

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини
Волошиної

Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Видатні майстри духовної хорової музики

Студентки 2 курсу групи 2ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Олійник Наталії Юріївни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор, Завальнюк А.Ф.

Національна шкала	_____	
Кількість балів:	_____	Оцінка: ECTS _____
Голова комісії	_____	
	(підпис)	(ініціали, прізвище)
Члени комісії	_____	
	(підпис)	(ініціали, прізвище)

	(підпис)	(ініціали, прізвище)

	(підпис)	(ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ТА ЇЇ РОЗВИТОК.....	6
1.1. Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України.	6
1.2.Основоположники української духовної музики: (М.Березовський, А.Ведель, Д.Бортнянський).....	10
РОЗДІЛ ІІ ВИДАТНІ КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ ХІХ-ХХ СТОЛІТТЯ.....	17
2.1. Життєвий і творчий шлях корифеїв української духовної музики	17
2.2. Творча спадщина найбільш відомих композиторів цього часу.....	27
РОЗДІЛ ІІІ ВИКОРИСТАННЯ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В РОБОТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	42
3.1. Значення духовних творів в практиці педагога-музиканта.....	42
3.2. Про вивчення церковної музики українських композиторів.....	49
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	57

ВСТУП

Духовні хорові твори українських композиторів XIX-XX століття мають неабияке значення для фахової підготовки вчителя музичного мистецтва. Духовна музика – одна з найдавніших галузей вітчизняної культури, що мала століття розвитку, історичні зміни стилевих епох, розгалужену систему жанрів, галерею видатних композиторів і потужні ресурси кваліфікованого співочого контингенту, – на межі XIX-XX століття переживала глибоку кризу. Найталановитіші митці XIX століття віддавали своє натхнення світсько-концертній чи театральній музиці, що інтенсивно розвивалась і перебувала в полі як суспільних зацікавлень, так і інтересів amatorів музики. Духовна хорова музика є великою цінністю всього світового мистецтва.

Актуальність запропонованої теми полягає в тому, що в сучасних умовах мистецького життя зростає великий інтерес до маловідомих творів духовної музики XIX-XX ст. видатних українських класиків: М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. На жаль, у шкільних програмах середніх загальноосвітніх та музичних навчальних закладів не досить широко та ґрунтовно впроваджено вивчення духовної хорової музики.

Огляд літератури: світська література К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Лисенка та О. Кошиця досить широко розглянута такими українськими композиторами і дослідниками, як: П. Козицький, М. Юрченко, М. Грінченко, Протопопов С. Проте духовна спадщина композиторів висвітлена недостатньо. Ця сторона творчості розглядалася лише такими дослідниками, як: М. Гордійчук, В. Іванов, С. Лисецький.

Об'єкт дослідження: хорова творчість українських композиторів.

Предмет дослідження: стильові особливості та засоби музичної виразності духовних творів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка та О. Кошиця.

Мета та завдання:

Виходячи із актуальності проблеми, *метою* роботи є висвітлення музичної мови духовних творів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка та О. Кошиця як художньо естетичного явища в національній музичній культурі, розкриття основних стильових особливостей.

З мети дослідження постають такі *завдання*:

1. Вивчити та висвітлити жанрову різноманітність духовних творів і особливості музичного стилю творчості М. Лисенка, М. Леонтовича та К. Стеценка.
2. Розглянути жанрові особливості хорової спадщини композиторів.
3. Розкрити основні принципи та засоби музичної виразності в духовних творах композиторів.
4. Розглянути використання духовної спадщини українських композиторів в роботі вчителя музичного мистецтва.

Наукова новизна:

Якщо хорова спадщина М. Лисенка та М. Леонтовича широко аналізується і висвітлюється сучасними дослідниками стосовно обробок народних пісень, то новим є спроба у запропонованій роботі розглянути ладогармонічні, поліфонічні та інші засоби музичної виразності оригінальних духовних творів, які досі недостатньо досліджені. Це стосується релігійних колядок, кантів, псалмів, херувимських пісень, літургій К. Стеценка, «Літургії Іоанна Златоустого», духовних творів та літургій М. Леонтовича.

Практичне значення роботи полягає в тому, що музикознавчий аналіз духовних творів може бути використаний у навчальному процесі та самостійній роботі учнів загальноосвітніх шкіл та студентів музичних

училищ у роботі з навчальним та хоровим колективом, а також для слухання духовної музики як учнями загальноосвітніх шкіл, так і любителів духовної музики.

Апробація та впровадження результатів:

Основні положення та результати дипломного дослідження обговорювалися на звітних наукових конференціях студентів Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського у 2016-2017 роках.

Публікації. Олійник Н.Ю. Стаття «Жанри церковної хорової музики українських композиторів другої половини XVIII століття». Збірник наукових праць «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання» / ВДПУ ім. М. Коцюбинського, ред. Н.Г.Мозгальова, О.Ю.Теплова. – Вінниця 2019р.: ФОП – Випуск 5. – 165 с.

Стаття «Про вивчення церковної музики українських композиторів». Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку». Вінниця 2019р.

Структура роботи: структурно робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури. Повний обсяг роботи – 61 сторінок, з них – 53 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ I. ЗНАЧЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ.

1.1. Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України

Вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій, зокрема хорових і солоспівів, здобули міжнародне визнання. Жанри духовної музики складають окрему групу в загальній системі музичних жанрів. Виходячи із традиційного у музикознавстві тлумачення поняття музичного жанру як такого, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, виходячи з їх походження, умов виконання, сприймання та інших ознак (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо), жанри духовної музики розглядають як культово-обрядові (якщо музичні твори виконуються під час церковної служби) та концертні (коли твір виконується в умовах концертної зали, втрачаючи ритуальну складову).

Існують інші класифікації жанрів духовної музики:

- від часу доби, коли служба виконується (полуночниця, «утреня», вечірня, всенощна);
- від початкових слів піснеспіву («Славословні» – від «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Херувимська» – від початку співу «Іже Херувими» та ін.);
- від часу виконання у ході Служби («утрені» співають на ранковій службі, «причасні» – виконують під час Святого причастя в Літургії);
- від загальної тематики піснеспівів («богородичні» славлять Богородицю, «воскресні» – воскресіння Христа та ін.)

Історичний розвиток української духовної музики охоплює понад одинадцять століть: від часів Хрещення Русі до наших днів. Від виникнення

на межі X-XI століть і майже до кінця XVII ст. духовна музика України-Русі розвивалась як музика православної церкви й була єдиною формою професійної музичної культури (на відміну від музики західноєвропейської католицької церкви, яка ще від середніх віків співіснувала з іншими видами професійної музичної творчості). Лише з XVII ст. під впливом музики Західної Європи почали розвиватися світські жанри професійної музики, відокремлені від релігійного культу та духовного змісту.

Відомий український композитор і музикознавець В.Барвінський, вивчаючи історію вітчизняної церковної музики, виділяв наступні етапи:

I. Доба одноголосся (X-XV ст. – формування й розквіт знаменного розспіву та безлінійної крюкової нотації);

II. Початки багатоголосного співу (XVI ст. – розвиток «строчного» співу, введення лінійної системи нотопису, поступове поширення партесного співу);

III. Розвиток церковного співу у XVII ст., розквіт партесного концерту у творчості М. Дилецького та інших композиторів, теоретичне обґрунтування принципів партесного співу у «Мусикійській граматиці» М. Дилецького, поява у Львові першої друкованої нотної книжки «Ірмологіон».

IV. Золота доба церковної музики (XVIII – початок XIX ст. – розвиток жанру хорового концерту у творчості Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя).

В.Барвінський вважає, що на початку XIX століття закінчується історія української церковної музики. Д. Бортнянський і М. Березовський, які створили найвидатніші зразки духовної музичної творчості, працювали у жанрах світської музики. Церковна музична творчість ожила на деякий час у творах представників так званої «перемиської» школи середини XIX ст. – М. Вербицького, І. Лаврівського та їхніх послідовників періоду XIX – XX ст.: С. Воробкевича і В. Матюка. Однак, як вказує В. Барвінський, через певні

історичні та соціальні обставини розквіту церковної музики так і не відбулося [3, с.221].

Відомий мистецтвознавець першої половини XX ст., дослідник української культури й театру, представник української еміграції у Празі Д. Антонович історію вітчизняної церковної музики розглядає в контексті загальної естетико-стильової періодизації історії музики, виокремлюючи типові риси її розвитку у такі періоди:

I період – візантійсько-романська доба (X-XIII ст.) – розвиток одноголосного знаменного розспіву;

II період – доба готики (XIV – перша половина XVI ст.) – вдосконалення знаменного розспіву й перші зачатки багатоголосся;

III період – доба Ренесансу (друга половина XVI – початок XVII ст.) – зближення українського мистецтва із Заходом, поступовий відхід від старих візантійських традицій і засвоєння підвалин західноєвропейського партесного співу;

IV період – доба бароко (XVII ст.) – розквіт партесного стилю, теоретичне усвідомлення його закономірностей у праці М. Дилецького;

V період – доба рококо (до середини XVIII ст.) – розквіт концертного жанру;

VI період – класичність (друга половина XVIII – початок XIX ст.) – діяльність М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя [1, с.117].

Близьку оцінку історичного розвитку української церковної музики подає виразник українсько-американської музично-естетичної думки середини XX ст. А. Рудницький, виділяючи такі явища:

- Київський розспів із його найцікавішим варіантом – наспівом Києво-Печерської Лаври та знаменною нотацією (період княжої доби);
- початки поліфонії (XVI ст.);

- «Київське знам'я» та партесний спів (кінець XVI ст. – перша половина XVII ст.);
- відокремлення української церковної музики та співаків Москвою (від другої половини XVII ст.);
- поява першої друкованої нотної книги на Україні – «Ірмологіону» (1700 р.);
- канти і псалми;
- творчість Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя як вершина розвитку української церковної музики;
- діяльність західноукраїнських священників у сфері церковної музики (XIX ст.);
- церковна музика за доби Лисенка та найновіших часів.

