і водночас навчався техніки фрескового живопису в грецьких майстрів, які прибули до Києва з Візантії.

Аналізуючи всі джерела з досліджуваної теми, можна сказати, що вони несуть в собі багато цінної інформації.

1.2. Крюкова система, знаменний спів та його дослідження.

Культурі Київської Русі присвячено достатньо наукових робіт. Ця тема завжди була актуальною як для вітчизняних дослідників, так і для закордонних. Однак праць, які б розглядали та аналізували саме музичне мистецтво Русі, нажаль, не дуже багато.

Хрещення Русі мало великий вплив на подальшу долю її культури. З прийняттям Християнства почала розповсюджуватися писемність, завдяки цьому шляхів для просвітництва людей стало більше. Також відновився зв'язок давньоруської культури з традиціями античності. Адже прийняття Християнства означало, в той час, прилучення до багатовікової і високої культури Візантії. Саме тому, Давня Русь змогла продовжити безперервну лінію духовної традиції. Краса грецького богослужіння стала одним з головних критеріїв істинної релігії. Засвоюючи більш розвинену візантійську культуру і через неї – досвід і надбання європейської, і частково східної, культура Київської Русі виявила яскраву самобутність.

Візантійська естетика справила величезний вплив на музичну культуру Київської Русі, надовго визначивши шлях розвитку музики. Церковний спів, почутий руськими послами в Константинополі, вразив їх, нечуваним до того нічого подібного та незвичайною красою. Саме тому, введення Християнства в Київській Русі вимагало запровадження церковного співу, який був невід'ємною частиною богослужіння. Він був запозичинений з Візантії, а вже згодом набув місцевого варіанта в усіх храмах. Богослужбовий спів, одразу після прийняття Християнства, очевидно, перейняли греки та болгары, про що свідчить ряд документів:

- так, Густинський літопис повідомив про те що, Володимир привіз з собою із Корсуня першого митрополита, єпископа і священника, а також співаків болгарського походження [23, с.62];

- цей же літопис зазначає, що з грецькою принцесою Анною у 988 р. прибув з Візантії клір грецький, який потім називався царициним [23, с.62];

- після будівництва Софійського собору (1051р.) на запрошення Ярослава Мудрого, у 1053 р., з Греції до Києва приїхали три знавці церковного співу зі своїми родинами і вчили русичів усьому співу на 8 гласів;

- ігумен Києво-Печерської лаври Феодосій (Печерський) у 1051 р. встановив в монастирі: як співати співи «монастирські» згідно з уставом IX ст. грецького студійського монастиря в Константинополі;

- Київський літопис під 1137 р. повідомляє про приїзд до київського князя Мстислава Володимировича Мануйла (Мануїла) – «гарного співака грека», який став єпископом у Смоленську [22, с.63] .

Київ став центром Християнства, саме тут відбувалося формування старокиївського монодичного співу. Найдавніші гімнографічні пам'ятки датуються X ст.

Вчені відзначають, що деякі генетичні зв'язки ранньовізантійської музики з давньоєврейською синадогальною музикою, які запозичилися від неї таких жанрів як, псалмодія, алілуя, антифонний спів, але у візантійській музиці, вони наповнювалися новими музичними оборотами та звучанням.

Візантійська імперія охоплювала велику територію, тому мала різноманітну етнічну строкатість (греки, сирійці, вірмени, слов'яни, євреї, фракійці, єгиптяни, араби та багато ін.). До того моменту, як богослужіння ще не було чітко конанізоване у національних церквах, сирійській, римській та ін., застосовувалися різні релігійні співи – відповідно до музичного мислення, національних традицій та уявлень цих народів. Про те, все ж таки, панівне місце в імперії займали греки, тому в центральних регіонах держави переважали грецькі традиції. Саме тому, візантійську культуру ми можемо сприймати як спільну що до жанрів музичних творів, церковну музику і, безпосередньо, їх засоби виконання, що є метою нашого дослідження.

Протягом V-XII ст. у Візантії формувався основний фонд текстів церковної гімнографії, на які виконувалися церковні співи та різні жанри богослужбових співів, що увійшли у відповідні рукописи книг. Київська митрополія запозичила тексти у Візантії, через болгарські переклади з грецької, які також перекладали на старославянську мову, саме такі переклади робили у Києві.

Упорядниками візантійської церковної гімнографії у IV ст. вважаються Василій Великий, Григорій Богослов, Іоан Златоустий, Єфрем Сирін, у V ст – Роман Солодкоспівць, а в VII – X – Андрій Критський, Іоан Дамаскін, Козьма Маюмський та ін.

Найпоширенішим жанрами візантійської церковної музики гімнографії були псалми, гімни, антифони, кондаки, тропарі, какони, стихири. Канон складався з 9 одиниць, або пісень, кожна пісня - з декількох строф. Перша строфа мала назву Ірмос і була зразком для всіх інших. Стихири відзначалися розгорненістю і мелодичністю, вони були призначені для свят цілого року. З Візантії прийшла й практика використання в службі трьох хорів: двох хорів співаків та хор прихожан. Багатоплановість музичного співу вимагала керівництва співаками. Тому, найважливішу роль в хорах виконували доместики - це були підготовлені музиканти, які навчали співаків хора, забезпечували встановлений порядок співів під час богослужіння. За допомогою жестикуляції доместик керував хоровим рухом мелодичної лінії, а також створював єдиний ритм музичного твору. Кожен з трьох хорів мав свого доместика. Так, літопис «Повість минулих літ» засвідчує, що в Києві за церквою Богородиці був двір доместиків.

Серед київських доместиків, важливою постаттю був доместик Стефан, який після смерті Феодосія Печерського, став ігуменом Києво-Печерського монастиря (1074р.), а з 1091року - володимиро-волинським єпископом.

Усі ці жанри запозичила і Київська митрополія. Відповідно до жанрів співу, сформувалися спеціальні церковноспівочі книги. Так, наприклад, до найдавніших, ми можемо віднести «Стихіарій» (збірник стихір) та «Ірмолог» (збірник ірмосів, канонів, церковних свят, розташованих в системі восьмигласся), які датуються VIII ст. На час XI – XIII ст. в Київській Русі вже існували такі книги. Але через спустошення земель, в результаті монголо-турецької навали, до наших днів зберіглося таких книг дуже мало.

Так, у Києві, знаходяться лише два нотовані уривки з двох Минеїних стихір, датованих XII – XIIIст, які зберігаються у фондах Інституту рукописів ЦНБ ім. В.І. Вернадського НАН України. Всі інші нотовані рукописи, які дійшли до наших днів знаходяться або в Москві, або в Санкт-Петербурзі. Цікавим є те, що ці рукописи належали колись Новгород-Сіверському храму, як нам відомо, що Новгород при монголо-татарській навалі не постраждав, можливо через ці обставини рукописи зберіглися саме там. І ці ж нотовані рукописи мають прямий зв'язок до старокиївської церковно-співочої традиції. Ймовірно, вони були копіями київських оригіналів, адже саме з Києва поширилось Християнство, а з ним - і богослужіння та церковний спів розповсюдилися на Північну Русь, про це йде мова в Стихрі другої половини XVII ст.: «из Киева прииде все благочестиве и вера Православная и великий Новаград, и потом от Великого Новогограда идет само в царствующий град Москву благочестиве и всю русскую землю и потом начат рапространятися благочестивая вера церквами божими, и святыми книгами, и божественным пением» [23, с.64].

Особливістю в Київській Русі було виконання акапельного співу в одноголосся, такий спів називали знаменним. Він супроводжувався крюковими знаками, саме звідси пішла крюкова система - знаменне письмо, "знаменний спів", перше нотне позначення. Характерними рисами для крюкової системи було приблизне позначення напрямку руху. Крюки записували над текстом і

вказували приблизну тривалість звуків без фіксування точної висоти звучання самого співу. Система запису кондакарного співу відрізняється від усіх відомих безлінійних форм нотного запису. Про те, відсутність ключа до розшифровки кондакарного письма не дає можливості скласти уяву про музичний зміст і характер цього виду церковного співу. Відомі всього кілька кондакарів XII - XIV ст., але не зберіглося їх нотної азбуки чи перекладу на іншу мову, знану тепер систему запису. На підставі того, що рукописи кондакарного співу датуються не пізніше XIV ст., вчені прийшли до висновку, що цей вид надалі не практикувався у богослужінні.

Іншу форму церковного співу, що виникла в добу Київської Русі і набула поширення, називають стихіарною. Стихіра нагадує старозавітний псалом, але є більш епічною, оповідною і з невеликими молитовними ліричними відступами. Музика була простішою, ніж у кондаках, часом речитативною. На перше місце виходив не звук, а слово. Стихіра мала строфічну будову з приспівом. Найстародавніша стихіарна форма – знаменний спів, який пройшов шлях від становлення в добу Київської Русі до XVII ст.

Основи знаменного співу, як і його крюкової (від назви найпоширенішого знака - крюка) або знаменної (знамя - знак) нотації, закладені ще в період розквіту Київської держави.

На початковій стадії розвитку знаменного співу покладені в його основу деякі візантійські зразки, які піддавалися творчій переробці. Цьому сприяло і те, що ідеографічна нотація не давала точної фіксації інтервальних співвідношень звуків у мелодії. Тому руські майстри, користуючись візантійськими записами, допускали видозміни в самому співі, вільно й творчо переробляли його на свій лад.

У подальшому розвитку цей спів також піддавався змінам під впливом місцевих форм. Однак, спільна основа зі старими, помітна.

Знаменний спів пройшов значну еволюцію, яка спостерігається і в інтонаційній структурі, і в записах. Еволюція стилю знаменного співу йшла в напрямі мелодичного розгортання не тільки через поширення звукоряду, і зменшення в ньому питомої ваги речитативу. Розвиткові був підданий і сам мелодичний стиль, заснований на перших етапах свого існування, переважно на пощабельному русі, в обмеженому діапазоні з оспівуванням окремих стійких звуків. Поступово він завойовував ширший діапазон, ширші інтервальні ходи, нові ладові основи й ритмічні особливості. Таким чином, система восьмигласія поступово наповнювалася новим ладо-інтонаційним матеріалом.

Для кожного тижня, починаючи від Великодня, визначався окремий ладо-інтонаційний устрій, або глас. Таких устроїв було вісім. Коли вони вичерпувалися, починався новий цикл («стовп») з повторенням гласів від першого до останнього. Піснеспіви свят, яких було в місяці по одному (дванадцять свят), що відмічалися у певні числа, та ще рухомі свята (Великдень, Вознесіння, Трійця), так само були підпорядковані системі восьмигласся. Однак, у святкові дні могли використовуватись не один, а кілька гласів.

Прийнявши із Візантії разом з християнством і календар, з відповідним музичним оформленням - восьмигласієм, наші предки зберегли цю систему, дотримуючись залежності від неї різних гімнів - стихір, тропарів, кондаків, ірмосів, антифонів і т. п. Та, оскільки, ладо-інтонаційний устрій візантійської церковної музики не завжди відповідав місцевим пісенним традиціям, він, як уже згадувалось з самого початку, був підданий певній трансформації. Крім того, з канонізацією святих - Феодосія Печерського, Бориса і Гліба та інших - виникали нові, оригінальні гімни.

Проблема творення руського восьмигласся вирішувалася протягом ряду віків - від XII до XVI. Поступово визначилось коло гімнів, як для недільних

днів, так і для річних свят. Мелодика знаменного співу досягла найвищого свого розвитку.

Знаки безлінійної знаменної нотації в той час були дуже умовними та визначали напрямок мелодійного руху, забарвлення та тривалість звуку. Окрім того, кожне знам'я у богослужбовому аспекті мало особливе семантичне значення й уточнювало зміст тексту. Знаменний (кулізм'яний) нотопис давав можливість передавати музичний текст напівусно, навідміну від лінійної нотації, можна було лише відновити у пам'яті знайомий мелодичний контур, а не вивчити нову невідому мелодію.

Дослідники старовинної церковної музики України-Русі нараховували від 300 до 500 знамен, але основними були приблизно 30 знаків, від яких і походили інші: «крюк», « паракліт», «стопиця», «палка», «криж», «стаття», «стріла», «голубчик борзий» тощо. Для запису мелодій мелізматичного стилю використовувалися спеціальні знаки – ліца і фіти, що були особливим «таємно замкненим» графічним начерканням, за яким приховувалися широкі й розвинені мелодійні звороти. У цих начерканнях звичайні знамена втрачали звичайне співацьке значення, перетворюючись на тайнопис, сенс якого передавався усною практикою (звідси й назва «таємнозамкненості», яка означала, що у фітах і ліцах був прихований особливий «таємний» мелодичний зміст) [10.] Фіти також виконували роль вокалізів для розвитку музичної пам'яті, дихання, відпрацювання навичок виконання мелодичної кантилени.

Загалом, для фіксації наспівів різної мелодичної розвиненості й масштабу, використовувалися три типи графічних знаків, Бражніков виділяя наступні:

- власне крюковий, знаки якого (крюки) позначали один-три тони у певній послідовності;
- поспівочний, який вмещував відносно лаконічні мелодичні формули, записані знаменами з елементами “таємнозамкненості”;

- фітний – довгі мелодичні побудови, повністю “зашифровані” й записані знаками тайнопису [6].

Отже, виходячи з цього можна сказати, що знаменна нотація була ідеографічною формою нотопису: її знаки позначали окремі інтонації чи мотиви, але не вказували точної висоти й тривалості звуків.

1.3. Тенденції розвитку знаменного співу, види, інтерпретації.