Сучасна дослідниця історії української музичної культури Л. Корній розглядає етапи розвитку духовної музики в межах загальноестетичної та історико-стильової періодизації, виокремлюючи наступні етапи:

- I. Запровадження церковного співу в Україні-Русі разом із введенням християнства та Візантійської церковної традиції;
- II. Формування старокиївського одноголосного співу як окремого відгалуження православного богослужбового співу східної (православної) християнської церкви (до середини XV ст.);
- III. Розвиток ренесансно-гуманістичних тенденцій церковного співу у другій половині XV – початку XVII ст.: введення київської квадратної нотації, реформування безлінійного крюкового письма системою позначок, створення універсальної книги церковних піснеспівів;
- IV. Формування й розвиток багатоголосної (партесної) церковної музики в XVII – XVIII століттях як відбиття рис мистецтва бароко в

українській музичній культурі: уведення концертного стилю, функціонально-гармонічної ладової системи, хорового акордового багатоголосся;

V. Розвиток жанру хорового концерту у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя (друга половина XVIII – початок XIX ст.) як найвищого досягнення української духовної музики.

У духовних творах композитор втілював переважно сумні й задумливі образи, що були близькими до старогалицької елегії. Хорові твори М. Вербицького та І. Лаврівського безумовно були пов'язані з творчими та виконавськими традиціями вітчизняної духовної музики, а також кантами, народними піснями селянської традиції, українською міською піснею-романсом. Завдяки плідній і творчій праці цих діячів культури, у Галичині значно зріс інтерес до хорового співу асаппелла, більше уваги стало приділятися підготовці кваліфікованих хористів і регентів, які володіли технікою багатоголосого співу, були закладені традиції хорового концертування [27, с.18].

Значну частину духовно-творчої спадщини українських композиторів початку XX ст. складають обробки стародавніх церковних мелодій, які часто спиралися на такі самі технічні засоби, що й обробки народних пісень

1.2. Основоположники української духовної музики (М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський)

Друга половина XVII – перша половина XVIII століття були періодом блискучого розвитку одночастинного партесного дванадцятиголосного духовного й світського концерту, на зміну якому прийшов циклічний чотириголосний хоровий концерт з його багатим колом образів і настроїв. У кращих зразках твори цього жанру являють приклад музики, нової за змістом і стилем, пройнятої живими людськими почуттями, насиченої інтонаціями,

близькими до народнопісенних джерел; до того ж, вона відзначається високим рівнем професіоналізму. Часто ці концерти виходили далеко за рамки церковної музики; їх поява була пов'язана з розвитком гуманістичного мистецтва, концертного життя. Хоча переважна більшість подібних творів – духовні концерти, але в них вже проявилось нове, вільне ставлення до вибору тексту, іноді навіть не богослужебного.

Серед авторів циклічних хорових концертів найвидатніше місце належить М. Березовському, А. Веделю та Д. Бортнянському. Одним з перших представників нового напрямку в музичному мистецтві XVIII століття був М.С. Березовський (1745-1777), художник яскравої творчої індивідуальності. Через важкі історичні умови він не зміг на повну силу розвинути своє обдаровання на батьківщині. Творча спадщина М. Березовського невелика. Основні його твори, написані на батьківщині, – духовні хорові концерти – належать до найкращих зразків цього жанру. Для музики Березовського характерна глибина почуттів, піднесеність образів, яскравий драматизм, увага до слова і його змісту. Він майстерно володіє засобами хорового акапельного співу [59, с.201].

Значну частину життя М. Березовський був за межами України. Драматичні обставини життя не дозволили йому повною мірою реалізувати свій творчий потенціал. Проте духовна і світська музика композитора – визначне мистецьке явище: його хорові концерти (разом із концертами Д. Бортнянського) демонструють новий класичний етап розвитку жанру. Освіту М. Березовський здобув у Глухівській музичній школі та Києво-Могилянській академії. Згодом у 1758 році переїхав до Петербурга, де його було зараховано співаком до трупи придворного театру та Придворної співацької капели. Впродовж 1769-1773 років навчався в Італії, у Болонській філармонічній академії. Здобув звання *maestro di musica*, став членом

Болонського філармонічного товариства. Після повернення до Петербурга, не знайшовши застосування своїм творчим силам, пішов із життя [20].

Серед небагатьох відомих концертів Березовського слід назвати один з найкращих – чотириголосний концерт «Не отверзи мене во время старости» (ре мінор), що вражає глибиною почуття, надзвичайною композиційною стрункістю, красою й драматизмом музики. Концерт складається з чотирьох частин. Третя частина концерту сприймається як драматично-зосереджений вступ до заключної фуги, енергійної та мужньої, побудованої на безперервному розвитку чіткої й активної теми з вольовим ритмом. В цілому концерт далеко виходить за рамки обмеженого релігійним культом церковного співу і є зразком високогуманістичної музики, класичним твором вітчизняного хорового мистецтва того часу.

Серед самобутніх композиторів, життя і творчість яких були нерозривно пов'язані з Україною, слід назвати Артема Веделя (1768-1808). Його хорові духовні концерти є яскравим свідченням впливу чисто світської побутової пісенно-романсової лірики на культову музику. Для них характерна більша простота форми й фактури, менша масштабність, ніж у М. Березовського та Д. Бортнянського, і водночас більша близькість до музики широких демократичних верств українського міста другої половини XVIII ст. Хорові концерти А.Веделя духовного змісту, в яких значною мірою переборено ідейну й жанрову замкненість, відзначаються винятковою людяністю, виразністю й природністю мелодики, що найяскравіше виявляється в тенорових соло, які композитор, будучи видатним співаком – солістом хору, часто виконував сам.

Музика А. Веделя відзначається особливою щирістю, задушевністю, глибоким ліризмом. Мелодика його концертів приваблює широтою й співучістю і за своїм інтонаційним складом наближається до народних наспівів. Для творів Веделя характерне переважання мелодичного елементу

над гармонічним. В них часто виділяється один голос з яскравою мелодією, а хор виконує функції супроводу, від чого деякі концерти нагадують ряд аріозо в супроводі хору *acapella* [49, с.204].

У багатьох концертах композитор звертається до народнопісенних джерел, що виявляється в типових мелодичних зворотах і кадансах, як наприклад, у фрагменті з «Херувимської», що асоціюється з мелодією пісні, відомої пізніше зі словами С. Руданського «Повій, вітре, на Україну». Для хорових концертів А.Веделя характерний розвиток думки не так через контрастне зіставлення частин циклу, образів всередині частин, як через поглиблення певного настрою, емоції протягом усього твору. Наприклад, всі три частини хорового концерту №3 показують різні грані ліричних образів. Даний музичний твір цікавий не тільки широким розвитком мелодії, глибокою виразністю музики й віртуозністю орнаментованих партій тенорів, а й цілком явною опорою на особливості вільного імпровізаційного речитативу українських дум, що було абсолютно новим у професіональному музичному мистецтві того часу. Хорові концерти Веделя свідчать, що композитор розумів і відчував дух та образи народної творчості, сміливо переносячи їх у церковну музику. Таким чином, його музика виходила далеко за межі богослужіння і відбивала гуманістичні тенденції передової культури тієї епохи.

Блискучим майстром кінця XVIII – початку XIX ст. був Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825), попередник великого М.Глінки. Варто зазначити, що основою для творчості Д.Бортнянського була українська народнопісенна творчість, багаті традиції хорового співу. Саме це було однією з головних причин незрівнянної популярності Д.Бортнянського в Україні та його надзвичайно сильного впливу на українських композиторів, зокрема західноукраїнських діячів музичного мистецтва, протягом майже усього XIX ст.

Як і більшість композиторів свого часу, він писав для придворного середовища: духовну музику – для Придворної співацької капели, світську – для «малого» двору в Павловську і Гатчині. Духовна музика Бортнянського охоплює 35 чотириголосних хорових концертів для різних складів, які називалися в його час псалмами, 10 двохорових концертів, 14 чотириголосних концертів «Тебе Бога хвалимо», 29 окремих літургійних співів, триголосну літургію, духовні твори для жіночого хору з рефреном мішаного хору, обробки давніх церковних київських та болгарських наспівів та багато інших. Бортнянському належать 6 опер, з яких перші три він створив в Італії на тексти італійською мовою, а останні три — в Росії на тексти французькою мовою. Із трьох італійських опер лише опера «Алкід» була надрукована, тоді як третя – «Квінт Фабій» – існує лише в рукописі, а перша – загублена. Видатний майстер, що володів композиторською технікою найвищого рівня, Д. Бортнянський, глибоко проникав у самий дух української пісні.

Серед великої кількості хорових творів Бортнянського найвизначніше місце займають його чотириголосні хорові концерти (35 концертів, відомих згодом у фортепіанному викладі П.І.Чайковського) та восьмиголосні концерти (10 концертів). Написані у високорозвиненому стилі *asaprella*, вони являють собою великі хорові цикли з контрастними й драматичними зіставленнями музичних образів різних відтінків і градацій. Щодо значущості, змістовності, глибини та єдності розвитку, кращі хорові концерти Бортнянського наближаються до сонатно-симфонічних циклів.

Бортнянському властиві багатство та різноманітність образів і настроїв. Піднесено-світла лірика, радісні та енергійні теми, глибокий, зосереджений драматизм і скорбота – такий багатогранний світ образів та емоцій в концертах Бортнянського, для втілення яких він користується надзвичайно широким кругом ладо-інтонаційних, гармонічних, поліфонічних, тембрових, динамічних та інших засобів. Навіть у тих випадках, коли композитор

звертається до старих традиційних наспівів, він вільно й творчо переосмислює їх, видозмінює, розвиває, наближаючи до тогочасного живого сприйняття. Досконало володіючи усіма засобами поліфонії, Бортнянський ніколи не перевантажує хорову фактуру, не затемнює мелодичного рельєфу руху голосів складними імітаціями або контрапунктами [32, с.118].

Саме бароко змогло «почути простір у музиці і музику у просторі, а також музично прикрасити цей простір» [26, с. 101]. У філософському розумінні чуттєвий Космос, єдиний і надсвітовий Бог – творець світу, окрема тілесна людина становлять три моделі розуміння світу, людини й мистецтва в християнському і антропоцентричному вимірах. Сформоване на основі релігійно-філософських поглядів, поширених в українському культурному середовищі XVIII століття, воно вирізняє постать А. Веделя.

Його художні смаки, витоки мистецької багатогранності в особливостях світосприйняття, релігійних ідеалів, які спрямовують енергію творчого процесу композитора до релігійно-філософських пошуків. Веделівське втілення Нового світу, Нового часу, почуттів емоційно передає переживання особистості. Духовний концерт А. Веделя «Услыши, Господи, глас мой» має багато схожого з хоровим концертом М. Березовського «Не отвержи меня во время старости», обидва належать до барокового стилю з класичними ознаками, розвиненою гармонією, розгортанням музичного матеріалу, вживанням мелодичних прикрас типу форшлагів, грушетто, складних ритмічних малюнків. У духовній музиці А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського простежується зародження нового українського національного музичного стилю XIX століття, відображення передромантичних тенденцій, що були характерні для «українського мистецтва XVIII століття та європейського мистецтва взагалі», зміна якості музично-емоційної сфери при втіленні традиційних образів, зміна музичного мислення, стилістики. Просторовість, як і час у мистецтві, української

духовної музики чітко визначає «відтворення картини еволюції просторово-часових відношень у мистецтві у зв'язку з еволюцією художнього мислення».

Кінець XIX – початок XX століття українську музичну культуру збагатили кращими зразками духовної музики такі видатні композитори як: М. Лисенко, П. Козицький, О. Кошиць, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко та ін. У II-ій половині XX – на початку XXI століття українські композитори стали активно розробляти релігійно-духовну тематику. Серед широкого і різноманітного звернення таких митців, як: М. Скорик, Л. Дичко, Є. Станкович та багато інших, до традиційних духовних жанрів виділяється інтерес до православної літургії.

Високого мистецького рівня у духовній музиці досягнув К. Стеценко (1882-1922). У його творчому доробку три Літургії, «Панахида», «Всенічна», п'ятдесят «Колядок та Щедрівок» для мішаного та однорідного хорів, 45 для дво- і триголосного дитячих хорів, «Задостойники», «Христос Воскрес», «Янгол літав», канти, гармонізації старовинних Лаврських розспівів. Не менш яскравою постаттю в українській духовній музиці початку XX століття був М. Леонтович, хоча у його доробку творів порівняно небагато: «Літургія св. Івана Златоустого», «Молебен благодарственный Господу Богу», частини Всенощної («Милість миру», «Світе тихий», «Хвалить ім'я Господнє» та ін.), окремі твори на канонічні тексти «Нині отпускаєши», «Ангел вопіяше», релігійні канти, колядки.

О.Кошиць, П.Мащенко, М.Антонович та інші діячі зарубіжної української діаспори у своїй музично-громадській діяльності зберегли і науково дослідили заборонену в радянській Україні духовну музику. Це стало запорукою майбутнього відродження духовної музики в Україні і збагатило світову музичну спадщину видатними творами.

РОЗДІЛ II ВИДАТНІ КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ XIX-XX СТОЛІТТЯ

2.1. Життєвий і творчий шлях корифеїв української духовної музики

Микола Віталійович Лисенко – найвидатніший український композитор другої половини XIX-початку XX ст. Він став основоположником української класичної музики, увійшов в історію національного мистецтва як талановитий диригент, вдумливий педагог, вчений-фольклорист і визначний музично-громадський діяч. Народився Микола Лисенко у 1812 році в селі Гриньки на Полтавщині. Вже з раннього дитинства він тягнувся до музики, любив слухати народні пісні.

Першою вчителькою його була мати, Ольга Єреміївна Лисенко – досить добра піаністка. Згодом його віддали до пансіонату П. Гедуена в Києві, потім – до харківської гімназії, де він навчається також і музики. Фортепіанну гру він проходить під керівництвом відомих педагогів: А. Паночіні та І. Вільчека. Перебуваючи у Харкові, він часто виступає на вечорах як піаніст і акомпаніатор. У 1859 році він вступає до Харківського університету, а через рік переводиться до Києва, куди переїжджають на постійне мешкання його батьки.

Протягом двох років (1867-1869) Микола Віталійович навчається у Лейпцігській консерваторії – одному з найвідоміших у Європі навчальних музичних закладів. Його вчителями були відомі педагоги І. Мошелес, К. Рейнеке, Е. Венцель, Е. Ріхтер та інші. Він завершив повний курс фортепіанної гри і пройшов історію музики й усі теоретичні предмети. Екзаменаційна комісія визнала гру випускника Миколи Лисенка гідною відзнаки і дала йому право на гастрольні подорожі по Європі. За час перебування у Лейпцігу Микола Віталійович створив досить багато: опублікував дві збірки народних пісень для голосу з супроводом фортепіано,

ряд романсів на слова Т. Шевченка, струнний квартет, тріо для двох скрипок і альту, увертюру на тему народної пісні «Ой запив козак, запив» і «Юнацьку симфонію», «Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень» тощо.

Свою диригентську діяльність М. Лисенко почав ще зі студентської лави у роки навчання в Київському університеті, коли він організував і виступав зі своїм студентським хором. Пізніше своїми подорожами з хором по містах України наш земляк продовжував велику справу музичної пропаганди серед народних мас, справу піднесення їх музично-культурного рівня, ідейно-естетичного виховання. Під час Різдвяних канікул 1893 р. Микола Віталійович виїхав у свою першу подорож по Україні: Чернігів, Ніжин, Полтаву, Єлисаветград, Одесу. Ось що писав він про цю подорож: «... скрізь мене вітали, приймали дуже приязно; овації великі чинили ... Полтава особливо гаряче приймала» [2, с.297].

Українська письменниця Олена Пчілка згадує концерт, улаштований силами учасників хору, який вона слухала на початку 60-х років. Репертуар хору складали українські народні пісні. Олена Пчілка описує, яке сильне враження на слухачів справила пісня «Ой пушу я кониченька в сад»: «Потім співці проспівали ще другу, третю пісню, все якогось такого підбору, що я в своєму Гадячому таких не чула (хоч і в нас дома співано було багато); однак я почувала, що й ці пісні були «прості» (іншої назви для українських пісень я тоді не знала)» [46].

Творчий шлях Лисенка досить часто називають продовженням подвигу Тараса Шевченка. Починаючи зі студентських років, одним з основних напрямків його діяльності було збереження для нащадків культурної спадщини Шевченка. Незабутньому Кобзарю Лисенко присвятив ряд своїх творів, деяка частина творчості поета, покладена на музику композитором, потім зайняла гідне місце в культурній спадщині української нації. Відомо,

що він брав безпосередню участь в організації перепоховання Тараса Шевченка, цей факт отримав документальне підтвердження тільки у ХХІ столітті . Але не тільки в цьому простежується участь Лисенка у долі найвідомішого українського поета – культурно-просвітницьку роботу, якою за життя займався Шевченко, Лисенко продовжив і розвинув.

Віддаючи данину пам'яті Тарасу Шевченку, Лисенко став засновником нової концертної форми – змішаного концерту. У рамках цих заходів, які організовувалися щорічно з 1862 року, композитор виступав як піаніст і хоровий диригент. У програму концерту включалися не тільки його обробки фольклору і власні твори, а й творчість інших авторів, присвячена Шевченку, вірші великого поета і фрагменти театральних постановок за його творами.

Кирило Стеценко і Микола Леонтович – митці високого таланту, самовідданої посвяти українській культурі. Попри коротке життя, дароване долею, вони залишили яскраві твори, що випромінюють духовне єство композиторів; ще й досі живуть здобутки їх культурно творчих діянь [38]. Стеценко належав до плеяди видатних українських митців початку ХХ століття. Майже одночасно прийшли в музичне життя України О.Кошиць, М.Леонтович, С.Людкевич і Я.Яциневич. Це було справжнє сузір'я великих талантів, яке, розвинувши творчі традиції Миколи Лисенка, піднесло на високий рівень здобутки української музики.

Походив Стеценко з Шевченкового краю із села Квітки, де 24 травня 1882 року він народився. Кирило ріс у бідній багатодітній сім'ї маляра-самоука. Батько його, Григорій Михайлович, не мав землі й заробляв на хліб для сім'ї, малюючи портрети, ікони та розписуючи церкви по навколишніх селах. Це була обдарована, але дуже непрактична людина. Грамоти навчався, як і більшість селянських дітей, у дяка. Помітивши гарний голос та любов Кирила до музики, дяк П.Старжевський навчив його нот і взяв у хор. Отже, десь років семи-восьми Кирило почав набувати навичок хорового співу.

Під час навчання Стеценка у Київській духовній семінарії написані ним музичні твори виконував хор Михайлівського Золотоверхого монастиря. Тоді ж юнак вступає до хору Миколи Лисенка, працює помічником композитора. Ще до завершення навчання у семінарії Стеценко був призначений диригентом хору семінарії, згодом викладав спів та музику у Київській церковно-учительській семінарії, завідувачем якої був майбутній митрополит Василь Липківський. Докорінно змінив життєві орієнтири Стеценка вступ до капели М.Лисенка, яка 1899 року готувалася до третьої концертної подорожі.

Лисенко одразу помітив юного семінариста – Кирило вирізнявся музикальністю, мав блискучу пам'ять, абсолютний слух. Невдовзі Лисенко довірив йому функції другого диригента. Великою моральною підтримкою і радістю стала для Стеценка дружба з Миколою Леонтовичем. Наприкінці 1917 року в Києві зішлись шляхи провідних українських композиторів. У приміщенні Музичного відділу зустрілися Кошиць, Стеценко, Леонтович і Людкевич. Декілька годин тривало тут обговорення принципів організації музичного життя і систем шкільництва. Композитори демонстрували свої твори, знайомили один одного з останніми художніми ідеями. На жаль, реалізувати сподіваний план розбудови національної музики цій плеяді талантів не судилося.

Особливо важливою цариною діяльності Стеценка стала сфера духовної культури, проблеми національної Церкви. Тут доля знову зблизила Стеценка з протоієреєм В.Липківським, засновником Всеукраїнської православної церковної ради, а також комісії з перекладів на українську мову священних текстів. У ній працювали видатні лінгвісти, знавці східних і давніх мов, серед них і старослов'янської [33, с.342].