Що ж тоді являє собою знаменний спів? Знаменний спів - це сінкопірована музика, однак, при асиметричному ритмі та специфічному інтонаційному змісті богослужбових співів, роль сінкоп (акцентів), якісно інша, ніж у сучасній музиці, будь то джаз чи рок музика. Ці акценти, сінкопи, надають знаменному співу особливу виразність, енергію та неповторну динаміку [6].

У ході історичного розвитку початкова візантійська основа церковного співу видозмінювалася. В результаті виникає свій тип давньоруського мистецтва - знаменний спів, або знаменний розспів (що існував 700 років з 11 по 17 століття.) Це був унісонний чоловічий спів, що відрізнялося строгістю і височиною. Мелодія плавна, хвилеподібна, розспівна.

Знаменний спів розвивався в рамках осмогласся, гімнічні тексти становили «стовп», тобто цикл повторювався кожні вісім тижнів. Співками були короткі мотиви обсягом терції чи кварта. З трьох-чотирьох Співок складалася пригласа цілого співу. Ранні співи були нескладні, але поступово став розширюватися їх діапазон, який досяг малої септими, а весь звукоряд-дуодецими. На середину XVII століття стали скорочувати мелодії для ясності тексту. Скорочені мелодії називалися малим розспівом, а оригінальні – великим [28].

Головною відзнакою крюкової нотації є те, що в ній поєднуються три типи музичного письма, а саме старолатинського « хоральна нотація» з характерним механізмом релятивного запису висоти звуків у вокально-хорових творах; новолатинського «мензуральна нотація» з розробленою системою ритмічних тривалостей, нарешті кулізм'яного письма, звідки запозичено основні графічні форми нот: «статті» — для позначення цілої ноти, "стопиці" — для половинної ноти, "фіти" — для розгорненого каденційного звороту.

Всі інші записи — бревіс, чвертка, вісімка, знаки ключів та бемоля — запозичено з латинського письма змішаного хорально-мензурального типу.

Найдавніші зі збережених нотних текстів у Ірмологіонах демонструють уже вироблений, скорописний варіант цього письма, який, безумовно, не міг бути його первинною формою. Ю. Ясиновський зазначає: « Нова лінійна писемність стала технічним інструментом відродження мистецтва співу старої кирило-мефодіївської традиції, а також освоєння ренесансного новогрецького і балкано-слов'янського репертуару та найсучасніших форм барокового новолатинського багатоголосся; вона ж забезпечувала розбудову й швидке поширення новоукраїнського (новокиївського) ренесансно-барокового "партесного" співу, яке виростало на ґрунті вже слов'яно-латинського синтезу культур; цією ж нотацією зроблено перші записи зразків нашої народної напівпрофесійної творчості. Русько-київська нотація стала органічним складником процесу генеральної зміни художньої системи в нашій професійній творчості і народження нового мистецтва — так званого київського пінія. Другою з корінних інновацій було освоєння норм європейської тональногармонічної системи багатоголосся.

Поштовхом стала ініціатива українських православних міщан Львова, які після успішної боротьби за утворення в місті єпископії у 40-х рр. XVI ст. приступили до відновлення церковних споруд та збагачення репертуару церковного співу. Вже 1558 р. послані зі Львова та Перемишля молоді дячки

опановують грецький та сербський спів у молдавському монастирі у Сучаві 15 - одному з центрів новогрецької та балкано-слов'янської культур. Це було нове ренесансне мистецтво співу з виразно усамостійненими музичними елементами, зокрема, як твердили давні автори, «мусикійським», тобто акордовим складом.» [52]

Таким чином можна припустити, що мала на увазі спів з «ісоном», тобто, коли доголовного голосу соліста додавалися ще декілька голосів, в результаті чого виникали нові співзвуччя, які були схожі за своїм характером на грецький спів.

Знаменний спів йде за своїм характером розвивається за загальним тенденціями, притаманними тогочасному періоду. Якщо антична естетика оцінювала хроматичний лад як «витончений» і «що володіє ніжною красою», то святий Климент Олександрійський заборонив використовувати його в церкві, вказуючи на несумісність хроматичних співів з духом православного богослужіння. У виданні «Школа знаменного пения» Спаського собору Андронікова монастиря зазначається: «Звуки хроматические столь же губительны для нравов, как и разные ядовитые напитки... Нужно предоставить хроматические гармонии беззащитным попойкам и музыке гетер с букетами... Мелодии разнеживающие и расслабляющие душу не могут гармонировать с нашим мужественным и великодушным образом мыслей и расположений»[50].

Концепцію святого Климента Олександрійського щодо церковного співу, що отримала пізніше канонічне закріплення на VI Вселенському Соборі (75-те правило), поділяли такі великі православні святі, як святителі Кипріяні Карфагенський, Іоанн Златоуст, блаженний Ієронім.

Відповідно до концепції Климента Олександрійського, музична система вісьмигласся святого Іоанна Дамаскіна VIII століття також виключає співи хроматичного ладу.

Традиція одноголосного знаменного співу, всупереч широко поширеній думці, ніколи не переривалася в Російській Православній Церкві, не кажучи вже про старообрядців, вона жила в багатьох монастирях і парафіяльних храмах аж до закриття їх, вже при радянській владі. Це московський Кремлівський Успенський собор, Соловецький, Валаамський, Саровський, Спасо-Андроніковський, Новгород-Юр'ївський, Ніколо-Пешношський, Іосифо-Волоколамський, Стефано-Ульяновський монастирі, Києво-Печерська лавра, Гетсиманський скит, церква в честь Грузинської ікони Божої Матері, що на Воронцовому полі в Москві, і ймовірно, багато інших наших монастирів і храмів.

Однак, як показує практика, реставрація знаменного співу в наші дні пов'язана з багатьма труднощами і проблемами, головною з яких є принципова відмінність двох музичних систем: так званої модальної, до якої відноситься знаменний спів, і європейської мажоро-мінорної тональної, на якій засновано нинішній церковний партесний спів [50].

Якщо для модальної музичної системи притаманне оспівування опорних тонів, співоча структура, принцип стабільності, стійкості, миру, спокою, то для тональної - наскрізне тональне тяжіння, динамічний розвиток теми з більш-менш гострою боротьбою стійкого і нестійкого співзвуччя, яке прагне до свого вирішення, суб'єктивний композиторський метод.

Таким чином, людині, яка вихована на європейській тональній музиці, необхідний деякий певний період музичної та психологічної адаптації, щоб увійти в світ знаменного співу.

Отже, говорити про примітивність як в той час, так і зараз, буде зовсім недоречно. Прикро, що атеїстичний режим ставив перешкоди розвитку вітчизняній музиці, мова йшла навіть не про розвиток, а про збереження традицій давньоруської музики. Саме через ці події, ми значно відстаємо від закордонних дослідників в цій сфері вивчення музики.

Однак, на відміну від Західної Європи, де теорія григоріанських церковних тонів цілком склалася вже до IX століття, «автентичної» ладової теорії знаменного розспіву на Русі не було, як не було і самого терміна «лад». Зате в літургійну практику увійшов «глас» (переклад грец. Ἦχος), який одні дослідники вважають специфічно російської різновидом монодіко-модального ладу, інші - аналогом західного псалмодійних тони, треті зовсім заперечують зв'язок «гласу» і «лада».

Доказом глибокого освоєння греко-балканської спадщини у східнослов'янській співочій культурі є адаптація його стильових ознак у низці вітчизняних наспівів Побуту XV-XVI століть, зокрема в київському та деяких монастирських (супрасльський, межигірський (також київський))[34]. У супрасльських і київських наспівах Обіходу повтори складів і слів і словообриви, що йдуть від візантійського співу, використовувалися ще наприкінці XVI – 1-ї чверті XVII століть, у демічному співі – у XVI ст. У розлогих піснеспівах київського співу, чия тривалість була обумовлена літургійним чином (причетні вірші, «Про Тебе радіє», херувимська пісня, Пс 103, «Блаженний чоловік» та інші) [24]. Не виключено, що українські та білоруські монастирські співаки могли самі складати мелодії на кшталт візантійських, використовуючи їх мелодико-ритмічні елементи та спираючись на ладові схеми грецького осмогласдя. Типовий для греків спів з ісоном, що ніколи не фіксувався в нотному записі, вплинув і на демество, і, мабуть, на ряд «простих» знаменних розспівів Побуту.

І.І.Вознесенський виділяє у знаменному розспіві три види: «розширений», що вживається у великі свята; середній, або «звичайний великий», що вживається у недільні дні; і, нарешті, «малий», призначений для піснеспівів, не розспіваних першим і другим розспівами; сюди ж він відносить і «подібні», призначені для буденних служб - Він утворився в Росії в кінці XVI століття і становить частиною скорочення - частиною зміна великого знаменного

розспіву. Подібні подібні до самоголосних стихир і близькі до середнього співу». Таким чином, Вознесенський відрізняє великий «святковий» розспів від великого «недільного», названого ним «середнім» чи «звичайним», а подібні вважає різновидом малого розспіву [9].

Де ж знаходить автор основу такого розподілу? Якщо взяти за основу широту, красу та складність мелодій, то це нічого не дає: у богослужіннях великих свят є піснеспіви як з мелодією широкою, красивою, так і з короткою, простішою. Так, у службі на Воздвиження ми знаходимо стихиру Дня як воістину, з простою мелодією, і тут же поруч - хитромудру стихиру прийдіть всі мови або День недоторканний істотою. Всі ці піснеспіви належать одному й тому великому знаменному співу, чого не став би заперечувати і сам Вознесенський [9].

А чим відрізняються від цих стихир недільні догматики та євангельські стихири? Тільки характерними рисами, властивими кожному співу: це становить особливість великого знаменного розспіву взагалі. А яка різниця, наприклад, між мелодіями стихир? Адже остання стихира набагато складніша за першу, хоч і належить у звичайній тижневій службі. Октих, написаний цілком у великому знаменному розспіві, існує в нас навіть у лінійній нотації (синодальне видання).

Отже, «поширений» (великий) розспів аж ніяк не є приналежністю одних великих свят. Щоправда, стихири і, особливо, ірмоси седмічних днів дещо відрізняються простотою мелодії від таких самих піснеспівів, покладених на великі свята, але це нічого не говорить на користь існування «середнього» розспіву. То вірно, що ірмоси, наприклад, недільного канону 6-го голосу Яко по суху або 1-го – Твоя переможна помітно відрізняються від ірмосів Хвильною морською: або Воскресіння день:, але ж і ірмоси пасхального канону також помітно відрізняються за своєю мелодією від ірмосів канону різдвяного, теж святкового. Самоголосний тому й називається так, що має особливу, йому

одному тільки мелодію, що належить. Якщо Вознесенський, виділяючи «середній» розспів, мав на увазі сімнадцять самоподібних пізнішого (негрецького) походження, то й цей аргумент не можна прийняти, тому що піснеспіви ці покладені не в «тижневі» (недільні) дні, а, навпаки, у великі свята.

Для великого розспіву характерна внутрішньоскладова розспівність. Мелодія одноголосна без інструментального супроводу, плавна без стрибків, свобода метра. У Київській Русі поряд зі знаменним розспівом існував особливий рід кондакарного співу, що відрізнявся великою кількістю мелодійних прикрас, тривалими співами складів. Кондак – це святкові церковні піснеспіви. Творцем його вважається Роман Солодкопівець.

Кондакарне лист досі не розшифрований, тому про характер його співу може бути загальні припущення і припущення, оскільки візантійська нотація десятого, одинадцятого століття, не передавала наспіву в точності, спів уточнювався в процесі співу. Нотація кондакарних співів відзначалася від знаменного. У ній використовувалися не тільки комбінації з паличок, крапок і ком, а й різноманітні «завитки». Вони писалися з інших знаків й у більшому масштабі, оскільки нотація виглядала дворядковою. На один склад тексту припадало велике кількість співочих знаків. Звідси ясно, що цей рід співу ряснів мелізмами з тривалим розтягуванням окремих.

Великий знаменний розспів як стиль був вироблений працею і талантом багатьох російських розспівників, серед яких Федір Християнин займає одне з найпочесніших місць. Серед переважно анонімних авторів багатьох піснеспівів великого розспіву нині відомі також імена архімандрита Ісаї, згадуваного найчастіше у вітчизняній медієвістиці за його мирським ім'ям Іван Лукошко, митрополита Варлаама (Василя Рогова), Фаддея Суботіна, Івана (Логіна) Шишелова про.

Ще Д. Розумовський виявив в одному з рукописів початку XVII століття "переклад великий Лукошков" піснеспівів "Волсві персідстії" і "Благовістить

Гаврило". У бібліотеці Академії наук зберігається спів "Царю небесний" великого співу також авторства Івана Лукошки [9].

У Карельському республіканському архіві нещодавно виявлені "іпакої недільні на вісім голосів Лукошкова перекладу" також великого співу[13]

Автор цих піснеспівів архімандрит Ісайя (Іван Трохимович Лукошко) майже 20 років, з 1602 р., очолював Володимирський Різдвяний монастир, імовірна дата його смерті-1621 р.

"Вірші хрещені Варламівські" великого розспіву, що зберігаються в Російському державному архіві стародавніх актів, є, мабуть, творінням митрополита Ростовського Варлаама (Василя Рогова)³⁴.

Знаменитий троїцький головник Іван (Логін) Шишелов розспівав великим прапором кілька стихир зі служби святителю Николе.

Розшифровка стихирі Архістратигу Михайлу великого розспіву усольця Фаддея Суботіна опублікована М. Бражніковим в 1967 в нотному знаменному збірнику.