Талант і пошукові ініціативи Стеценка визначили його роль лідера мистецької генерації, яку колись передрікав М.Лисенко. Одним із шедеврів цього часу була «Панахида», присвячена пам'яті Лисенка (1918).

Найавторитетніший знавець цієї галузі культури О.Кошиць вважав духовну музику Стеценка геніальною, а найкращим твором – Панахиду. Практика регулярних церковних відправ в українських парафіях та храмах Києва актуалізувала потребу музичного репертуару для всього річного циклу.

Сьогодні творчість Кирила Стеценка виглядає як цілісна діяльність, в якій написання музики до національного гімну перегукується з написанням музики до гімнів духовних. Він постає як громадянин, для якого здобуття його народом державної незалежності було так само природним, як і набуття українською Церквою, до якої він належав, автокефального статусу. Крім того, Кирило Стеценко був людиною надзвичайно різнобічною: художник, композитор, співак, громадський діяч, викладач, організатор, священник. Таких людей потребувало українське відродження і таких людей народжувала наша земля. Тож мусимо пам'ятати про них.

На коротке життя М. Леонтовича – всього 44 роки (1877-1921) припали революції, світова й громадянська війни, відновлення української державності в УНР, встановлення радянської влади. Леонтович був убитий 23 січня 1921 р., коли він уже заявив про себе своїми творами як композитор з непересічним талантом, коли в його творчості почали з'являтися нові жанри (хори на літературні тексти, опера). Леонтович, як і інші талановиті українські композитори (М. Березовський, А. Ведель), через трагічні обставини не реалізував свого природного таланту повною мірою. Донедавна писали, що Леонтовича вбив бандит. Але в останні роки знайдено документи, які засвідчують, що це був представник влади – чекіст [43, с.31].

У творчій спадщині М. Леонтовича переважають хорові акапельні твори. Саме в них виразно проявилася яскрава індивідуальність митця – лірика-мініатюриста. Леонтович любив хоровий спів; його улюбленою справою було хорове диригування. Де б Леонтович не працював учителем – у селах чи містах, він скрізь організовував хори. Тому хор для нього був творчою

лабораторією. Виконуючи свої твори в хорах, якими він керував, композитор їх шліфував і удосконалював, через що й виникали нові варіанти та редакції.

На хоровій творчості Леонтовича позначилося його прекрасне знання можливостей хорового співу, виразових можливостей кожного голосу та його тембрової специфіки. Чільне місце в репертуарі хорів Леонтовича займала українська народна пісня. У цьому Леонтович продовжував традиції музично-просвітницької діяльності М. Лисенка. Виконання українських народних пісень у кінці XIX – на початку XX ст. в колоніальних умовах царського режиму, в період зростання національно-визвольного руху сприяло пробудженню національної свідомості й національному відродженню, тому жанровим обробкам народних пісень українські композитори другої половини XIX – початку XX ст. – М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, – надавали особливого значення.

На хорових обробках народних пісень М. Леонтовича позначилася його закоханість в українську народну пісню (про що йдеться у спогадах композитора). Цю любов він успадкував від своєї матері Марії Йосипівни (з роду Ятвинських). Вона гарно співала і знала багато народних пісень [58, с.7].

У музичному архіві Леонтовича значна частина обробок народних пісень має варіанти й редакції. Відштовхнувшись від традиційних ознак жанру, Леонтович збагатив його новаторськими рисами. Вже в творчості Лисенка жанр обробок народних пісень з прикладного переріс у високохудожній. У цьому напрямі розвивав його й Леонтович і досягнув яскравої індивідуальності й оригінальності. У жанрі хорової обробки українських народних пісень він створив шедеври хорової мініатюри, яка є не тільки національним, але й світовим надбанням. Навчаючись під час літніх канікул у 1903 і 1904 рр. у музичних навчальних класах петербурзької Придворної капели під керівництвом композитора і теоретика С.О. Бармотіна та інших

педагогів, М. Леонтович не тільки вдосконалював свою диригентську майстерність і поповнював музично-теоретичні знання, але й знайомився з новими творами, зокрема, і в галузі церковної музики.

Як свідчить часова атрибуція збережених автографів духовних творів, більшість із них була написана в 1919 р., тоді, коли композитор переїхав до Києва. У цей час він створив «Літургію», «Подячний молебень», піснеспіви на Воскресіння Христа; піснеспіви із «Всенічної Служби»: «Хваліте ім'я Господнє», нові твори на тексти «Світе тихий», «Нині отпускаєши». Така активність у написанні духовних творів, мабуть, не випадкова і була зумовлена тими змінами, що відбувалися в церковному житті України у 1918-1921 роках. З поживаленням українського національно-визвольного руху в 1917 р. активізувався рух за автономію православної церкви в Україні. Цей рух завершився Всеукраїнським Православним Церковним Собором у жовтні 1921 року, який затвердив організаційні та ідейні підвалини Української Автокефальної Православної Церкви. Усе це сприяло оновленню церковної музики, виникненню нових творів з перекладами церковнослов'янських текстів українською мовою й яскравішою українською національною виразністю. Композитори зверталися до старовинних наспівів, використовували народнопісенні елементи. Цей новий стиль церковної музики яскраво представлений у духовній музиці М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, але розпочав його М. Лисенко у своїх нечисленних духовних творах («Херувимській» та ін.).

М. Леонтович усвідомлював, що на новому історичному етапі необхідний розвиток української церковної музики. В одному зі спогадів зазначено, що, перебуваючи у 1919 році разом зі Стеценком у Кам'янці-Подільському, в колі музикантів він сказав: «Треба визнати, що в галузі хорової музики нас чекає велика робота, яку в свій час розпочали Березовський, Бортнянський і Ведель». Створена М. Леонтовичем «Літургія»

та інші твори вже представляють новий стиль української церковної музики з яскравою національною специфікою, яка виникла внаслідок активного використання фольклорних елементів. Перше виконання «Літургії» Леонтовича було приурочене до визначної події в історії Української Автокефальної Церкви – заснування першої української парафії. «Літургія» виконувалася в Миколаївському соборі на Печерську 22 травня 1919 року (закінчив її Леонтович у лютому того ж року). Сучасники відзначили, що ця «Літургія» завжди буде одним з найкращих українських церковних творів» [39, с.147].

Кошиць Олександр Антонович народився 12.09 (30.08) 1875 року в селі Ромашки (нині село Рокитнянського району Київської обл.) Батько – Антін Гнатович – священик, мати – Євдокія Михайлівна – з роду Маяковських. 1877 року сім'я переїхала до села Тарасівка (нині село Звенигородського району, Черкаської області). У 1884-1890 роках Олександр Кошиць навчався в Богуславській бурсі, згодом – у Київській духовній семінарії, а з 1897 по 1901 роки – у Київській духовній академії, де з 1896 по 1901 роки був диригентом хору. По закінченню академії він отримав науковий ступінь кандидата богослов'я. У 1902-1904 роках Кошиць викладав історію в гімназіях Ставрополя (нині місто в РФ) і Тифліса (нині м. Тбілісі – столиця Грузії). Від літа 1903 до 1905 року за дорученням Кубанського статистичного комітету (за рекомендацією М.В.Лисенка) подорожував по станицях Кубані й записував козацькі пісні (усього близько 1 тис.; у 1908 році за збірку «500 кубанських народних пісень» на Етнографічній і господарській виставці Кубані отримав золоту медаль). У жовтні 1904 року композитор був затверджений на посаді вчителя співу в Київській духовній семінарії. Відтоді в його житті почався новий період – київський, який тривав 15 років і був для нього, за його власною оцінкою, «самым бурным и самым трудным». Працював в Учительській семінарії, у 2-й жіночій та 1-й комерційній школах.

Згодом влаштувався у Музично-драматичному інституті М.Лисенка і вів там клас хорового співу, а сам навчався в класі композиції професора Любомирського.

Згодом очолив (як директор і диригент) засноване М.Лисенком товариством «Боян». Від 1908 року керував хором студентів Київського університету, який користувався великою популярністю серед киян. 1909 року він став переможцем київського конкурсу. Саме цей колектив уперше виконав знаменитий «Щедрик» М.Лисенка. Працюючи в театрі М.Садовського, поставив опери М.Лисенка «Утоплена» та «Різдвяна ніч», Д.Січинського «Роксолана», П.Масканьї «Сільська честь», а також кілька оперет, відновив опери С.Монюшка «Галька» та М.Лисенка «Енеїда», написав музику до п'єс, зокрема до «Дай серцю волю, заведе в неволю» М.Л.Кропивницького та «Казка старого млина» С.Черкасенка. Від 1924 року О.Кошиць мешкав у США та Канаді. Багато уваги приділяв організації українських хорів, підготовці кадрів для них, писав хорові твори, обробки українських народних пісень [54, с.143].

Від 1935 року композитор керував об'єднаними українськими хорами Нью-Йорка і передмістя. Гастролі українського хору спільно з ансамблем В.Авраменка у 1930-ті роки по північноамериканському континенту перетворилися на тріумф української пісні і танцю. Також він брав участь у зйомці перших українських фільмів у США (1930-ті роки). Був одним із кращих знавців і популяризаторів української народної пісні та церковного співу. Помер 21 вересня 1944 року у м. Вінніпег (Канада). У Канаді діють фундація та хор ім. О.Кошиця. Від 1978 року хор не раз виступав з концертами в УРСР. У 1992 році йому за популяризацію українського хорового мистецтва присуджена Державна премія України ім. Т. Шевченка.