Серед анонімних піснеспівів великого знаменного розспіву-догматики, святкові "богородичні", "славники", "алілуйя", "трисвяте", "Достойно є", удостойники, прокімни та ін. Піснеспіви [13].

Великий знаменний розспів один із розспівів православної церкви. Відрізняється багатством мелодики, великою кількістю у ній протяжних розспівувань, та його поява вважається вершиною розвитку знаменного розспіву в 2 половині XVI ст. Записувався особливою ідеографіч. нотацією, в основу якої була покладена т.зв. палеовізантійська несамовита нотація (див. Візантійська музика). У міру збільшення фонду співівок, розширення співу звукоряду, розвитку попевок та ускладнення прийомів композиції ускладнювалася і сама нотація. У XV ст. у зв'язку з манерою прикраси наспівів ювіляціями, що поширилася в цей час, нотація зазнала особливо великих змін. Фіти записувалися скорочено, за допомогою особливого "таємнозамкненого"

поєднання прапорів. Розмаїття ювіляцій викликало необхідність систематизувати "таємнозамкнених" прапорів. З'явилися збірки фіт (фітники), якими користувалися при творі наспівів і при навчанні співу. Ускладнення "таємнозамкнених" прапорів, що тривало, призвело до появи в фітниках "розлучень", тобто. розлогого запису зашифрованих фіт звичайними прапорами. Існували аналогічні збірки попевок (під назвою кокізники); в них зазвичай вказувалася тільки фраза тексту, з якою співалася дана поспівка (кокіза). У зв'язку із затвердженням нових форм хорової культури у другій половині XVII ст. знаменний спів втратив колишнє значення. Він зберігався в крюковій нотації у старообрядців, а в п'ятилінійної. у репертуарі монастирських хорів та у співі дяків. З метою запобігання від спотворень та встановлення однаковості тексту Синод російської церкви видав у 1772 р. у "квадратній" ноті, в т.зв. цефатному ключі, "Побут церковний нотного співу", "Ірмологій нотного співу", "Октоїх нотного співу" та "Свята нотного співу". У 1891 була видана "Тріюдь пісна та кольорова" ці книги перевидавались.

Разумовський ділить знаменний розспів на три види: великий, середній та малий. Він посилається на якісь «надписи», де, нібито, вказано співати той чи інший спів у дні недільні одним розспівом, а у великі свята – іншим [40]. Крім цього, автор поділяє мелодію великого знаменного розспіву на стихирну, тропарну та прокімну. З таким поділом погодитись ніяк не можна. У великому знаменному розспіві, як відомо, немає піснеспівів, однакових за мелодією, і, тим більше, не може бути особливих груп: кожен тропар, стихира, ірмос мають власну мелодію, прокимни ж і алілуарії складаються з одного певного рядка, який поширюється на все прокимни і алілуарії даного голосу.

Малий знаменний розспів Розумовський називає прямою і «найсуттєвішою галуззю великого знаменного розспіву, простим скороченням великої мелодії без порушення голосового устрою».

Дослідник твердо заявляє, що «подібні» встановлені святим Іоанном Дамаскіним, «коли він займався упорядкуванням Єрусалимського Статуту» [40]. «Коротка мелодія самогласних чи самоподібних... стала зразком стихир не самогласних, які під час Дамаскіна не мали мелодії, зображеної нотами. Можливо, що за часів преподобного Іоанна Дамаскіна так і було; у нашому ж великому знаменному розспіві кожен самоголосний має свою мелодію.» - Н.П.Дилецкий [16]

Великий розспів самою назвою своєю наголошує на велику протяжність, урочистість, святковість. Однак, відмінні його риси - широка розспівність, плавність руху, неквапливість, розмаїття розгорнутих мелізматичних побудов з внутрішньоскладовими розспівами, що досягають великої протяжності, включаючи до 30-40 звуків і більше. Тривалість звуків, як правило, вдвічі перевищує тривалість звичайного стовпового співу. Одна стихира великого розспіву співається, залежно від її текстового розміру, від 5 до 7-8 хвилин (а при уповільненому темпі - і до 10 хвилин), у зв'язку з чим на богослужінні за співочим статутом слід співати не більше. піснеспівів. Як правило, це найважливіші моменти богослужіння - догматики, що укладають варіаційний розвиток стихир поточного голосу на недільній всеношній на "Господи покликах", святкові "богородичні", що укладають стихир на "віршівні", "славник" нарочитому святому, одна зі стихир на літії суто молитви, стихира після читання Євангелія і 50-го псалма, недільна Євангельська стихира, що завершує цикл стихир на "хвалітех". Великим знаменним розспівом співається також на недільній літургії перший тропар "блаженний", решта 7 тропарів співаються звичайним стовпним розспівом.

Фіти є одним з головних підвалин великого знаменного розспіву, що говорить про його вищому якісному рівні, порівняно зі стовповим. Відсутність тематизму, орнаментальне мислення, майже повна відсутність тональних

принципів, свобода звукотворчості та гнучка пластичність – такий великий розспів.

Слід зазначити, що сам великий знаменний розспів надзвичайно важкий для виконання, незважаючи на повільність і плавність руху, "донести" його до слухачів можуть лише висококваліфіковані хори. Витончена ритміка найтонших відтінків, оригінальний мелодійний малюнок різноманітних попевок, скачки мелодії на сексту, септиму, октаву і навіть нону – такі деякі особливості цієї принципово нової в порівнянні зі звичайним стовповим розспівом, хоча і виросла з нього музично-стилістичної системи.

У середині XVII століття грецький розспів, вироблений у південно-західних землях, було принесено до Київської Русі. Ю.Ясновський в своєму науковому доробку зазначає: «Відомі Ірмологіони з піснеспівами грецького розспіву, привезені в середині-3-й чверті XVII століття до московських монастирів українськими та білоруськими священнослужителями: з Кутейнського монастиря (ГІМ. Син. співоц. № 1381, 20-30-і рр. XVII Тимофієм Куликовичем із братської церкви Різдва святого Іоанна Предтечі у Білому Ковелі (Оршанського воєводства) (ГІМ. Син. співоц. № 1368, 1652 рік), із смоленського Свято-Троїцького монастиря (ГІМ. Увар. № 807, 16)» [54].

Таким чином, українсько-білоруський грецький розспів став до кінця XVII століття складовою нової московської традиції, що відрізняється за жанрами та стилем.

Масовий характер їхнього створення був наслідком значного піднесення церковно-музичної освіти, для якої Ірмолої були основними навчальними посібниками. Інтенсивне продукування нотолінійних Ірмолоїв було зумовлене й реформою нотопису — кулізм'яні кодекси швидко вийшли з ужитку і після XVI ст. в Україні не використовувалися. Сам кулізм'яний нотопис швидко забувся, що стимулювало масове створення нотолінійних Ірмолоїв.

Але найважливішою причиною масової появи нотолінійних Ірмолоїв був рішучий стильовий злам в українській гимнографії, що настав у XVI — XVII ст. Що стосується музично-стильового оновлення, то воно відбувалося у взаємодії двох протилежних тенденцій. Проявлялися зміни в переорієнтації на західноєвропейські манери та в той же час намагалися зберегти традиційний візантійський стиль. Формується яскраве мистецьке середовище, в якому тісно переплелася співпраця митців-професіоналів, народних майстрів і митців-чужинців. Внаслідок тісної взаємодії цих тенденцій і напрямів формується національний стиль української гимнографії.

Український нотолінійний Ірмолой є багатожанровим пісенним збірником, який ввібрав співи з різних богослужбових нотованих книг візантійського обряду. А свою назву Ірмолой отримав від найпоширенішого жанру — ірмосів.

Процес відродження відбувався як синтез 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); нарешті нових протестантських співів — побожних пісень-кантів і псалмів, що призначалися для виконання самими парафіянами. Всі ці інновації адаптувалися на ґрунті місцевої фольклорної традиції. Таким чином 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.

Особливої потужності процесу відродження надавала участь у культуротворчих ініціативах усіх суспільних верств, від нижчих до найвищих, причому включались вони в процес будівництва нової культури поетапно. Так, у початковий період вирішальна роль належала міщанам та дрібній шляхті; магнатські кола в союзі з елітарною інтелігенцією забезпечили піднесення

першого загальноукраїнського культурно-освітнього центру в Острозі. Система музичної освіти нового типу створювалася міщанами, організованими в братства; у розбудову загальноукраїнської національної школи музики включилась і вища церковна ієрархія.

Розбудова нової музичної культури спиралася на три головні інновації:

- перехід на нову загальноєвропейську музичну писемність;
- освоєння нормативів акордового тонально-гармонічного багатоголосся, яке на той час у різних формах існувало як у латинському, так частково й у новогрецькому та протестантському церковному співі;
- нарешті розвиток нової системи музичного виховання у братських школах, доступних для молоді усіх суспільних верств.

Значною інновацією стала докорінна реформа музичної писемності. Відмова від середньовічних невм ("кулізм") і опанування сучасною лінійною нотацією прискорили еволюцію тонально-гармонічного мислення (це відбилося вже в ірмолойному репертуарі за рукописами кінця XVI — початку XVII ст.)[52]. Нова нотація стала засобом для освоєння складніших музичних форм, оскільки дозволяла фіксувати з великою точністю не лише звуковисотні, а й — головне — метроритмічні параметри в музичному творі, забезпечувала акордово-мелодичну злагодженість голосів хору.

Поки що неможливо однозначно відтворити картину переходу від невмкулізм до лінійних нот: цей процес не був раптовим і відбувався на широкому "литовському", тобто тодішньому українсько-білоруському музичному просторі. Двописемний період паралельного вживання як невмкулізм, так і лінійних нот повністю завершився наприкінці XVI ст. Давня назва українсько-білоруського варіанта "латинської" писемності "руська нота" у новий київський період змінилася на нову назву "київське знам'я, київська нота". Найдавніші зі збережених зразків цієї нотації бачимо як в Ірмолоях кінця XVI - початку XVII ст. (Львівський, Супрасльський та Буцацький Ірмолої) [42],

так і в партесному фрагменті, що його скопіював у XVII ст. протестантський пастор Гербіній, очевидно, з якогось старого, дуже архаїчного манускрипту: мелодія на текст "Слава Тебі, Боже наш, слава Тебі" записана в старовинному басовому ключі.

На початку 50-х років XVII століття почалося активне освоєння грецького і київського співу в Москві під час богослужбової реформи, що проводилася патріархом Никоном. На той час столицю часто відвідували грецькі ієрархи зі своїми кліриками та церковними хорами. Особливого значення на вироблення місцевої редакції грецького розспіву мала діяльність ієродияк. Мелетія Грека, який прибув до Москви на запрошення царя Олексія Михайловича і навчав у 1656-1662 роках грецькому співу патріарших співаків і государевих співаків дяків. Наспіву Мелетія отримали назву «мелетіїв переклад» (не збереглися); можливо, ця назва свідчить про існування інших версій грецького співу для тих самих піснеспівів. Школа Мелетія, ймовірно, продовжувала діяти і пізніше: у 1671-1673 роки у Москві знаходився ієродияк. Феодосій, який приїхав до Мелетію від Іраклійського митрополита Варфоломія «для вчення божественного співу» [47].

Грецькі співаки були також у складі світ патріархів Єрусалимського Паїсія (1645-1661), Антіохійського Макарія (1648-1672) і Олександрійського Паїсія (1663-1665, 1668-1676), які приїжджали до Москви. У документах того часу - Чиновниках, «Книзі записнику» [12]- містяться нотатки про проведення патріарших служб у 1655-1658 роки в московському Успенському соборі та Чудовому монастирі, відзначено участь у співі як греків (з кліру патріарха Макарія в службі на Іверському подвір'ї), так і київських співаків, московських співчих дяків і поддяків. Беручи спільну участь у службах, грецький та московський хори розташовувалися на різних кліросах і співали поперемінно грецькою або відповідно грецькою та церковнослов'янською мовами. На Великдень 1667 на заутрені в Успенському соборі на правому клиросі співали

архім. Діонісій та ієродияк. Мелетій по-грецьки, на лівому клиросі - патріарші співачі дяки і поддяки «грецьким співом, промови руські»; подібним чином було організовано спів канону і кондака Богородиці на службі 26 червня 1668 року, після повернення царя із села Преображенського до Москви. Відомо про освоєння грецького розспіву у Воскресенському Новоієрусалимському монастирі, що сприяло стильовому оновленню його співочої традиції.