Доленосним став у житті Олександра Антоновича 1919 рік. В січні за дорученням голови Директорії С. Петлюри Кошиць розпочав підготовку до

створення Української Республіканської Капели, метою якої було через українську пісню показати світові, що є така нова держава – Україна. Зі свого боку Симон Васильович обіцяв повне державне утримання капели і дотримав свого слова. Олександр Антонович особисто проводив відбір до колективу. На початку березня 1919 року Українська Республіканська Капела вирушила в світове турне. Вже перший виступ капели у Празі увінчався успіхом. Далі були виступи в інших країнах Європи, глядачі якої були вражені багатством та розмаїттям української пісні. Після завершення гастролей державне забезпечення було припинене і капела розпалася. Для Олександра Антоновича це було великим потрясінням, та попри це він продовжив свій творчий шлях. Завдяки його зусиллям було сформовано Український Національний Хор, до складу якого увійшла частина співаків Республіканської капели. В 1921 році новостворений хор розпочав гастролі країнами Північної і Південної Америки. Це турне було організоване їхнім американським імпресаріо Рабіновим. І знову успіх і найкращі відгуки в пресі: «Струни цього людського оркестру звучали так, що змусили нас трепетати під час концерту і нагадали, що є на цій Божій землі український народ і земля, ім'я якої Україна»—це відгук музичних критиків в Бразилії.

В еміграції Кошицю вдалося долучитися до розвитку та збереження української національно-музичної культури. У 1941 році доктор мистецтвознавства Павло Маценко запросив Олександра Антоновича вести клас хорового диригування і читати лекції з теорії та історії музики на новостворених ним диригентсько-вчительських курсах. Поява прославленого диригента зробила курси популярними серед української громади, та й сам Кошиць із завзяттям взявся за роботу. На другий рік діяльності курси було перенесено з Торонто до Вінніпега, розпочалася підготовка їх програм, додано навчання українських народних танців, а також створено хор для забезпечення бази навчання. Олександр Кошиць читав лекції про українську

пісню та музику, він же диригував курсовим хором. У 1942 році, коли відзначалося сторіччя від дня народження класика української музики Миколи Лисенка, Олександр Антонович, як учень його школи, а потім і її педагог та близький співробітник Лисенка, об'їхав з доповідями про нього схід Канади. На початку 40-х років на запрошення української громади Кошиць переїхав до Канади, де прожив до кінця життя. Там митець обіймає посаду викладача на курсах підготовки диригентів, керує українським хором, а в останні роки життя працює над записом платівок з українськими піснями. У вересні 1944 року Великий Маестро помер і похований у місті Вінніпег.

Його творчий доробок – це десятки обробок народних пісень, літургійні композиції, дослідження в галузі етнографії, а головне, він виховав низку талановитих хорових виконавців, яким привив любов до української пісні.

О. Кошиць активно працював у сфері церковної музики, збагачуючи церковний репертуар мелодіями сільських дяківських наспівів, співпрацюючи на початку 20-х років з М. Леонтовичем та К. Стеценком. Саме в цей період з'явився духовно-музичний цикл композитора – «Літургія св. Іоанна Золотоуста» та десять українських релігійних кантів. Інші духовні твори композитора створено пізніше в еміграції, серед них є зразки високого художнього рівня, як-от: «Догмати знаменного розспіву». Ім'я Олександра Кошиця безсмертне для українського музичного мистецтва. Все життя він був відданий своєму народові і спрямовував свої сили на розвиток і зміцнення української культури.

2.2. Творча спадщина найбільш відомих композиторів того часу

Великі циклічні твори К.Стеценка, написані для церковних відправ, нині виконують і в концертах як цикли, і окремими частинами. Концертне виконання та фонозаписи дають змогу глибоко відчувати органічну цілісність

художніх концепцій композитора, особливості авторської інтерпретації сакральних текстів та осягнення унікального генетичного коду щирої народної молитовності: як у сприйнятті, так і у вислові, мелодико-інтонаційних узагальненнях і способах виголошення слова. У 1907-1908 роках Стеценко почав добирати й опрацьовувати пісні календарного циклу – колядки і щедрівки. З п'яти десятків аранжувань 33 зразки записано ним самим, а 17 взято з друкованих джерел – «Богогласника» та різних збірок. У Стеценка це – єдиний пісенний жанр, дібраний за жанрово-стильовими ознаками, опрацьований як цикл (у широкому значенні). Він цікавився і найдавнішими зразками, де проступає поганська традиція замовляння сил природи, і колядками з часів популярності «Богогласника» і ще ближчого до нас часу, що увібрали в себе риси інших фольклорних жанрів. Компонуючи збірники, Стеценко не розмежував церковні й світські зразки, надто щільно переплетена їх художня сутність. Однак між ними можна помітити істотну різницю. У концертних аранжуваннях народних колядок, де самовідтворювалися особливості звичаєвого церемоніалу, композитор щедро виписував музичні варіації для персоніфікацій у сюжетах. Колядки релігійні Стеценко опрацьовує здебільшого в манері старих побожних пісень, псалмів, кантів, майже не створюючи музичних варіацій. Духовні колядки свого часу складали пласт своєрідних інтерпретацій Біблійної історії, адаптованих фольклором. Сюжети, ситуації, про які йшлося у священних книгах, спрощено, але вони емоційно осмислювались, оспівувались у зразках цього жанру [40, с.9].

Великі циклічні твори К.Стеценка, написані для церковних відправ, нині виконують і в концертах як цикли, і окремими частинами. Концертне виконання та фонозаписи дають змогу глибоко відчувати органічну цілісність художніх концепцій композитора, особливості авторської інтерпретації сакральних текстів та осягнення унікального генетичного коду щирої

народної молитовності: як у сприйнятті, так і вислові, мелодико-інтонаційних узагальненнях і способах виголошення слова.

«ЗАДОСТОЙНИКИ»

Великая єктенія

Благослови, душе моя, Господа

Малая єктенія

Єдинородний Сине

Малая єктенія

Во Царствії Твоєм

Приїдіте, поклонімся

Святий Боже

Алилуя

Опівви Євангелія

Сугубая єктенія

Іже херувими

Просительная єктенія

Отца і Сина

Символ віри

Милость мира

Достойно єсть

Просительная єктенія

Отче наш

Єдин Свят

Благословен Грядий

Видіхом Світ істинний

Да ісполнятся

Єктенія благодарственная

Буди ім'я Господнє

Слава Отцю і Сину

Многая літа

«Задостойники» написано у двочастинній формі. Якщо першу частину автор скрупульозно поділив на такти, то другу виписав великими фразами, інколи без розміру. Для зручності керування хором у цих місцях внесено розмір і поділ на такти з урахуванням фразувань. Задум створити серію «Задостойників» (піснеспівів, що за уставом мали співати у великі свята замість гімну «Достойно є») зумовлений передусім конкретною історичною ситуацією. У Києві на початку 1920 року українське духовенство попри жорстку протидію російського єпископату таки вибороло право богослужінь у п'яти київських соборах. А це вельми актуалізувало проблему власного якісного співочого репертуару. Створення восьми Задостойників протягом щільного проміжку часу (чотири з них датовані початком січня 1920 року) дає підстави вбачати тут і звабу цікавого творчого задуму. Об'єднує «Задостойники» спільне джерело – розспіви Києво-Печерської лаври. Як відомо, Лаврські розспіви перекладали на хорове багатоголосся різні композитори і регенти, та внаслідок давнього циркулярного впровадження до богослужінь так званого Бахметьєвського обиходу в церковній практиці узвичаїлися його хорально-акордові стандарти.

Схоже, Стеценко відчув потребу по-новому прочитати давні розспіви, і праця захопила митця. Піснеспіви аранжовані мовби на одному диханні, в одній спорідненій стильовій манері. Спонтанність руху, де він часом нівелює симетрію, має власні резони для виспівування устоїв, модальних ладових зв'язків, потужні імпульси хвиль прославних «юбіляцій», проваджених в поліфонічній фактурі та з різноспрямованим рухом голосів, асоціюються з засадами монодійного формотворення («Задостойники» на Різдво Христове, на Благовіщення, на Богоявлення). Для піснеспівів, що потребували чіткішої

артикуляції слова, композитор знаходить інший спектр засобів виразності – розспів мелозворотів у кантово-пісенній організації багатоголосої фактури, висвічування тембрів і реєстрів партій для підкреслення смислових нюансів, делікатне варіювання й перегармонізації мелозворотів, фактурні контрасти, протискладення, зміни зон мелодичного розвитку [41, с.19].

«ПЕРША ЛІТУРГІЯ СВ. ІОАННА ЗОЛОТОУСТОГО»

Стеценко пише свою Першу літургію святого Іоанна Золотоустого, твір масштабний і натхненний. Він виявить стрімкий поступ автора. 3 травня 1907 року Стеценко презентував протоієрею Григорію Серговському, діду дружини, Першу літургію з відповідною присвятою. Це – знаменна подія на творчому шляху композитора: окреслено музичну концепцію, знайдено корені поєднання канону відправи з музичною драматургією. Яскравий тематичний матеріал твору, що невдовзі стане репертуарною класикою, буде завершено в Другій літургії 1910 року. У Другій літургії, яка є розширенням і збагаченим варіантом Першої, не завжди виставлені темпи та розміри. При порівняльному аналізі однакових номерів виявилось, що Кирило Стеценко змінює темпи (як правило, прискорюючи, як у «Достойно») та нюанси (підсилюючи). Тому запозичення тих агогічних вказівок для Другої літургії видається недоречним.

Осмислюючи музичну концепцію Другої шестиголосної літургії, Стеценко спирався на досвід 1907 року. Автор чітко усвідомлював новаційну сутність твору, що виявив багату панораму його думок і відчуттів. Проте він уже «переріс» свого первісника. Його вабив задум із глибше означеними національними засадами, що, природно, виявляв інший масштаб духовного мислення вже зрілого майстра. У новій Літургії на рівні художнього раритету поставала особлива делікатність прояву щирої народної молитовності, збереженої як генетичний код в інтонаційній сфері духовних пісень, кантів,

дяківських і священницьких речитаціях, просодіях. Автохтонні ектенії, ніби частки прадавніх орнаментів, конденсували музичну символіку [45, с.73].

Цілісна композиція Другої літургії – монументальний цикл на основі великої драматичної колізії, втілений із високою художньою силою. Відтворюючи мистецьку концепцію грандіозної історичної драми, композитор оперував багатоманітними засобами, різними техніками письма, вибудував динамічну драматургію, що сприяла різноаспектному й цілісному розгортанню художньої ідеї. Нині Літургія К. Стеценка посідає достойне місце в репертуарі українських хорових колективів як засадничий твір нової духовної музики України.

«ТРЕТЯ ЛІТУРГІЯ СВ. ІОАННА ЗОЛОТОУСТОГО»

ДЛЯ ХОРУ ТА НАРОДНОГО СПІВУ

Велика ектенія

Благослови, душе моя, Господа

Мала ектенія

Хвали, душе моя, Господа

Єдинородний Сину

Мала ектенія

У Царстві Твоїм

Прийдіть, поклонімось

Святий Боже

Алилуя

Перед і після Євангелія

Потрійна ектенія

Херувимська пісня

Благальна ектенія

Отця і Сина

Вірую

Милість миру

Достойно є

Прохальна екте́нія

Отче наш 1

Отче наш 2

Єдин Свят

Хваліте Господа

Благословен

Ми бачили Світ істинний

Нехай повні будуть

Екте́нія подяки

Нехай буде благословенне

Слава Отцю і Сину

Обговорення на початку 1920-х років у колах діячів УАПЦ завдань і методів підвищення співочої практики народу, передусім селянства (яке виявляло тоді великий інтерес до розбудови національної церкви), актуалізувало зацікавлення Стеценка досвідом греко-католиків, де віряни, співаючи, підтримують клиросні хори. Очевидно, бажаючи прищепити таку традицію в новій українській церкві, Стеценко в 1921 році написав до певної міри експериментальний твір – Літургію для хору і народного співу. Мабуть, він сподівався, що його концертний і церковний веприківські хори зможуть практично відтворити таку традицію.

Ключем до цього експерименту могли стати легко викладені для аматорів наспіви, близькі за лексикою до побутуючих місцевих. Літургія показує талановиті педагогічні прийоми привчання співочих вепричан до участі в хоровому церковному дійстві. Раптова смерть автора не дала довести експеримент до завершення, та досвід цей мав би бути належно проаналізований, а можливо, й поширений. У минулому столітті «Всенічну»

друкували двічі: у Майнц-Кастлі та у Нью-Йорку, причому в обох виданнях немає останнього номеру «Під Твою милість». Невідомо якими джерелами користувалися редактори видань, бо є відмінності між виданнями і, головне, розбіжності з автографом.

«Літургія Іоанна Златоустого» М. Леонovichа, як і його піснеспіви, спрямована на збагачення спеціального музичного реперуару національної автокефальної церкви. Тут композитор уповні проявив свій громадянський покликання та обов'язок, як і непересічні творчі здібності. Тільки трагічна загибель великого народного співця не дозволила йому повністю розкрити й розгорнути свою обдарованість і у сфері духовної української музики. «Наближені» до народу побожні піснеспіви ставали самобутніми виразниками народних прагнень, переживань і настроїв. Саме ця щирість і душевність давніх пісень приваблювала майбутнього композитора і стала визначальним фактором у подальшій його творчості.

М. Леонтович був добре обізнаний з церковною музикою. Цьому сприяла домашня атмосфера, адже його батько й дід були священиками, і церковні співи він чув з дитинства. Його знання церковної музики поглибилося під час навчання в духовному училищі в Шаргороді й, особливо, в духовній семінарії у Кам'янці-Подільському. Уже навчаючись у семінарії, М. Леонтович робив перші обробки церковних наспівів, які виконував семінарський хор, що ним він керував ще будучи семінаристом. Тут же, в семінарії, Леонтович навчався в досвідченого музиканта, вихованця петербурзької Придворної капели Є. Богданова, який записав на Поділлі та Волині чимало церковних піснеспівів, що були на друковані (Вільно, 1894). Дві мелодії із записів Є. Богданова згодом використав М. Леонтович у своїй «Літургії» [44, с.23].

«Літургія Іоанна Златоустого» була завершена Леонтовичем у лютому 1919 року, коли композитор короткочасно перебував у Києві. Цього ж року

він написав значну частину духовних творів (піснеспіви на Воскресіння Христове, «Хваліте ім'я Господнє», «Світе тихий» та ін.). Перше виконання Літургії відбулося 22 травня 1919 року у Миколаївському соборі і було і присвячене композитором заснуванню першої парафії Української Автокефальної Церкви.

«Вірую» – також одна з контрастних частин Літургії. Вона збудована за тим же принципом, що й «У царствії Твоїм» – композитор застосував для басової партії рівноритмовий речитатив, який проголошується з глибоким внутрішнім почуттям майже упродовж усієї п'єси на звукові «ре» на тлі «тягучих» акордів хору. Серед інших частин Літургія «Вірую» виділяється чистою молитовністю, безпосередністю звернення до Бога, поглибленою налаштованістю і загостреною емоційною правдивістю. Спів передає найпотаємніші бажання людини, яка прийшла до Храму, щоб поспілкуватися з Богом. Характерну прикмету хорової партії становлять її репліки-заклички, що мовби стверджують велике слово-гасло «Вірую!», а також поступове просування акордів вгору, що гармонує з внутрішньою експресією цілої п'єси.

У духовних піснеспівах, як і в Літургії, Микола Дмитрович виявив себе зрілим майстром-художником, чудовим знавцем виконавських спроможностей хору. Композитор прекрасно відчував характер і красу його звучання. Тому всі духовні твори Леонтовича передусім вражають правдивістю відтворення думок і переживань як автора, так і численних слухачів (зокрема парафіян), на сприйняття яких він розраховував. Тут Микола Дмитрович виступив як митець, який вже досконало оволодів прийомами й засобами творчої праці над народними мелодіями стосовно їх самобутніх аранжувань і вільного мистецького тлумачення і переніс усе те в специфічну сферу церковної музики. Це виявилось у її стильовій визначеності і підкреслено у народному звучанні [42].

До числа ранніх аранжувань Миколи Дмитровича належить твір «Світе тихий», який здавна викликав інтерес не одного композитора. Ще не володіючи достатнім творчим досвідом, Леонтович підійшов до проблеми опрацювання цього твору з традиційною міркою, виробленою його попередниками. Фактура його акордова, гармонія позначена класичною ясністю, дещо мало відчутні нововведення, чим так прославились пізніші хори цього автора.

Микола Дмитрович Леонтович написав близько десяти херувимських. Невеличка за розмірами перша «Херувимська» (соль мажор) – «класична» за звучанням, чотириголоса гармонізація із чітко визначеними горизонтальними мелодичними лініями. Природно, що за фактурою вона акордова, а за характером світла, дещо піднесена. Варто звернути увагу на «Херувимську» сі бемоль мажор (спів починають сопрано). Застосована у ній традиційна мелодія розлога й широкоплинна, асинхронна в русі, підкреслено оповідна. Виклад музики одразу ж набуває поліфонічного характеру, бо обидва голоси ведуть цілком самостійні мелодичні лінії. Одне з проведень наспіву оформлене автором як зразок класичного багатоголосся і нагадує принцип фуги у вступі кожної хорової партії. Так само поліфонічні за будовою «Херувимські» сі бемоль мажорна і соль мінорна, у вступі партій у другій (послідовно: тенори-сопрано, альт-баси) автор дотримувався своєрідного тембрового «перехрещення», що збагатило новими барвами звучання усю хорову масу. Тут, як і в інших випадках, композитор застосував поряд з імітаційними прийомами засоби контрастного багатоголосся, чим значно збагатив фактуру в цілому. Закінчення ж хору на домінанті ре мінору, мабуть, передбачає безпосередній перехід до іншого піснеспіву.

Обидві згадані «Херувимські» вільні за формою. Проте їх окремі структурні блоки ще можна визначити, зваживши на повторне проведення запозиченого традиційного наспіву. Таким чином, у духовних творах Миколи

Леонтовича широко використані мистецькі досягнення автора, яких він домігся у праці над народними мелодіями. Переважна більшість піснеспівів з'явилася в останні роки життя композитора, натхненного на мистецький подвиг історичними революційними подіями в Україні, що відкривали необмежені творчі можливості перед кожним композитором, письменником, живописцем, які щиро вірили у відродження національної культури й державності [60, с.119].

Нині, коли вже накопився достатній інформаційний звуко-образний досвід у галузі вивчення народнопісенної творчості та сакрального мистецтва, можна з достоїнством відзначити, що у новій тритисячолітній ері українська музична культура на прикладі творчості М. Леонтовича має всі підстави не тільки осмислювати, а й визначити подальші шляхи розвитку музичної духовності. Вона сьогодні виходить далеко за межі свого художнього життя і набутим багатовіковим еніодіючим досвідом інтонаційно збагачує не лише мистецтво у будь-якому його вираженні, а й науку, медицину, весь соціальний устрій. Висока духовність хорових творів М. Леонтовича (близько 100) є для нашого музичного покоління показовою, і результативність її впливу нині відчувається у творчій діяльності багатьох хормейстерів. Духовна єдність художнього образу реалізується у їх знаннях, уміннях, навиках в роботі з виконавцями на рівні інтелектуального, морального та естетичного розвитку, світогляду, способах та формах музичного спілкування.

Твори М. Леонтовича відзначені напруженим, драматичним характером і зберігають при цьому властиву композитору ніжність образів і ажурність побудов. Найвизначнішим богослужбовим циклом Леонтовича є «Служба Божа на Літургії Св. Іоанна Златоуста» (1919 р.). Цей твір складений з обробок записаних композитором мелодій і власних композицій, що відзначені високою натхненністю і майстерністю комбінування голосових

тембрів. На відміну від інших авторів, Леонтович ставиться до давніх мелодій тільки як до матеріалу, придатному для відтворення власних музичних уявлень. Ці обробки такі ж ніжні, витончені, тендітні, як і кращі з його обробок народних пісень (наприклад, «Достойно є» галицького розспіву з «Літургії» та ін.). Яскравим прикладом подібності в обробці мелодій з народними піснями є «Херувимська пісня» грецького розспіву, найдосконаліший витвір М. Леонтовича в області духовної музики [37, с.334].