Ймовірно, грецький розспів був поширений на початок ХІХ століття. Однак, оскільки укладачі синодальних Октоїха, Ірмологія та Свят видання 1772 для здешевлення та зменшення обсягу співочих книг обмежилися головним чином версіями знаменного розспіву, а з піснеспівів грецький розспів залишили тільки найвідоміші, багато зразків грецького розспіву, зафіксованих в основному укази Святішого Синоду про заборону церковним хорам користуватися рукописними зошитами датовано 1816р. стали поступово виходити з ужитку

В 1678 році був відлито повний зміст безлінійних знаменних нот, про що свідчить Московська Синодальна Типографія. Про цю подію розповідає Розумовський: « Были приготовлены пунсоны, выбиты матрицы, отлиты буквы и ноты для нотного текста, но печатание нотных книг так и не состоялось. Потому что между церковными певцами возникли сильные разногласия во взгляде на достоинства старых безлинейных и новых линейных нот.» [41]

Однак, за пропозицією Сопікова, вже в 1688 році було надруковано видання гравюрованих нотних знаків разом з нотолінійними знаками та текстом з їх найменувань. Ці видання зберігаються в Московському Головному Архіві Міністерства закордонних справ під № 455-923, як зазначається у видання « Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева, периода киноварных помет»[32]

У монастирському побуті грецький розспів застосовувався в XVII-XVIII століттях (дивитися, наприклад, Ірмологіони київського Межигірського (НБУВ ІР. Ф. 312. № 112/645; Ф. 8. № 20, 2-а чверт. XVII століття), лаврівського Ону (РНБ. Тіт. № 1902, 1677 рік), полтавського Хрестовоздвиженського (НБУВ ІР. Ф. 1. № 3860, середина XVIII століття), Драгомирнського (Там же. Ф. Києво-Печерської лаври. № 40п, 1769 рік), а також, ймовірно, Уневського (Національний музей українського мистецтва у Львові. Ф. 58, близько 1650 року) та Кутейнського (Державний музей Білорусі. № 4574, 1651 рік) монастирів).[54]

«У ранніх збірниках з уніатських монастирів також зафіксовано грецький розспів, наприклад, у Жировицькому (НБУВ ІР. Ф. 1. № 3367, 10-40-ті роки XVII століття). Однак у міру насильницького переходу більшості білоруських православних монастирів до унії традиція грецького розспіву у багатьох із них припиняється. Про це говорить відсутність грецького розспіву в нотних текстах, наприклад у збірниках Супрасльського монастиря (Вільнюс. Бібліотека Литовської АН. Ф. 19. № 116, 115, 1638-1639 і 1662 роки) та віленського василіанського Свято-Троїцького. співоч., № 32, 1652 рік). Зрідка в греко-католицький Ірмологіон включено 1-2 піснеспіви грецького розспіву (василіанські монастирі - РДБ. Ф. 205. № 248, до 1643)» - Ю. Ясиновський [54].

Репертуарне коло грецького розспіву, яке визначилося в українському та білоруському ареалі в 1-ій половині XVII століття, згодом залишилося стабільним, хоча протягом XVIII століття традиція каллофонічного грецького співу в Південно-Західній Русі поступово згасла. У львівські стародруки Ірмологіони (1700, 1709) грецький розспів на відміну від болгарського не було включено. У XVIII столітті в парафіяльних храмах Західної України постійно виконували лише гімн Ἄγιος ὁ Θεός, інші піснеспіви грецького розспіву включали до збірок дуже рідко. Однак у пізній уніатській практиці був відзначений спів грецькою мовою на архієрейських службах.

Вже на початковому етапі адаптації грецького співу до традиції Південно-Західної Русі було визначено низку найважливіших ознак грецького співу: супутня назва; підтекстування грецькою мовою (грецькими чи церковнослов'янськими літерами, набагато рідше – лише у західноукраїнських Ірмологіонах – латиницею); приналежність всіх піснеспівів грецького розспіву до системи грецького осмогласія; наявність характеристик каліфонічного іміджу. З цих правил могли бути винятки: відсутність назви церковнослов'янського тексту (як у згаданій вище «царигородській» херувимській); вказівки на голос того самого співу в різних списках не завжди збігалися, особливо якщо тексти були виписані по 1-2, поза повним циклом. Для одного і того ж співу херувимською грецьким розспівом зустрічаються номери споріднених голосів (4-й голос у Супрасльському Ірмологіоні - 8-й голос у Манявському), або неспоріднених (3-й голос у Супрасльському Ірмологіоні - 6-й голос у Манявському), або сусідніх (3-й голос в Ірмологіоні Межигірського монастиря - 4-й голос у Манявському) [54]

Новий етап у поширенні та одночасно уніфікації грецького розспіву розпочався після публікації піснеспівів грецького розспіву у московських синодальних нотних виданнях 1772 року. Усі тексти викладені тут церковнослов'янською мовою. У різних розділах синодального Ужитку розподілено до 30 циклів піснеспівів та окремих піснеспівів грецького розспіву, відомих з XVII століття. Приблизно 1/3 їх відноситься до всенощного/ Дещо менша кількість піснеспівів і жанрових груп грецького розспіву увійшла до літургії київського розспіву синодального Ужитку («Святий Боже», блаженні, «Про Тебе радіє», «Хай виправиться моя молитва», удостойники). У співочій Тріоді грецького розспіву викладено піснеспіви суботи 5-го тижня Великого посту («Наказане таємно», «Обраній Воєводі»), Страсної седмиці («Благообразний Йосип», непорочні Великої суботи і тропарі по непорочних», «Воскресіння Твоє», «Ангел кричав», «Нехай воскресне Бог»). На молебнях

виконувалося «Тобі, Бога, хвалим» грецьким розспівом. У виданні Ірмологія 1772 грецький розспів включений в додатковий розділ слідом за осмогласником і представлений головним чином приспівами на 9-й пісні святкових канонів.

Грецькими співами були успадковані в повному обсязі принципи типового для візантійської калофонії співочого заломлення гімнографічного тексту; перевага надавалася повторенню слів і складів, словообривів (те ж у болгарському розспіві кінця XVI - 1-ї половини XVII століття). Іноді застосовувалися вставки мов і слів в основний текст, що характерно також для болгарського розспіву Південно-Західної Русі. Ладова будова грецького розспіву відповідала, мабуть, системі грецького осмогласся (нині мало досліджено). У співах широко використовувалися мутації, що поєднувало грецький і болгарський спів. Вступні ладові формули на початку херувимських різних голосів різні за мелодикою, але мають одну й ту саму підтекстування - ; в цьому полягає відмінність від грецьких прототипів, де кожен голос має у вступній формулі свою комбінацію складів - $\alpha\alpha\nu\epsilon\varsigma$, $\nu\epsilon\alpha\nu\epsilon\varsigma$, $\nu\epsilon\alpha\upsilon\iota\epsilon$ та інші.

У XVI ст. деякі знаменні мелодії були ускладнені в основному за рахунок збільшення тривалостей і застосування синкоп. В результаті перетворення попевок виник новий стиль монодії - дорожній розспів, що характеризується повільним і важким рухом.

Рядок співу 8-го голосу знаменного співу та мелодія колійного співу. Рукопис кін. XVII – поч. XVIII ст. Державна публічна бібліотека ім. М. Е. Салтикова-Щедріна. Збори М. П. Погодіна, № 418, листи 55 оборот і 63 оборот.

Дорожні мелодії спочатку записувалися знаменною нотацією, але в міру їх ускладнення на основі знаменної була створена особлива дорожня нотація.

До середини XVII ст. прослідковується тенденція до скорочення розлогих мелодій заради більшої ясності тексту та кращого відчуття ладу. Скорочені мелодії стали називати малим знаменним розспівом, а оригінальні – великим

розспівом. У співочих книгах зазвичай разом з співом малого розспіву записувалося і однойменне спів великого.

Мелодії знаменного співу використовувалися і в ранніх формах багатоголосся в так званому тристроковому співі, а також у деменному розспіві. У другій половині XVII ст. багато хто з знаменного піснеспіву переклав на п'ятилінійну нотацію, і композитори партесного співу гармонізували більшу частину цих піснеспівів. Крім того, вони широко використовували поспівки знаменного у мелодіях свого твору.

У цілому нині, до кордону XVII–XVIII ст. спостерігається збільшення числа фіксованих багато-розспівних стихир, стабільно присутні в рукописах від поч. XVII ст. до поч. XVIII ст.: «День іже на розумних престолах», «Августу єдиноначальницьку», «Схилив голову», «Дні благодать Святого Духа нас зібрала», «Царю Небесний» та деякі інші. [21]

Таким чином, на початку XVIII ст. простежується кілька тенденцій у музичному оформленні книги. Розширилося коло багаторозспівних текстів, деякі з них були представлені вже на поч. XVII ст., а інші склали додаткові співи славників багатьох мікроциклів на літії і на «Господи помилуй» великої вечірні. Такий був образ співочої книги Свята на момент появи особливої форми її фіксації — Двознаменників. Це рукописи, в яких мелодія розспіву синхронно викладається у двох різних музичних нотаціях (прапорної та п'ятилінійної, або знаменної та шляхової, або знаменної та демічної, або знаменної та казанської).

«Існування таких рукописів охоплює короткий історичний період з останньої чверті XVII до початку XVIII ст., вони обчислюються одиницями. Двознаменники з'явилися в переломну епоху, коли на рівних існували дві різні нотні системи. Основними їх завданням було пояснення однієї нотації за допомогою іншої в результаті зіставлення рівнозначних співочих рядків. Характерно графічне оформлення двознаменників: безпосередньо над рядком

поетичного тексту міг фіксуватися як знаменний співочий рядок, так і нотолінійний. Кольорове рішення співочих рядків також могло бути різним: виконаним повністю чорним чорнилом або і кіновар'ю, і чорнилом. Збереглися книги повного складу, короткого та повного з включення. Таким чином, у двознаменних Святах спостерігаються риси нестабільності, які можуть бути результатом вирішення декількох завдань. Перша з них – фіксація у двох різних нотаціях вичерпного корпусу стихир, необхідних для богослужіння. Рішенням стає поява двопрaporних Свят нехарактерного для кордону XVII-XVIII ст. повного складу. Тексти- мають різні літургійні функції, як правило, у них виписуються тільки один раз. У розділах служби, де також передбачені дані стихири, присутні відповідні інципітні посилання із зазначенням місця знаходження розспіву.» - В.М. Металов [32]

Варіювання репертуару свят у книзі, на наш погляд, спрямоване на вибіркоче поповнення її окремими великими святами. Всі названі завдання, що виконуються двознаменниками, виразно вказують на особливе, поворотне значення даного типу рукопису в історії побутування книги. На її матеріалі проявляються найважливіші риси, що говорять про певний результат у формуванні книги: узагальнення репертуару Свят через створення як редакції максимально повного складу, так і найпоширенішого короткого, а також осмислення двонадесятих свят як драматургічного циклу.

Ірмолойний спів прослідковується у найдавніших збережених списках кінця XVI - початку XVII ст. Та саме український нотолінійний Ірмолой є абсолютно індивідуальним як у зовнішньому вигляді, так і в внутрішньому його наповненні та музичній стилістиці. Переїнявши за словянським зразком крюкову нотацію, сучасна нотована книга пройшла історичний розвиток від прямого запозичення до створення багатожанрового збірника. Поряд з візантійськослов'янською основою нотолінійний Ірмолой є також помітно спорідненим із західноєвропейською гимнографічною книгою - від елементів

організації кодексу та художнього декору до форми фіксації оновленої стилістики - п'ятилінійного нотопису.

Нотолінійні Ірмолої як пам'ятки українського гимнографічного мистецтва не дійшли до нашого часу в оригіналах чи автографах. Окремі списки створювалися в різний час, у різних місцевостях і різними переписувачами-співцями. Тому всі вони мають більші або менші відмінності — як у зовнішньому вигляді, типі художнього декору, графіці, орфографії словесного та нотного тексту, так і в доборі репертуару і способів його компонування в кодексі, нарешті в музично-стильових особливостях.

Кульмінацією розквіту припав на XVII ст. Коли українські новані ірмолої розповсюджувалися та ввоодилися у великий кругообіг у великих центрах і на периферії, у різноманітних школах і на локальних територіях, вийшли за межі українських і білоруських етнічних земель.

Саме в такій нотації в 1772 році Синодом в Москві був випущений звіт основних церковних піснеспівів - 4 співочі книги (Обиход, Ірмологій, Октоїх і Свята), які згодом неодноразово перевидавалися. Додатково, в 1778 році в Москві був виданий «Скорочений Обиход нотного співу», в якому квадратної нотою були записані найбільш ходові піснеспіви з усіх чотирьох книг. Це видання отримало загальне поширення і було прийнято в якості початкового керівництва при навчанні церковного співу в духовних навчальних закладах. У XIX столітті знаменний спів поступово було витіснене «партесним» (багатоголосим).

Цей факт призвів до великих змін, відмови від крюкової системи та знаменного співу як такого. У той же час деякі композитори зробили зусиль щодо запровадження «знаменних» мелодій в партесний ужиток, гармонізуючи їх в логіці західноєвропейської тональності. В даний час піснеспіви знаменного розспіву, як правило, нотуються як в традиційні «крюка», так і в круглій (шкільної, «італійської») нотації. Компромісне рішення полягає в запису

знаменного розспіву у вигляді так званих «двознаменників». При такому способі записі поєднується використання знаменної і «класичної» пятилинейной нотації.

Відомо, що «З благословення Святійшого Синоду зазначені збірники одноголосного знаменного співу (Ірмологій, Обіход, Октоїх, Свята, Тріоді Пісна і Цвітна) почали друкуватися з 1772 року і неодноразово потім перевидавалися аж до 1917 року. Указом Святійшого Синоду від 23 листопада 1772 року всім церковнослужителів пропонувалося навчатися нотного церковного співу саме за цими книгами.» - Н.П.Дилецкий [16]

Разом зі створенням редакції співів знаменного співу змінювалися нотовані співочі книги. Сам Ірмологій в короткій редакції зберігав традиційний набір ірмоїв, відомих по найдавнішому періоду, проте з 70-х рр. XVII ст. в новій, розлогій редакції він містив понад 1 тис. текстів. Істотні зміни були внесені до складу знаменного Октоиха, де повністю оновилися тексти стихир на малій вечірній. Аналогічні заміни торкнулися і стихир на малій вечірній знаменних Свят рухомого циклу. Стихірарь повного складу, що склався до 1-ї пол.- сер. XVII ст. і розділявся в деяких списках, трансформувався в збірники стихир знаменного складу - на обрані свята. В кін. XVII ст. поширюються збірники пісень, що включають різні мелодійні версії текстів, переважно з Свят і Обіхода.