Духовна музика М. Лисенка є зразком поетичності. Ідейно-образна концепція творчості М. Лисенка пов'язана з історією української музики, етносом, традиціями старовинного жанру, орієнтована на осмислення глобальної проблеми буття з позиції християнства, де людина займає особливе місце між янголами та звірями, між народженням, життям і смертю, осмисленням своїх пристрастей, бажань і емоцій. У церковній музиці М. Лисенко опирається на символіку, музичні символи представлені у процесі розвитку драматургії творів. Це символи, що мають витоки у звуках природи, імітації, дзвони; історично викристалізовані інтонаційні мотиви, символіка інтервалів, регістрові та фактурні особливості; естетичні символи, що набули свого значення в історично-часовому розвитку, інтонаційні, ритмічні формули, лади, особливості фактури. Наприклад, тональність D-dur – «Слава Христа» – велика, мала секста – величезне зусилля, зліт, радість, духовний пошук тощо. Український національний композитор написав емоційні, експресивні твори, що стали носієм художнього смислу в духовній творчості великих авторів XX століття Б. Бріттена, Д. Кабалевського, Л. Дичко, Л. Колодуба, В. Кирейка, М. Скорика, Г. Ляшенка, Б. Лятошинського та інших. Церковна музика М. Лисенка символізує віру, мету людської душі, спрямовану до совісті як внутрішнього закону, «Світла Божого». У музиці «Молитви» поєднується ніжне ліричне та піднесено-величне звучання. З

розвитком хорової музики від Й. Баха, Г. Генделя, Дж. Верді, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського розвинулась тенденція диференціації голосів за тембром. М. Лисенко доручає соло високому голосу у хорі «Діва днесь», оскільки ще в «давніну склалося ставлення до високих голосів як до небесних, а до низьких як до земних, або комічних» [24, с.134].

Високий регістр та прозора фактура асоціюються з променями світла, з ненасиченими тонами й одночасно з простором, щільністю музичної тканини. У «Херувимській пісні», кондаку «Діві днесь», «Молитві» колоритність лисенкової музичної мови створює три погляди, їх полікультурний діалог є основним серед церковно-психологічних, інноваційних, рефлексивних тенденцій розвитку пізнання життєтворчості, філософських традицій жанру попередніх поколінь, дистанційованих у просторі й часі. Настрій церковного твору «Молитва за Україну» – урочистий, піднесений, досягається світлим колоритом тональності D-dur. Це не випадково, оскільки у Й. Баха ця тональність служить символом чистоти і світла. У духовних творах композитора яскраво виявилася українська національна специфіка як інтелектуальна, романтична інтонація епохи, що стала носієм художнього смислу високогуманного суспільства майбутнього століття. Отже, духовна музика православної церкви кінця XIX – XX століття, будучи насиченою найрізноманітнішими новітніми проявами системи музичного мислення в контексті просторово-часового виміру, характеризується як даність, що витворюється на тлі синкретичної харизматичності, в основі якої – поєднання старого з новим у напрямку, з одного боку, локалізації, з тенденцією до інтровертного способу мислення, з іншого – розширення спатіального чинника як домінантного над темпоральним.

«Молитва за Україну», авторства Олександра Кониського та Миколи Лисенка, мистецтвознавцями вважається квінтсенцією національного співу,

сповненого прозорих гармоній, чіткого драматизму аж до піднесеної кульмінації. Одним із пояснень несподіваного зросту популярності «Молитви» та її переходу від дитячого благочестивого звернення до глибокого патріотичного гімну за Україну стало те, що цей твір виконували в особливо важливі моменти боротьби за українську державність, на початку XX століття.

Разом із М. Леонтовичем та К. Стеценком О. Кошиць активно працював у галузі церковної музики, збагачуючи церковний репертуар мелодіями сільських дяківських наспівів. Духовно-музична спадщина Кошиця на сьогодні є найбільшою за обсягом. Крім того, він започаткував, разом із П. Маценком, наукове вивчення феномену українського релігійного співу.

На початку 20-х років XX ст. Кошиць багато працював як хоровий диригент та організатор музичної справи у молодій Україні. Саме в цей період з'явився видатний духовно-музичний цикл композитора – «Літургія Св. Іоанна Золотоуста» та десять українських релігійних кантів. Усі інші духовні твори композитора створено пізніше в еміграції. О. Кошиць походив із священицької родини, дістав повну духовну освіту: вчився в духовній школі, згодом – у Київській духовній семінарії та Київській духовній академії, де він керував студентським хором, який невдовзі став одним із найкращих хорових колективів Києва.

Після закінчення навчання Кошиць часто виконував зі своїми хорами духовні пісні, готував спеціальні тематичні програми зі старовинних та сучасних релігійних співів. У духовній спадщині композитора є твори видатного художнього рівня («Догмати знаменного розспіву»). У 20-ті роки він створив один із найзначущих своїх хорових циклів – «Літургію св. Іоанна Золотоуста». в якій присутні кращі риси його музичного письма, що згодом характеризуватимуть усю його музичну творчість.

Микола Леонтович уже на початку XX століття був відомий у світі як автор геніальних хорових мініатюр, створених на основі фольклорних джерел. Проте в подальшому ідеологічне табу утаємничувало значну частину його творчості – духовну музику, якою він захоплювався ще з кінця XIX ст. під час навчання у Кам'янець-Подільській семінарії. Ранній інтерес до духовної музики пояснюється тим, що майбутній композитор зростав в атмосфері релігійної обрядовості, церковного піснеспіву та багатого фольклорного середовища. Глибинні витоки духовно-культурницьких традицій роду Леонтовичів сягають ще початку XVIII століття. Отже, М. Леонтович генетично успадкував музичну обдарованість та прагнення до творчості на царині світської та церковної професійної музики.

Хор М. Лисенка – це школа хорового співу, вогнище високої хорової культури. І тому не дивно, що саме з цього хору вийшов ряд першокласних митців-співаків, диригентів і композиторів. На відміну від своїх попередників, для яких проблема стильового вирішення лежала у площині традицій російського музичного мистецтва, М. Лисенко підійшов до церковної музики зі своєї точки зору. Ці твори, написані в останній період життя, увібрали в себе найкращі риси творчості композитора.

РОЗДІЛ III ВИКОРИСТАННЯ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ В РОБОТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Значення духовних українських творів в практиці педагога-музиканта

Проблема формування духовності учнів є актуальною, і належить до проблеми соціального характеру, оскільки пов'язана з таким поняттям, як формування особистості. В наш час дуже часто можна почути заклики про підняття національної свідомості людини, та виховання справжнього громадянина. А поштовхом і основою для цього є, в першу чергу, виховання духовної особистості. Школі потрібно змалку турбуватися про духовний світ дитини. Саме тоді країна буде бачити молодь – як майбутнє нашої нації, рушійну силу, яка спроможна вирішити проблему держави не на свою користь, молодь із своїми вищими моральними, естетичними канонами та ідеалами. Адже від її ставлення до надбань культури залежить нині духовне оновлення нашого суспільства, зміст її цінних орієнтацій і майбутнє.

Головним завданням сучасного освітнього процесу є розвиток особистості учня, становлення в людині системи цінностей: особистісних, загальнолюдських, професійних тощо. Серед предметів, що вивчаються в загальноосвітній школі, чи не найвищий виховний та розвивальний потенціал має мистецтво з притаманним йому впливом на свідомість і підсвідомість особистості, на інтелектуальну та емоційну сфери, на моральне і фізичне здоров'я людини.

Молодший шкільний вік є надзвичайно важливим періодом у процесі духовного становлення особистості, оскільки закладається фундамент для сприйняття оточуючої дійсності, свого місця і ролі в ній. Це період кардинальної перебудови всієї системи відносин дитини з довкіллям. Передумови морального розвитку більше не повторяться, і те, що буде упущено тут, надолужити в наступних вікових періодах і мікроперіодах (від

класу до класу) виявиться важким чи зовсім неможливим. Процес морального формування особистості поєднує в собі розвиток моральної свідомості, моральних почуттів і моральної поведінки. Розвиток моральної свідомості розпочинається з накопичення знань моральних норм, усвідомлення їх значення для особистості. Визначальна роль у цьому процесі відводиться батькам та педагогам, їхній готовності та вмінню допомогти дитині оволодівати знаннями в моральній сфері життя особистості й суспільства. Проте переконання і знання тільки тоді можна вважати істинними, якщо вони проникли всередину людини, злились з її почуттями. І щоб почуття перейшли у внутрішній план, перетворились у риси характеру, потрібно їх підтримувати [48, с.334].

Метою музичної освіти є формування основ музичної культури учнів як важливої і невід'ємної частини їхньої духовної культури, комплексу ключових, міжпредметних і предметних компетентностей у процесі сприймання й інтерпретації кращих зразків української та світової музичної культури, а також формування естетичного досвіду та емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва. Між музикою й учнем на уроці стоїть учитель, озброєний певною програмою і методикою. Традиційні види діяльності на уроці – спів, слухання музики, музична грамота – не можуть задовольнити сучасні вимоги до уроку музики та потреби учнів.

Під духовною музикою ми розуміємо такий тип музичної культури, що являється виразником релігійної свідомості, становить складову частину релігійного обряду і за способом діяльності поділяється на ряд специфічних моментів: церковна музика, богослужбний спів, духовні пісні співи. Кожна із складових даного поділу є специфічною внаслідок особливого поєднання музичних і смислових компонентів у їх відношенні до способу діяльності. Найсуттєвішою характеристикою духовної (релігійної) музики є відповідність її певній духовній традиції, що витоками сягає першопричини,

Бога. Християнське розуміння віри в Бога полягає у слідуванні Його заповідям. Серцем, тобто через волевиявлення, сповідувати те, про що говорять уста – ось критерій істинності музично-духовної діяльності. Таким чином, історично склалося так, що звукова терапія одержала можливості сигнального плану й прямого психофізичного впливу, який є концентрованим за інтенсивністю й часом зосередженості. Особливу роль в цьому плані може відігравати лише духовна музика. У духовній музиці ми бачимо унікальний інструмент психофізичного впливу, даний людству Богом або вироблений в процесі еволюції, що відіграє ключову роль у вихованні сьогодення, високодуховної людини нового тисячоліття.