У XVIII ст. записи знаменного співу представлені представлені основними типами:

1) Належать до синодальної традиції нотолінейних списків Свят, Обіхода, рідше Ірмологія і Октоиха (гл. обр. поч. XVIII ст.), як правило в складі співочих збірок;

2) Крюковим рукописами традиційних співочих книг та збірок, що створювалися в різних старообрядницьких центрах до поч. XX ст.

Збереженню Знаменому співу в церковнослужбовому репертуарі сприяли

нотолінейних видання богослужбових співочих книг, що здійснювалися Синодальною друкарнею з 1772 р 1884-1885 рр. на кошти А. І. Морозова.[52]

Товариством любителів давньої писемності був виданий «Коло церковного древнього знаменного пения».

Російські композитори ХІХ-ХХ століть, ґрунтуючись на синодальних виданнях, робили гармонізації піснеспівів грецького розспіву:

- передпочаткового псалма (А.Ф. Львів, Г.Ф. Львівський, Д.М. Соловйов, В.А. Бірюков, протоієрей Д.В. Аллеманов, священник І. Беляєв, священник М. А. Березовський, А. Д. Кастальський, І. Я. Андрієвський, Н. Н. Толстяков, Н. Д. Лебедєв, А. Ф. Пашенко, І. Н. Розсохін, П. Г. Чесноков, Н. Н. Кедров-син);
- антифону «Блаженний муж » (священник І. Беляєв, Соловйов, А. А. Філатьєв, Чесноков, Н. Н. Черепнін, священник А. Беляєв),
- гімну « Свете тихий» (Чесноков), тропаря «Богородице Дево» (А.А. Архангельський, Кедров-син), полієлея (Львів, священник І. Беляєв),
- недільних тропарів по непорочних (В.А. Жданов, Кедров-син та М .Е. Ковалевський),
- антифону 4-го голосу (А.П. Жаворонков, Аллеманов, В.А. Нелідов, Бірюков, Львів, священник І. Беляєв, протоієрей М. Лісіцин, Пашенко),
- ступінь 8 голосів (Львів, Аллеманов),
- ірмосів недільних, святкових та інших канонів (Д.С. Бортнянський, Львів, протоієрей Д. Розумовський, ієромонах Нафанаїл (Бачкало), С.В. Смоленський),
- «Величит душа Моя Господа» (П.І. Чайковський, Жаворонков, Бірюков),
- «Взбранной Воєводе» (священник І. Беляєв, Товстунов, священник А. Беляєв, А.В. Касторський, С.В. Рахманінов, диякон Сергій Трубачов),
- «Приидите, поклонимся» (Н.І. Смирнов, Бірюков, Ковалевський),

- херувимської пісні (Львівський, І.С. Дворецький, А.В. (Львів, священник М.І. Георгієвський, ієромонах Вікторин, священник А. Беляєв, Чесноков),
- «О тебе радується» (Львівський, Жданов, Смоленський, В.Д. Беневський, священник І. Беляєв, протоієрей П. Турчанинов, Н.І. Компанейський, Андрієвський, протоієрей В. Металів, ієромонах Нафанаїл, Є. С. Азєєв, А. Ф. Шишкін, Бірюков, В. А. Фатєєв, священник А. Беляєв, А. Правдолюбов, диякон С. Трубачов),
- причетна «Творяй ангели» (Ковалевський),
- Κύριε ἐλέησον (Львів, Смирнов, Ковалевський),
- Ἄξιος (І.А. Гарднер),
- «На реках Вавилонских» (А.І. Рожнов, священник М. Георгієвський, священник І. Беляєв, священник А. Беляєв),
- «Тебе, Бога, хвалим» (Георгієвський, І.Я. Тернов, Д.М. Яїчков),
- піснеспіви «Под Твою милость» (Бортнянський) ,
- різних тропарів і кондаків (Львівський, Компанейський, Тернов, В.М. Орлов, Смоленський, священник І. Беляєв, Архангельський, А.Є. Ставровський, Трубачов, архімандрит Матвій (Мормиль)) та інші (Лісіцин. Огляд; Звід напів) [8].

Переплетіння знаменого співу з тогочасним віянням сучасного партесного у репертуарі супроводжувалася церковнослов'янською підтекстовкою його піснеспівів, про що в білоруському Ірмологіоні, складеному в Москві, є такі вказівки: , (ГІМ. Син. співоч. № 890; дивитися також: РНБ. Солов. № 27. [51]

Проте, увага до знаменного співу знову зростає напочатку ХІХ ст. у зв'язку з пробудженням інтересу до національної музики. Першим до знаменного співу звернувся Д. С. Вортнянський, хоча його гармонізації являли собою переклад мелодій, взятих не з синодальних видань, а що існували в західноукраїнському церковному співі.

Пізніше гармонізацією мелодій із синодальних видань займалися П. І. Турчанинов, Н. М. Потулов, О. Ф. Львів. Їхні перекладення, однак, не вільні від істот. недоліків. Турчанинов, прагнучи підкорити знаменну мелодію певному розміру, спотворював її. Потулов зберігав несиметричний ритм знаменної мелодії і допускав її альтерації, але, вважаючи майже всі звуки мелодії носіями певних гармоній. функцій, створював на цій основі великовагову та одноманітну гармонізацію.

Львів дотримувався несиметричного ритму і досягав ясності та прозорості гармонізації, але використовував гармоній. мінор, не властивий знаменному співу. Проблема гармонізації цікавила М. І. Глінку. П. І. Чайковський гармонізував піснеспіви Зу "Всіночному чуванні". Але ключ до вирішення проблеми гармонізації був знайдений А. Д. Кастальським у народно-пісенному багатоголосстві. Виконані ним у плані гармонізації розкрили красу і нац. характер мелодики співу С. В. Рахманінов у "Всіночному чуванні" гармонізував кілька піснеспівів З. н. До З. н. зверталися у своїх творах Н. А. Римський-Корсаков, М. А. Балакірєв, С. В. Смоленський, ММ Іполитов-Іванов, А. Т. Гречанінов, П. Г. Чесноков, А. В. Нікольський, Н. Я М'ясковський та ін. [52]

Після 1905 почалася публікація книг знаменного співу та навчальних посібників в видавництві «Знамення спів» під керівництвом Л. Ф. Калашникова? перевидання яких брало до сучасного часу використовуються співочими попівського згоди, а також в друкарні при Преображенському богаделенний будинку в Москві (книги поморського згоди), також перевидані в Ризі під керівництвом С. П. Пічугіна.

В своєму докладі на Конгресі присвяченому старовинній музиці, який проходив у Польщі в 1966 році, музикознавець Бражніков сказав: «Русские певческие рукописи разделяются обычно на две очень неравные группы: «читаемую» и «нечитаемую» . Вторая группа в количественном отношении

меньше первой, но значение этой второй группы огромно потому, что хронологически она охватывает период, равный не одному, а пяти столетиям, представляя собой пять ступеней самобытного становления русского певческого искусства. Тем не менее, с достаточной достоверностью, мы можем судить и судим только о завершении этого становления по рукописям конца XVI-XVIII века» [23].

Пробуджений з 90-х рр. XX ст. Інтерес до давньої культури музики знайшло своє відображення в виданнях збірок пісень і практичних посібників з оволодіння знаменною нотацією і навичками виконання піснеспівів знаменного співу.

В 20-30-ті роки XX ст. були досягнені великі успіхи західних вчених, які займалися музикальною медієвістикою, коли Г. Тільярд та Е. Веллес відкрили загальним принцип середньовічної та пізньовізантійської нотації, зробивши доступним для дослідників ті пам'ятки візантійської музики, які до нас дійшли починаючи з XII ст.

Австрійський музикознавець Егон Веллес в 1932 заснував Інститут візантійської музики при Віденській національній бібліотеці та приймав участь в роботі Візантійського дослідницького інституту в Думбартон-Оксі (США). В Англії керував дослідниками візантійської музики в Оксфордському університеті, також вів научну роботу в Королівському музикальному коледжі в Лондоні, та Кембрідському, Единбурському і Принстонському університетах.

Генрі Тільярд – англійський музикознавець, разом з Веллесом знайшовши ключ до середньовічної нотації, расшифрував значну кількість піснеспівів візантійського богослужбового співу XI-XII ст. Також, він є автором низки статей з проблем ладу, ритму, композицій та мелодичної структури візантійських піснеспівів. Тільярд зіграв визначну роль в дослідженні не тільки середньовічної музики, але і в дослідженні церковного співу Київської Русі.

В наш час закордоном, на Заході, існують десятки інститутів які займаються дослідженнями візантійського співу та культури. Таким центром дослідження став Копенгаген, саме завдяки діяльності датського музикознавця та філолога Карстена Хьога, який разом з Г. Тільярдом та Е. Веллесом заснував відоме монументальне видання «Пам'ятники візантійської музики» («*Monumenta Musicae Byzantinae*»), перший том якого був вида в 1935 році. Хьог досліджував давньоруську музику, підкреслюючи при цьому перелом візантійських традицій в славянських країнах.

В результаті, на основі наукових доробків вчених Е.Веллеса, Г. Тільярда та К. Хьога та їх видань «Пам'ятники візантійської музики» («*Monumenta Musicae Byzantinae*»), які дали змогу ввести в наукову діяльність та дискусію в цій сфері, вже в 50-60-ті роки близько 20-ти закордонних вчених займалися дослідженнями візантійського та давньоруського церковного співу.

В своєму докладі на Конгресі присвяченому старовинній музиці, який проходив у Польщі в 1966 році, музикознавець Бражніков сказав: «Русские певческие рукописи разделяются обычно на две очень неравные группы: «читаемую» и «нечитаемую». Вторая группа в количественном отношении меньше первой, но значение этой второй группы огромно потому, что хронологически она охватывает период, равный не одному, а пяти столетиям, представляя собой пять ступеней самобытного становления русского певческого искусства. Тем не менее, с достаточной достоверностью, мы можем судить и судим только о завершении этого становления по рукописям конца VI-XVIII века».с [23]

На жаль, нашими вітчизняними вченими дуже мало проводиться вивчення давньоруської музики, та розшифровки нотних позначень, хоча по прикладу Тільярда і Веллеса в розшифровці середньовізантійських нотацій, можна було би спробувати, можливо вони допомогли б знайти ключ для прочитання співочих рукописів.

Висновки до розділу 1

Аналізуючи дослідження, які проводилися з питань знаменного співу, його зародження, вплив на розвиток хорового мистецтва, трансформації в результаті історичного розвитку музичної культури та нотований запис крюкової системи, слід сказати, що як сам по собі знаменний спів завжди викликав бурхливий інтерес дослідників, цей факт обумовлений тим, що до XV ст. цей стиль в хоровому виконанні привілював. Однак, дуже швидко його почав витісняти партесний спів. Перехід до багатоголосся перейшов достатньо швидко та знайшов багато прихильників.

Що стосується збережених нотованих рукописів знаменного співу, то можна відзначити, що більш раннього періоду рукописів знайдено та розшифровано, на жаль мало, починаючи з XIV-XVI ст. інформації та безпосередньо розшифрованих праць і найголовніше перекладених на сучасну нотовану систему значно більше. Тимпаче, що в XVII-XIX ст. створювалися спеціальні товариства, на кошти яких видавалися спеціальні книги з нотованими композиціями.

Слід зазначити, що у XX-XXI ст. інтерес до знаменного співу активно пробуджується, цей факт прослідковуються у видаванні збірок з інтепритованими композиціями знаменного співу, у нових історичних дослідженнях, які займаються пошуками та розшифровкою старовинних крюкових позначень.

РОЗДІЛ 2

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Виникнення на теренах України партесного співу

В період коли з кінця X століття відбулося прийняття християнства як державної релігії, почала розвиватися церковна музика. Форми на той час давньоруського церковного співу, а безпосередньо і самі його наспіви, що відрізняються винятковою вокальністю, були запозичені із Візантії. Великий візантійський вплив зробив вагомий відбиток у розвитку церковної музики першому етапі. Церковна музична культура, на відміну від народної, від початку мала письмову традицію. Тексти піснеспівів записували на церковно-слов'янською мовою, більш того з того моменту починає зароджуватися перші нотовані позначення, для зручності виконання піснеспівів, перші примітивні позначення означали напрямок співу зору «вверх» або «вниз» вказувалася інтонація .

Цей жанр церковної музики входив до всіх видів православного богослужіння – Літургію (обідню), вечірню (велику та малу) та утренью (напередодні великих свят (вечірня та утренья об'єднувалися у всеношну), опівнічницю, годинник, вечеря, а також чини хрещення, вінчання, поховання та треби- молебні, панахиди та інші. Співочі жанри церковної музики відбивають складність і багатство візантійської гімнографії, а саме еред них – стихирини, тропарі, кондаки, ікоси, акафісти, канони, ірмоси, приспівини, антифони, величі, каноніки, гімни, алілуарії, псалми Давида. Важливу роль організації служби грала система осмогласія, з якою на Русі пов'язані майже всі основні (як найдавніші, і пізні) розспівини – кондакарний, знаменний, київський, грецький, болгарський. [23]

Осмогласся - (від грец.) - Октоїх, старо-слов'янського-восьмиголосся)-ладово-мелодійна система голосів, що служила для музичного оформлення християнського богослужіння. Початок системи поклав звичай у кожен з 8 днів свята пасхи виконувати піснеспіви на особливий спів голос ще в IV віці. [44] «Восьмиденний цикл співу незабаром був поширений на 8 тижнів від 1-го дня паски, що становлять святковий період року, так що наспів того чи іншого дня був поширений по порядку щотижня. Пізніше цикл із його гімнічними текстами стали повторювати протягом року, до нового Великодня. З гімнів патріарх сирійський Севір склав книгу – Октих. Пізніше гімнотворець Іоан Дамаскін відредагував Октоїх та доповнив його своїми гімнами. У такому вигляді Октоїх увійшов у вжиток церков. Система Осмогласі отримала теоретичне обґрунтування у Візантії у 2-й половині 13 століття. Голосом теоретики називали звукоряд, один із ступенів якого була панівною (тобто ладова опора) у викладі співу, а інша служила кінцевим тоном. За осмогласним принципом побудовано співочі книги Октоїх та Ірмологій. Стародавні співочі службові книги об'єднують піснеспіви, що відносяться до одного типу богослужіння або однотипних жанрів. Коло добових і седмічних служб, треби включені до Ужитку, що містить два виду православного богослужіння – Всеношну та Літургію.» - С.В. Смоленский [43]

Однією з визначних подій в історії хорого мистецтва відбулося у другій половині XV століття, коли створюється перший російський професійний хор - государеві співачі дяки. Від них веде свій початок найстаріший російський хор – Ленінградська академічна капела. Поряд із государевими співачами з кінця XVI століття існував хор патріарших співаків – попередник Московського синодального хору. Ці перші професійні хори брали участь і у церковних службах, і у розвагах царя. При Петрі I з хору государевих співаків організується Придворний хор (пізніше – Придворна співока капела), який бере

участь в обслуговуванні придворної церковної служби, в пишних палацових розвагах і в оперних постановках. [44]

Протягом другої половини XVII-XVIII ст. виникли і розвивалися нові пісенні фольклорні жанри: героїчний епос - думи та історичні пісні, розквітає різноманітна лірика, балади. Сформувалася багатоголоса церковна музика барокового стилю. В Україні цей спів називали партесним (від лат. pars - частина, партія).

Новотворенням цього періоду «золотої доби» є партесний концерт. Він вважається одним з найвидатніших здобутків української культури. Саме в цей час в українській музиці починають створюватися авторські партесні твори і зароджується українська композиторська школа.

Також, важливо відзначити кантову музику, яка теж активно починає поширюватися на теренах української держави. Проте, разом з духовними з'являються й світські канти. У світських кантах зароджується нова образність, нова інтонаційна сфера; у них простежується особливо тісне зближення з фольклором і кристалізується новий жанр – пісня – романс.

Головною подією для українського хорового мистецтва стала, у другій половині XVIII ст. 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. [44]

В українській музиці в цей час відбувається зміна стилю хорового виконання. Так, у багатьох працях композиторів з'являються нові тенденції, що на той час були притаманні західноєвропейській.

Оновлюється духовна музика і виникає духовний циклічний концерт нового стилю. Якому характерна тяжлість до світського мистецтва, а саме прослідковується емоційність, співпереживання у творах композиторів.

Під впливом народної практики гуртового багатоголосся київський знаменний розспів поступово перетворювався у багатоголосний строчний спів.

Офіційне санкціонування нової форми церковного хорового виконання здійснено візантійським патріархом Мелетієм Пігасом у 1594 році.[52]

« Багатоголосний строчний спів містив кілька стильових різновидів, що відрізнялися характером наспіву, формою багатоголосся та типом безлінійної нотації. Історично склалися три види багатоголосся: путьове, демественне та знаменне. Строчний триголосний путьовий спів (з XVI ст.) мав поліфонічну фактуру із розвиненими в інтонаційному та ритмічному відношенні мелодіями. Путь (головний, середній голос) відзначався повільним, плавним рухом; низ, утворюючи з ним квартові інтервали, був більш розгалуженим. Менш рухливий верхній голос часто «наповзав» на путь. В цілому дисонуючі квартакорди із септимами та секундами надавали путьовому багатоголосцю неповторної самобутності. Чотириголосний демественний строчний стиль за характером лінійного розвитку голосів був споріднений з путьовим. Втім, головна функція в ньому надавалася солістові, спів якого супроводжувався хором. Соліст-демественник вів мелодію, виділяючи її серед інших імітуючих голосів. Наспів деместа подвоювався у терцію, квінту та інші інтервали. Мелодії демественного наспіву мали широку розспівність та народнопісенний характер. Строчне знаменне багатоголосся, що виникло в XVII ст., відзначалося наявністю акордової, гармонічної фактури. Мелодію знаменного розспіву підкреслювали терції та квінти інших голосів. Разом з тим, у знаменному багатоголоссі ще залишався вільний перехід від однієї кількості голосів до іншої. Дослідники вважають, що путьовий, демественний та знаменний види релігійного багатоголосся стали ґрунтовною основою для формування нового виду хорової творчості — партесного хорового співу. Народження партесного стилю проходило одночасно із засвоєнням нової квадратної п'ятилінійної нотації.» - визначає в своєму науковому доробку Т.А. Смирнова [44]

Вже з XVI ст. на нотному стані з п'яти ліній позначалися знаки квадратної форми. З першої половини XVII ст. київська п'ятилінійна нотація поширилася по всій Україні. Крюкове письмо поступово зникло, залишаючись в ужитку лише у старообрядницьких общинах. Партесний хоровий спів.

Партесний спів (від латинського “partes”) - це багатоголосний, гармонічного складу спів за партіями, що виник на Україні наприкінці XVI століття і швидко розповсюдився, витісняючи знаменне багатоголосся. Виникнення і розвиток партесного співу тісно пов'язані з певними історичними умовами. Політична, економічна, соціальна боротьба українського народу, зокрема проти шляхетської Польщі, звичайно, відбилась у соціальній свідомості. Але це ні в якому разі не виключало активних взаємозв'язків між культурами двох слов'янських народів. [44]

Ті ж процеси і характерні і для музичного мистецтва, в якому весь час відбувалась інфільтрація явищ однієї культури в другу. В Польщі працювали композитори та виконавці українського походження, побутували українські пісні, танці, інструментальна музика; на Україні в польському середовищі звучали світські та церковні твори як польських, так і західноєвропейських майстрів. Таким чином, відбулось становлення багатоголосся, якому сприяли давні традиції народного хорового співу, зокрема побутування багатоголосної пісні. Весь подальший розвиток партесного співу свідчить про дуже плідні зв'язки його з народною писемністю. [52]

Естетичний вплив нового гармонічного співу, який здобував усе ширше визнання, відразу ж був використаний у тій жорстокій антикатолицькій боротьбі, яка стала однією з форм захисту національної незалежності. Партесний спів виявився тим засобом, який протиставлявся багатству і розкоші католицької служби, отже, ідейне значення цієї музики повністю усвідомлювалося учасниками і привело до офіційного прийняття його наприкінці XVI століття в православній церкві на Україні.

Розповсюдженню багатоголосся партесного співу сприяла широка мережа братських шкіл на Україні у XVII столітті, де навчали також співу й нотної грамоти. Серед вищих освітніх закладів особлива роль належала у XVI столітті Острозькій “академії” (відкрита в 1580 р.), а після занепаду Острога - Києво-Могилянському колегіумі, заснованому в 1632 році, який згодом став центром вищої освіти на Україні. В колегіумі значну увагу приділяли навчання нотної грамоти, співу, виконанню хорових творів. Із середовища бурсаків виходили не тільки вчені, а й регенти та композитори. Роль Києва як культурного осередка помітно відчутна у сфері музики, про що може свідчити визначення “київська школа” для творчості у партесному співі.

Перший етап розвитку партесного співу пов’язаний із лаврським багатоголоссям, яке за фактурним складом було гомофонно-гармонічним. Цей тип партесного співу мав багато спільного зі строчним та народнопісенним співом (діатонізм, перемінні лади та паралельний рух голосів). Разом з тим розмежування голосів (дискант, альт, тенор, бас), мажорний та мінорний лади, а також каданси, що йшли з західноєвропейської музики, дають можливість віднести його до ранніх зразків партесного співу. Інша форма раннього партесного співу пов’язана зі світськими творами: псалмами, кантами та гімнами, що широко побутували у XVII ст.

Одним з найбільш улюблених побутових жанрів в Україні були канти — триголосні хорові пісні без супроводу. Зародження канта пов’язане з процесом демократизації музично-поетичного мистецтва. У його тематиці, образах, мелодії, ритміці та структурі відбивалися традиції народнопісенної творчості. За змістом канти розподілялися на жартівливо-сатиричні, гумористичні, філософсько-повчальні, релігійні, антиклерикальні та панегіричні. Авторами текстів та мелодій кантів здебільшого були учні шкіл, співаки, студенти, вчителі та регенти хорів. Велику роль у поширенні кантів відіграли мандрівні дяки, що їх репертуар складався з кантів різного змісту. За жанровими ознаками кант —

це проста строфічна пісня симетричної будови з чіткою ритмікою, ясною і простою мелодикою. Основна мелодія канту проходить у верхньому голосі, другий супроводжує його в тенцію, а партія басу виконує функцію гармонічної основи. Різновидом духовно-моралізаторського ліро-епічного канта були псалми.

Кантова мелодика і характер багатоголосся мали певний вплив на розвиток жанру хорового концерту.

Утвердженню раннього партесного стилю в Україні сприяла хорова творчість видатного композитора Миколи Дилецького, який теоретично обґрунтував новий стиль у праці «ГраMATика музикальна» (інша назва «Музикійська граMATика»). Серед авторів, які сприяли розвитку партесного співу в Україні дослідники називають Олексу Лемківського, Кліма Калиновського, Йосипа Загвойського, Василя Пикулинського, Івана Календу. Найбільшого розвитку партесний стиль в Україні досягнув у жанрі хорового концерту. Він виник завдяки прагненню композиторів до більшої яскравості, виразності, гармонійної повноти звучання духовної хорової музики. Хоровий партесний концерт — це розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком, що складається з кількох епізодів, стверджує О. Шреєр-Ткаченко.

Тексти партесних концертів переважно записувалися як церковнослов'янською, так і слов'яноруською мовою, це свідчило про певну демократизацію церковного співу. У цих концертах сама музика поступово набувала певної незалежності та виокремлювалася, перетворюючи храм на місце спілкування з мистецтвом. Як справжнє явище національної культури, партесні концерти вражали могутністю і барвистими контрастами.

У другій половині XVI і на початку XVII ст. музичне мистецтво польського середовища — насамперед в Галичині та на Волині, зокрема у Львові — розвивалося в руслі пізнього Ренесансу. Тут переосмислюються

традиційні теми й образи епохи середньовіччя, зростає вага авторського, власне композиторського опрацювання, тісно переплітаються і взаємодоповнюються церковні та світські елементи.

« Найяскравішим представником польської музики XVI ст. був львів'янин Мартин Леополіта (нар. близько 1540 р. у Львові, † там само 1589 р.). У його творчості синтезувалися здобутки нідерландської поліфонічної школи, італійської та французької музики. На початку 60-х рр. він працював у королівській капелі рорантистів у Кракові. Писав меси і мотети, в яких утвердив новітню композиторську техніку Західної Європи, яка, без сумніву, вплинула на формування українського партесного стилю». - «Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства» [52]

Аналізуючи вищесказане, можна зробити висновки, що з кінця XVI ст. в Україні починається плавний перехід до партесного співу, важливо зазначити, що ці події безумовно знайшли своє відображення в нотованому записі творі, тобто разом з тим відбуваються зміни в нотному стані, з п'яти ліній позначалися знаки квадратної форми. Осередком розповсюдження як партесного співу так і нового нотованого запису в той час послуговували братські школи.

2.2. Розвиток світської музики.

Разом з ноаціями партесного співу в житті хорового мистецтва, відбуваються зміни і у виникненні нових жанрів. Так, з кінця XVI ст. в Україні має широке розповсюдження партесний хоровий спів у вигляді лаврського багатоголосся, кантів і псалмів. Найбільшого розквіту партесний спів в Україні досягнув у жанрі хорового концерту, видатними майстрами якого були М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель. Значним досягненням визнаних

композиторів України XVIII ст. сприяв поступовий розвиток системи вокально-хорової освіти [44].

Співацька освіта у монастирях здійснювалася за окремою програмою і забезпечувалася методичними і навчальними посібниками. Система міської шкільної освіти існувала у церковних школах (початкове співацьке навчання), полкових школах, духовних училищах і семінаріях (спів по нотах багатоголосних творів, засвоєння ірмологічної теорії та практики партесного співу), школах-студіях та колегіумах (вивчення теорії знаменного партесного співу, різні форми складного багатоголосся). У сільській місцевості навчання хоровому співу виконувало функції захисту національних традицій і розвитку кращих зразків духовної співацької культури. Співацьку освіту, яка впроваджувалася у домових школах та ірмологічних класах, здійснювали мандрівні дяки за власними методиками і навчальними посібниками.

Для XVIII ст. характерний розвиток світської музики. У цей період у Києві створюються міська капела, музична школа та музичний цех. Музичні цехи відкриваються по всій Україні. У багатьох поміщицьких маєтках існували кріпосні капели, оркестри, оперні та балетні трупи (наприклад, театр К. Розумовського у Глухові). При деяких капелах відкривалися школи, які готували музикантів, співаків та артистів балету. В 1738 р. було відкрито Глухівську співочу школу, а в 1773 р. у Харкові - спеціалізовані музичні класи, якими керували М. Концевич та А. Ведель.

На основі кантів та народнопісенних традицій розвинулась пісня-романс літературного походження - "Всякому городу нрав і права", "Ой ти, птичко желтобоко", "Стоїть явір над горою" Г. Сковороди, "їхав козак за Дунай" С. Климовського, "Дивлюсь я на небо" (сл. М. Петренка, муз. Л. Александрове!), "Стоїть гора високая" (сл. Л. Глібова) та ін.

Наприкінці XVIII - напочатку XIX ст. з'явилися нові жанри: опера (першою українською національною оперою була "Запорожець за Дунаєм"

С. Гулака-Артемівського — 1863 р.); камерно-інструментальні твори. Розвивається і вдосконалюється симфонічна музика (М. Березовський, Д. Бортнянський)[30].

На розвиток музичного життя України істотно вплинули Харківський, Київський та Львівський університети, Ніжинський ліцей, при яких були хори, оркестри, аматорські театри.

Відкриваються театри, де поряд із драматичними дорепертуару входять оперні та балетні вистави: 1776 р. — у Львові, 1806 р. — у Києві, 1810 р. — в Одесі. Плідно працюють композитори І. Витковський, І. Лозинський, І. Лизогуб та А. Лизогуб, Г. Рачинський та ін.

На західноукраїнських землях у царині музичного театру, хорової та інструментальної музики працюють М. Вербицький (музика до вистави "Подгоряне", 11 увертюр, хори на вірші Т. Шевченка, М. Шашкевича та ін.), І. Лаврівський (хорові твори, музика до вистав "Обман очей", "Пан Довгонос", "Роксолана"), І. Воробкевич (оперети, хори, пісні), А. Вахнянин (опера "Купало", хори) та ін.[52]

У цей період посилювалися репресивні заходи царського уряду проти української культури. Забороняється українська мова в народних школах. Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський указ 1876 р., що був підписаний власноручно царем, забороняли друкування українських книжок у межах Росії, увезення їх з-за кордону, не дозволялося співати у школах народних пісень, ставити українські п'єси, з'являтися у громадських місцях в українському народному вбранні.

Проте боротьба за національну культуру наростала. У цей період дедалі помітнішим ставав вплив революційно-демократичних ідей. Третє видання "Кобзаря" Т. Шевченка виходить друком у 1860 р., і відтоді його естетика, бунтарська поезія значною мірою визначають розвиток культури в Україні.

У 1860-1890 рр. розгортається робота українських учених, письменників, композиторів, пов'язана зі збиранням, вивченням та публікацією народної творчості. Велику роль у цьому відіграли І. Франко та М. Лисенко. У численних працях з фольклору та етнографії, зокрема у творі "Жіноча неволя в руських піснях народних" (1883), І. Франко стоїть на позиціях прогресивної естетики Європи.

З 70-х років XVIII ст. в Україні активно розвивається наукова фольклористика, основу якої заклала стаття О. Серова "Музыка южнорусских песен". Вагомий внесок у неї зробили М. Лисенко і П. Со-кальський. Предметом їх досліджень стають ладо-інтонаційна будова української народної пісні, особливості та закономірності її метро-рит-мічного складу, типові риси змісту та композиційної будови. Друкувалися численні статті та рецензії на театральні вистави, концерти, твори композиторів, перші пошуки науково-теоретичної розвідки з питань історії української музики. Іншими словами, розвивалася музично-критична та науково-теоретична думка.

З 60-х років починається новий етап в історії української музичної культури, завершується формування української національної школи у професійній музиці. У цей час в Україні працюють композитори С. Гулак-Артемівський, П. Ніщинський, П. Сокальський, М. Калачевський, М. Аркас, М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк, А. Вахнянин, І. Воробкевич та ін.

Пісенна скарбниця українського народу збагачується новими за змістом і жанрами творами. Це робітничі, солдатські пісні (типово маршово-похідні, ліро-епічні та баладні, рекрутські); похоронні плачі-голо-сіння; бурлацькі, наймитські, строкарські пісні; пісні про тяжку жіночу долю; сатиричні та жартівливі.

У другій половині XIX ст. поширюються пісні на тексти Т. Шевченка. На його вірші писали музику О. Рубець, Д. Крижанівський, Г. Гладкий. З'являються пісні на слова інших українських поетів того часу: романсові - на слова

С. Руданського ("Повій, вітре, на Україну"), А. Чужбинського ("Скажи мені правду"), Л. Глібова ("Стоїть гора високая") та ін. Популярними залишаються старогалицькі пісні "Там, де Чорногора", "Сонце ся сховало", "Пою коні при Дунаї" та багато інших.

Подальшого розвитку набули хорове мистецтво, багатоголосний спів, особливо помітно це в так званих вуличних парубоцьких піснях. Особливості багатоголосся, зокрема підголосного, помітні у творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, П. Козицького, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Г. Верьовки, С. Козака та ін.

На рубежі XIX та XX ст. хорове мистецтво у Російській імперії (тобто, і в Лівобережній Україні) відбувся розквіт хорового мистецтва. Саме в цей час було створено визначні твори церковного хорового мистецтва та світські камерні (хорові п'єси) і твори великої форми (кантати, оперні хори). В цей період виникають визначні праці з хорознавства як науки про управління ором, в яких формується специфічна термінологія, якою ми користуємося й зараз. Наприклад, у знаменитій праці П.Чеснокова «Хор и управление им» з'явився термін «хороуправління». Виключного значення набуває поняття інтонування.

Звертається увага на хоровий ансамбль, нюансировку. Проте, через інколи надмірне заглиблення в технологію хорового звучання, відбувалася втрата зв'язку між структурою музичного твору і його змістом.

У XX ст видавався журнал «Хоровое и регентское дело», дедрукувалися публікації, присвячені питанням хорового виконавства і теорії хору. Велике значення мали з'їзди хорових діячів. Зокрема, на III з'їзді 1909 р. прозвучала доповідь В.Буличова «Хоровий спів як мистецтво (досвід загальної теорії і постановки художньо-хорового співу)». На широкому тлі загально-музичних явищ.

Назва хорового виконавського напрямку середини і другої половини XIX ст. Явище виникло і розвинулося у діяльності Санкт-Петербурзьких

композиторів, які проповідували виключно 4-голосне гармонічне звучання, що підлягало правилам німецької схоластичної гармонічної школи. Не дивлячись на досить формалізовані принципи цього стильового напрямку, в рамках «петербурзької школи» творили досить відомі і навіть видатні композитори, як наприклад, Г.Ломакін, П.Турчанінов, О.Архангельський.

Виконавський напрямок кінця XIX - початку XX ст. у творчості переважно московських композиторів. Представники цього напрямку звернулися до первісних форм давньоруського монодійного мистецтва - знаменного співу, монодичних наспівів. Вони намагалися віднайти сучасні форми багатоголосної хорової музики для озвучення старовинного церковного співу. В рамках цього напрямку працювали видатні російські композитори, які створили найзначніші музичні твори, як в галузі церковного, так і світського хорового мистецтва: П.Чесноков, О.Кастальський, П.Гречанінов, В.Калінніков, С.Рахманінов. Найзначнішим художнім здобутком цього напрямку вважається "Всенічне бдіння" С.Рахманінова.

У XIX ст. в Україні зміцнюються традиції світського хорового виконавства (Киево-Могилянська академія, Харківський та Київський університети, міські гімназії, концертні зали західноукраїнського музичного товариства «Баян»)

У XX ст. хорове мистецтво відіграло значну роль у становленні музичної культури Радянської України. Виникає тенденція створення національних українських хорів, з'являються хорові спілки, поширюється видавництво нотних збірок для дітей та юнацтва.

На Лівобережній Україні сформувалася національна церковно-співацька школа, яка спиралася на народнопісенні виконавські традиції.

В Україні у 20-х роках XX ст. відбувається відродження національного мистецтва, зокрема національних виконавських напрямків, як у церковному, так і у світському хоровому мистецтві - відроджуються жанри кантів (у вигляді

обробок для хору), кобзарського мистецтва. З 1920 р. Діє національний хор "Думка", який на довгі роки стає флагманом українського хорового мистецтва.

Після складних суспільно-політичних процесів, пов'язаних із тоталітаризмом і репресіями 30-40-х рр., ідеологізацією та посиленням командно-адміністративних методів управління культурою у 60-70-ті рр., відбувався тривалий процес ренесансу хорової творчості. На думку багатьох музикознавців, саме з другої половини ХХ-го століття в Україні розпочався процес активного відродження та становлення академічного хорового виконавства а capella, який досяг свого розквіту у 90-ті роки. Це знайшло відображення не лише у тематичній направленості, жанрових і стильових особливостях хорових творів, а й у виконавській діяльності професійних хорових колективів. Незважаючи на доволі складні історичні умови, 20-30-ті рр. ХХ-го століття стали періодом становлення хорового академічного виконавства.

У той час було закладено фундамент професійної музичної освіти: у країнах функціонували дитячі музичні школи, були відкриті середні спеціальні навчальні заклади - музичні технікуми, і вищі - консерваторії. Вони виконували важливу функцію з підготовки професійних кадрів, необхідних для розвитку всіх сфер музичного мистецтва.

Однак, слід зауважити, що професійне хорове виконавство 20-30-х рр. ХХ ст. відрізнялося швидше кількісними, ніж якісними характеристиками. Умови роботи хорових колективів і їхня репертуарна політика не сприяли розвитку академічного напрямку в хоровому виконавському мистецтві. Повний занепад хорової творчості, яка була зведена до масових пісенних жанрів, був зумовлений репресивними заходами до учасників хорових колективів, композиторів і авторів поетичних текстів. Дані обставини, які були ускладнені випробуваннями у роки Другої світової війни, негативно позначилися на відродженні академічного хорового виконавства.

Важливим етапом в історії розвитку академічного хорового виконавства України стали 50-60-ті рр. ХХ століття. У країні поновлюють свою діяльність професійні колективи, а саме Державна академічна хорова капела «Думка», Державний український хор (тепер ім. Г. Верьовки), Академічний хор ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України (Хор Українського радіо).

Державна заслужена хорова капела України «Трембіта». Незважаючи на активізацію хорового руху, стан виконавської майстерності хорових колективів не відповідав повною мірою вимогам часу і не міг належно підтримати злет композиторської практики.

Професійна хорова освіта стала вирішальним фактором, який визначав динаміку розвитку хорового виконавства у 60-70-ті роки. У даний період мережа спеціальних музичних навчальних закладів розширилася за рахунок нових музичних училищ, що відкрилися у багатьох містах. У кожному з них існувало відділення хорового академічного співу, функціонував навчальний хор і відбувався процес підготовки професійних хормейстерів. Отже, саме у цей період отримує музичну професійну освіту «великий загін діяльних хоровиків-диригентів».

Кінець ХХ ст. характеризується змінами економічного і суспільного характеру, а також процесами, що відбувалися у музичній культурі України в цілому. Відомий майстер хорової справи П. Муравський продовжив кропітку працю над підвищенням професійного рівня і формуванням неповторного виконавського стилю капели. У своїй роботі диригент прагнув домогтися тембрової наповненості і злитості голосів, чистого звучання хору в акорді, правильної побудови фрази. Під його керуванням у виконанні колективу прозвучали загальновідомі композиції М. Лисенка. До репертуару увійшли нові на ті часи хорові твори А. Штогаренка зі збірки «Шевченкіана» (1964), хорові

твори Ф. Надененка, «Думи мої» Є. Козака, «Дума про безсмертного Кобзаря» А. Філіпенка.

Важливою подією для української культури став запис платівок музичної Шевченкіани у Москві, які були розіслані у Канаду, Францію та інші країни світу. Робота наступного керівника «Думки» - М. Кречка характеризувалася різними напрямками. Один із них - відродження та виконання української духовної музики, яка була тривалий час під забороною. Саме завдяки М. Кречку у виконанні «Думки» слухачі вперше почули багато духовних творів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Другим завданням, яке ставив перед колективом К. Кречко, було опанування новаторських композицій молодих митців.

Протягом 70-х рр. були виконані кантати і ораторії Л. Дичко («Червона калина», «І нарекоша ім'я його Київ»), І. Карабиця («Сад божественних пісень»), Є. Станковича (Третя симфонія «Я стверджуюсь»), що дало авторам можливість необхідної апробації творів в Україні, озброїло капелу технічними навичками сучасної хорової стилістики. За керування М. Кречка репертуарна рубрика «Народна криниця», яку пропагував колектив, була збагачена композиціями О. Кошиця, шевченківських циклів Б. Лятошинського. У 1981 році здобутки капели відзначено Державною премією Української РСР ім. Т.Г. Шевченка.

Хорова культура України дуже різноманітними зразками музичного фольклору гетерофонія, стрічкове октавне багатоголосся, протяжні пісні поліфонічного складу, три-чотириголосні гомофонно-гармонічні пісні.

2.3. Інноваційні підходи в хоровому мистецтві ХХІ ст

На сьогоднішній день існують багато підходів та критеріїв стосовно будови хору, різноманітні композицій в різних стилях ті різних епох. Також головною особливістю є музична фундаментальна освіта, де кожна школа хорового мистецтва робить свої власні акценти на навчанні.

Так, доречно навести приклад, як П. Ковалик визначає наступні напрями сучасної композиторської хорової творчості:

1) «твори, що культивують класичні орієнтири, де багатоголосся виникає з двоголосся та спостерігається більше тяжіння до гармонічного складу, ніж до контрапунктичного, а людський голос є головним музичним інструментом. Твори даного напрямку передбачають наслідування традицій, принесених до хорової музики засновником української композиторської школи М. Лисенком, продовжених Л. Ревуцьким і М. Дремлюгою;

2) партитури неофольклорного напрямку. В основі цих творів українська пісенність, вокальність та кантиленність. Напрямок хорової обробки, яку започаткував М. Лисенко і продовжив М. Леонтович, відштовхується від стихії народної підголосковості. Друга гілка, яку презентує творчість О. Кошиця, характерна «відлунням» барокової епохи, ліричною кастовістю, а також веделівською проекцією розгорнутого, професійно оформленого багатоголосся. Цю тенденцію пізніше розвинули П. Козицький, Б. Лятошинський, і далі через твори Є. Станковича, Л. Дичко вона розчинилась у стилізаціях народного елементу в оригінальних композиціях Ю. Алжнева, В. Степурка, О. Яковчука та ін.;

3) духовна музика православної традиції, що з'явилася на концертній естраді у 80-х роках ХХ ст. Українські композитори принесли до світової культури оригінальні, суто національні прийоми музичного письма. Це рубежі ХІХ – ХХ ст. Його представниками є К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я.

Яциневич, П. Гончаров, П. Козицький, М. Вериківський та ін. композитори. В основу їх художнього методу покладено давні церковні жанри, збагачені інтонаціями фольклору й досягненнями професійної композиторської творчості. Прикладом розвитку цієї глибинної традиції можуть бути духовні твори Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка, Л. Дичко, А. Гаврилець, М. Шука та інших композиторів сучасності;

4) хорний авангард останньої чверті ХХ - поч. ХХІ ст. явище, для якого характерними є нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівність пульсу, оновлена музична мова, іноді співставлення у різкому контрасті співацьких манер академічної й народної. До цього напрямку належить не лише додекафонна й сонорна музика, але й новотональна, коли ідеї літературного тексту висловлюються за допомогою яскравих музичних засобів. Прикладом слугують твори В. Сильвестрова, В. Польової» [15].

А ось, О. Батовська неаголошує, що дефініції «стиль» визначає агальні (фактура, ритм і мелодико-тематична організація) й окремі риси, що складають специфіку хорного стилю у творах а cappella. На думку дослідниці, «Окремі риси хорного стилю визначаються у зв'язку з онтологічною основою хорного співу, специфіку якої складають наступні темброво-композиційні позиції:

- хор є оркестром людських голосів, які поділяються за тембром на супідрядні групи, що функціонують відповідно до загальної драматургії твору;
- становлення музичної композиції створюється за рахунок варіювання тембро-ситуацій, що слідує одна за одною відповідно до загального музичного розвитку;
- виразними засобами є прийоми хорного викладення, які діляться на три групи: з використанням основних тембрових засобів хору; прийоми, які визначаються відношенням хорних партій і груп; колористичні прийоми (П. Левандо);

- фактура, яка є нестабільним співвідношенням партій, пульсацією різних напружених хорових блоків (від унісону до мішаного складу);
- гармонія, яка, за визначенням Н. Гуляницької, є чуйним барометром, що реагує на тембро-фактурні умови» [15].

Таким чином ми бачимо, що напрямів, характеристик хору в різних його проявах на сьогоднішній дуже багато.

Якщо розглядати хор, з точки зору практики, то необхідно висвітлити питання про хорову виконавську практику сьогодення, її характеризує така інноваційна площина, яка суміщення модусів різноманітних мистецьких жанрів:

- театрального, що проявляється у застосуванні акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність);

- перформансу, що об'єднує можливості образотворчого і театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епотажність, наявність автора-персонажу, тощо);

- кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому «музичний кадр»);

- інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційноштрихових прийомів [18].

Ці новітні характеристики сучасної академічної хорової музики а *carrella* викликали потребу пошуку композиторами відповідних засобів нотного запису. За словами О. Дубинець, потреба у нововведеннях хорового письма з'являється у тих випадках, коли музика кардинально відрізняється від загальноприйнятого уявлення і не вкладається в рамки існуючої нотації [18].

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи, можна сказати, що процес стрімких змін та перетворень в хорому мистецтві припали на XVII-XVIII ст. Історичні фактори, як ніколи вплинули на зародження партесного співу в українському музичному середовищі, а з ним зазнала змін і нотація творів, поява нових жанрів, таких як контова музика, партесний концерт, розвиток фольклорної музики. Разом з тим, починають формуватися наукові осередки, музичні школи, церковна музика відходить на другий план. Зростає інтерес до авторських композиторських творів.

XIX-XX ст характеризується багатогранним різмаїттям хорої музики. На цей час перевага надається народну фольклорному виконанню, формуються композиторські центри. Тогочасні композитори все ж таки намагалися перейти до монодійного співу, трансформуючи знаменний спів під тогочасні тенденції.

Що стосується сьогодення, то вожко підсумувати, та сказати щось однозначне. XXI ст.- етап хорого мистецтва, який має великий багаж як методолгічного фундаменту, так і різномаїтя виконавських жанрів, стилів та технік виконання. Але, що важливо на сьогоднішньому етапі творення музичного мистецтва. Це те, що маючи неймовірно багату спадщину, слід її зберегти, пронести ще крізь віки та приумножити.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши джерела та наукову історичну літературу з обраної теми, ми дійшли таких висновків. Що серед вітчизняних дослідників, які займалися питанням дослідження знаменного співу та розвитку хорого мистецтва ми можемо виділити Ю.Ясиновського, який зробив вагомий внесок в українську музичну культуру; Д. Крвавич, В. Овсійчук., С. Черепанова та їх науковий доробок «Українське мистецтво». Також важливо зазначити П. Ковалика з його дослідженням: «Особливості використання сучасної української музики у фаховій підготовці диригента-хормейстера».

Що стосується закордонних дослідників з даної теми, то слід згадати М. Бражникова та його фундаментальну працю «Лица и феты знаменного распева», И. Вознесенського та його вклад в дослідження київського розспіву. Д.Розумовський та В. Одоєвський займалися безпосередньо заміном співом, його методологічною основою та внесли вагомий вклад в формування знань про нього.

Культура Київської Русі дуже багата та різноманітна. Центром зосередженості та розвитку музики був Київ, саме туди прибували на запрошення князів візантійські послы та передавали свої знання руським майстрам. Згодом, коли ті виробили власну нотовану систему музики, почали утворюватися цілі культурні центри, від яких це знання почало поширюватися по всій Русі. Важливо зазначити, що весь розвиток культури був пов'язаний з церквою, саме цей факт сприяв створенню нових музичних композицій. Основне призначення музики було, перш за все, це допомога священнику на божественній службі за допомогою співу. Тому, почали створюватися хори, якими керували доместики. З плином часу, в Києві утворився цілий двір таких доместиків, де навчали співу людей, які входили до складу приходського хору. В таких умовах, церковний спів набував неабиякого значення, та відбувався значний його розвиток.

Виходячи з цього, почали створювати крюкову нотацію – ліца та фіти, за допомогою яких приховувалися широкі й розвинені мелодійні звороти. Вони вказували інтонацію та мотив, але не позначали точної висоти. В результаті таких записів нотних позначень і створювався знаменний спів, особливістю якого є накладання на монотонну мелодію акцентованого співу.

Разом з тим, розглядаючи питання розвитку хорового мистецтва, ми продемонстрували, яку саме еволюцію пройшло хорове мистецтво, як знаменний спів інтегрувався, мав свої види та як на зміну йому прийшов партесний багатоголосний спів. Саме він вносить новий виток в розвиток хорового мистецтва, звучання самого хору, складання партетури, сприяння для створення нових композицій. Бермес доречно підкреслює духовну та фізіологічну природу хорового співу, та зазначає: «Хор складають не голоси, а живі люди, котрі мислять і переживають, вступають у процесі творчої діяльності в певні стосунки один із одним і з диригентом. Він є універсальним засобом спілкування, пізнання себе і світу завдяки вокальній природі звуку – важливому носію інформації, що поєднує в собі вербальне слово та музичну інтонацію. Саме хоровий спів несе відомості про ментальність індивіда, нації, відображаючи прикмети «генетичного коду» соціуму. Його колективна природа якнайкраще віддзеркалює ментальні прикмети українців, зокрема кордоцентричність, емоційність, щирість, ліричність, інтровертність, чутливість та ін.»

Слід зазначити, що важливим є те, що ті нотні позначення, які вдалося розшифрувати використовуються в ході церковної служби й досі. На сьогоднішній день, створені електронні бібліотеки, де у відкритому доступі надані інтегровані партетури композицій знаменного співу. Однак, опрацюваши літературу, ми прийшли до висновку, що далеко не всі записи були розшифровані. Ті, що вдалося розшифрувати, друкувалися в спеціальних збірках для богослужінь, були навіть створені товариства, які ціленаправлено

займалися цим питанням та фінансували видавництво. Питанням з розшифровки знаменного співу займалися закордонні вчені, такі як Веллес, Тільярд, Хьог, які на базі цього створили ряд праць. На превеликий жаль, маючи таку спадщину, вітчизняні вчені не займаються розшифровкою середньовічних нотацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977
2. Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья. М., 1977
3. Беляев В.М. История культуры Древней Руси. Москва, 1951. Т2.499с.
4. Бермес, І.Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 4, 2016. 57-6с.
5. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972 Дополнительная литература
6. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984. 304 с.
7. Владышевская Т.Ф. Музыкальная эстетика Киевской Руси. М.1988
8. Владышевская Т.Ф. История русской музыки. М. 1993
9. Вознесенский И. И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893
10. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984. 304с.
11. Григорьева, Г. В. Русская хоровая музыка 1970 80-х годов. Москва: Музыка, 1991.80с.
12. Голубцов Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. - Москва: Синод. тип., 1908. - 312 с.
13. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971
14. Горский А.В. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. М., 1896
15. Дзівалтівський Максим Юрійович. Хоровий жанр і стиль у розумінні сучасної мистецтвознавчої науки. Харків. 2020
16. Дилецкий Н.П. Мусикийская грамматика. СПб., 1910
17. Дмитриевский А.А. Древнейшие патриаршие типиконы. Киев., 1907
18. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 313 с.

19. Игнатъев А. Богослужбное пение православной русской церкви с конца XVI до начала XVIII ст. Казань, 1916. С. 139 - 142;
20. Історія української культури. Київ: Наукова думка, 2001.Т1. 829 с.
21. Історія української культури .За загал. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид. стереотип. К.: Либідь. 2002. 656с.
22. Каргер. В.М. История певческой культуры Древней Руси. М., 1951
23. Корній Л. Історія української музики .Видавництво М. П. Коць. Київ-Харків-Нью-Йорк.1996. Часть 1.314с.
24. Келдыш Очерки и исследования о истории русской музыки. М., 1978
25. Келдыш Ю.В. История русской музыки. М., 1983
26. Ковалик, П. А. Особливості використання сучасної української музики у фаховій підготовці диригента-хормейстера. Актуальні питання культурології: альманах наук. т-ва «Афіна» каф. культурології: у 2 т. Рівненський. держ. гуманит. ун-т. Рівне. Т. 2, вип. 10, 49 52. 2010
27. Кравченко С.П. О некоторых особенностях фитных формул. М., 1977
28. Кравченко В.Н. Проблемы дешифровки древних нотаций. Л., 1987
29. Кравич Д., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.Українське мистецтво. Т.2, Львів, 2004. 157с.
30. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — Київ, 1971. — С. 19.
31. Мезенцев А. Азбука знаменного пения. Казань, 1988
32. Металлов, Василий Михайлович. Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет / В. Металлов. - М : Синод. тип., 1899. - 2, IV, VI, 130 с.
33. Протоиерей Борис Николаев. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: Опыт исслед. методики и нотации рус. православ. церков. пения со стороны церковно-богослужбной

/Иосифо-Волоц. монастырь, О-во древнерус. музык. культуры. - М.: Науч. кн. : Талан, 1995. - 300с.

34. Памятники истории старообрядчества. Л., 1927

35. Памятники русского музыкального искусства. Ключ знаменной. Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Музыка.1983. Выпуск 9: Христофор. Ключ знаменной. 95с.

36. Парфентьев В.В. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре русского государства. Свердловск., 1991

37. Пожидаева Г. А. Певческие традиции Др. Руси: Очерки теории и стиля. М., 2007;

38. Преображенский А. В. Вопрос о единогласном пении в Русской Церкви XVII в. СПб., 1904. С. 8-10.

39. Преображенский А.В. Культовая музыка в России. Л., 1924

40. Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. М., 1964

41. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. М., 1969

42. Седова Р. Малоизвестный памятник певческого искусства Древней Руси. М., 1996

43. Смоленский С.В. О древнерусских певческих ногтаниях. М., 1901

44. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018, 212 с.

45. Смоленский С.В. Краткое описание древнего знаменного ирмологиона. Казань,1899

46. Успенский Н.Д. Русский хоровой концерт XVII веке

47. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XXVII века

48. Фоникич Б. Греческие рукописи и документы в России в XIV - начале XVIII в. М.: 1997

49. Чирва О.Ч. Символіка православного мистецтва(метоличний посібник з історії України та образотворчого мистецтва). Кривий Ріг. 2005. 102 с.
50. Школа знаменного пения. Спасский собор Андроникова монастыря. Москва. 2000. 48с.
51. Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Краснодар, 2004
52. Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства. Т. 1. № 8.
53. Ярешко А.С. Влияние колокольного звона на особенности колорита в творчестве русских композиторов. М., 1978
54. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI - XVIII ст. Львів, 1996.
55. 14 Herbinus J. Religiosae Kyovienses cryptae sive Kyovia subterranea. - Jena, 1675. - P. 154. Факсимільне видання: Seventeenth-Century Writings on the Kievan Caves Monastery: With an Introduction by Paulina Lewin // HLEUL. - 1987. Vol. 4.

Інтернет-джерела:

https://works.doklad.ru/view/_9PVOUfpqak.html

http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29238.doc.htm

https://azbyka.ru/otechnik/Boris_Nikolaev/znamennyj-raspev-i-kryukovaja-notatsija-kak-osnova-russkogo-pravoslavnogo-tserkovnogo-penija