Дослідження видатного психолога Л. Виготського [9, с.95] в галузі музичного сприйняття доводять, що музичне сприйняття завжди індивідуальне і суб'єктивне. Якщо студент не підготовлений до адекватного чуттєвого сприймання і переживання музичних творів, якщо в нього не розвинений ні музичний, ні критичний смак, він буде споживати ту музичну «продукцію», яку йому пропонує мода, вулиця, тобто музика буде справляти на нього негативний вплив. Тому завдання, які постають саме перед вчителем музики, стають все більш складними і відповідальними. Суспільство, яке має бажання піднятися на вищий щабель свого розвитку, будувати демократичну державу з розвиненою економікою, повинно серйозно ставитись до виховання у підростаючого покоління саме професійної культури, глибокої духовності та творчого потенціалу за допомогою музичного мистецтва, його індивідуалізації. Вчитель музики повинен бути весь час у пошуку таких форм навчання та виховання, Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, завдяки яким всі ланки естетичного процесу зіллються в єдиний потік становлення людини. «Знання тільки тоді стають знаннями, коли вони емоційно пережиті» [53, с. 23].

Відповідно до завдань, які стоять перед школою щодо виховання духовності особистості, вища школа повинна готувати вчителів музики відповідного рівня. Крім музичної професійної підготовки вчитель музики повинен мати глибокі знання з вікової і музичної психології, володіти методами індивідуалізації навчання в будь-яких умовах: клас, індивідуальні заняття, різновікові групи тощо. «Значення музики далеко виходить за межі мистецтва. Поряд з літературою і образотворчим мистецтвом, музика рішуче втручається в усі області виховання, освіти і стає могутнім засобом формування духовного світу особистості» [23, с.12].

Я погоджуюсь із твердженням Вишневецького О. про те, що «духовність – це певний стан людини і суспільства, який формується, виробляється важкою працею душі самої людини і самого суспільства, за участю їх власної волі і власних зусиль. Другою суттєвою особливістю духовності є те, що їй завжди властива певна спрямованість – націленість на ідеал. Наука допомагає людині зрозуміти зміст ідеалу, мистецтво вказує на його досконалість і красу. Наступним кроком, що веде до розуміння духовності, є вибір предмета віри – самого ідеалу. У християн на вершині ієрархії ідеалів посідає образ Творця, що втілює в собі поняття Любові і Добра» [8, с.225].

Характерними рисами духовної хорової музики є відкритість, чистота і зібраність, тобто, особливий внутрішній лад. Весь діапазон настроїв, почуттів, думок – «від скорботи, печалі до радості і тріумфу – не переходить меж дозволеного» [6, с.442]. Це музика яка закликає людину до гармонії зі світом, до гармонії своїх почуттів і думок, вона налаштовує на спокій і зібраність. Не слід забувати, що музика має здатність непомітно для слухача формувати його ментальність. Музика на емоційному, підсвідомому рівні будує наш світогляд, наше відношення до явищ добра і зла, формує етичний ідеал. Оскільки музика низького гатунку оточує дітей практично всюди, не може йти мова про якусь ізоляцію, поміщення під «скляний ковпак». Та й

корисною такою дією навряд чи можна назвати. Існуючим негативним явищем потрібно вміти протистояти. Отже, питання стоїть так: «яким чином можливо виробити у дитини імунітет проти шкідливого впливу примітивізму в музиці?» Перед педагогічною громадськістю України постає важке виховне завдання, яке складається з двох основних напрямків роботи:

- зламати існуючу в свідомості молоді установку на примітивне, зорієнтувати дітей на сприйняття кращих зразків музичного мистецтва;
- виховання в учня художнього смаку, який допоможе йому в майбутньому орієнтуватись у різноманітних явищах сучасної музичної культури і, таким чином, бути в змозі протистояти примітивному.

Ефективним та дієвим засобом, спроможним сучасним поколінням дати можливість доторкнутися до багатовікової історії духовної культури, відчувати її витoki та збагатитися її могутнім виховним потенціалом є уроки мистецтва, зокрема музичного. Постійне звучання на уроках музики високохудожніх музичних творів розширює світосприйняття та світорозуміння школярів, допомагає усвідомити сутність свого життя. Кос-Анатольський зазначав: «Кожного з нас впродовж усього життя супроводжують барви і звуки, але не всі стають художниками і композиторами. Та це і не обов'язково. Головне – розуміти прекрасне, відчувати його, бо спілкуючись із прекрасним людина стає красивішою. В цьому сила справжнього мистецтва».

Сучасні методики, які використовуються в музичній освіті, мають за основну мету духовний, гармонійний розвиток дитини, як її душі, так і тіла через емоційне розкріпачення, цілісну дію на весь душевно-тілесний склад людини. Проблемі музичного виховання та освіти велику увагу приділяють як музичні діячі, так і педагоги – вчителі музики. Видатними діячами у сфері музичного виховання є Б. Горський, методика якого включає активізацію сприйняття, музикування (хоровий спів, гра в ударному оркестрі, рух під

музику). В практиці музичного виховання використовується досвід зарубіжних музикантів-педагогів: професора Л. Даніеля (Чехія) – навчання дітей читання нот шляхом співу «опорних пісень», методика хорового навчання професора Ф.Лисека. В Німеччині великого значення надається виконанню народних пісень без супроводу. Суть музичного виховання в Болгарії полягає в розширенні загального музичного смаку.

Духовна музика має свою естетику, теорію, виконавські та композиторські традиції. У вітчизняній системі музичної освіти вагоме місце займають культурні традиції української хорової спадщини, заснованої на багатогранному репертуарі творів духовної хорової музики української композиторської школи: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, Ф. Колесси, О. Кошиця, С. Луньова, В. Степурка, Б. Фільц, І. Щербакова та ін. Велику роль відіграє духовна музика у юнацькі роки розвитку людини, коли закладається і формується духовно-моральний фундамент й майбутнього спеціаліста. Як показує практика, в іншому випадку «надолужити» прогалини у вихованій змінити духовний світ і світовідчуття людини, зокрема, студента, буває вкрай важко або навіть неможливо.

Це обумовлено тим, що в свідомості юнака не сформоване уявлення про справжню красу в музиці та інших видах мистецтва, його духовно-моральний стан виявляється не здатним сприймати високохудожні твори, що змушують думати, співпереживати, аналізувати. М. Маріо, в дисертаційному дослідженні акцентує увагу на виховній сутності духовної хорової музики, яка полягає в єдності морально-патріотичного змісту тексту й емоційно-естетичної мелодики, несе в собі теологічний зміст і сприяє моральному, естетичному, громадянсько-патріотичному вихованню молоді, має позитивний комплексний вплив на особистість людини, її психофізіологічну, емоційну, інтелектуальну та фізіологічну сфери. Українська духовна музика

становить значну частину музично-педагогічних надбань українського народу [34, с.19].

Велику роль відіграє духовна музика у юнацькі роки розвитку людини, коли закладається і формується духовно-моральний фундамент й майбутнього спеціаліста. Як показує практика, в іншому випадку «надолужити» прогалини у вихованій змінити духовний світ і світовідчуття людини, зокрема, студента, буває вкрай важко або навіть неможливо. Це обумовлено тим, що в свідомості юнака не сформоване уявлення про справжню красу в музиці та інших видах мистецтва, його духовно-моральний стан виявляється не здатним сприймати високохудожні твори, що змушують думати, співпереживати, аналізувати.

Важливою особливістю духовних творів Лисенка та Леонтовича, яка робить їх надзвичайно придатними для викладання у школі, є також і те, що твори, в основному, не суперечать існуючому серед учнів та серед широкої громадськості взагалі стереотипу сприйняття духовних творів, оскільки вони глибоко пов'язані з національним корінням та з українською культурою.

Духовна спадщина Лисенка та Леонтовича являє собою твори різного рівня складності. Що стосується духовної спадщини Лисенка, то, згідно з основними принципом відбору, для безпосереднього виконання більше підходять такі його твори, як: псалм «Пречистая Діво, мати Руського краю», кант «Хресним деревом» і, безперечно, гімн-молитва «Боже великий, єдиний». До того ж, гімн-молитва Лисенка може служити прекрасним музичним матеріалом на початковому етапі у вивченні жанрів духовної музики, оскільки в цьому творі церковна тема поєднується з патріотичною, і остання навіть домінує.

Даний твір, названий згодом другим українським гімном, був призначений для дитячого виконання самим автором. Цей твір може

виконувати в навчально-виховному процесі подвійну функцію: по-перше, формує у дітей поняття любові до батьківщини, по-друге, знайомить учнів зі сферою духовної музики, при чому, глибоко національної. Тому цілком природним є те, що далеко не всі з творів можуть виконуватися в умовах загальноосвітньої школи у виконанні учнівських колективів. І, все-таки, бажано на уроках музики та в процесі занять шкільних хорових гуртків, ознайомити дітей з якомога більшою кількістю кращих духовних творів вищезгаданих композиторів.

Духовна музика звучить в церковному співі і збагачує душі як дітей, так і дорослих. Ця музика вражає глибиною свого змісту. Через молитви людина спілкується з Богом. Співаючи в церковному хорі, діти та дорослі можуть виразити свої емоції та показати свою любов до Творця.

3.2. Про вивчення церковної музики українських композиторів

К.Стеценко та М.Леонтович були добре обізнані з церковною музикою. Цьому сприяла домашня атмосфера, адже в їх родині часто звучали церковні співи, які вони чули з дитинства. Для них значення церковної музики поглиблювалось під час їх навчання в духовних школах. Саме під час навчання в духовних семінаріях К.Стеценко та М.Леонтович робили перші спроби написання церковних піснеспівів. К.Стеценко навчався у Київській духовній семінарії та в Музично-Драматичній Школі М.Лисенка. М.Леонтович, який навчався в Кам'янець-Подільській семінарії, робив обробки церковних піснеспівів, які під його ж керівництвом виконував семінарський хор. М.Леонтович брав уроки композиції у досвідченого музиканта, вихованця Петербурзької придворної капели, Юхима Богданова, який записував на Поділлі та на Волині чимало церковних піснеспівів, які були надруковані у Вільно в 1894 році. Дві мелодії із записів Ю. Богданова М.Леонтович згодом використав у своїй «Літургії».

М. Леонтович був добре обізнаний з церковною музикою. Цьому сприяла домашня атмосфера, адже його батько й дід були священиками, і церковні співи він чув з дитинства. Його знання церковної музики поглибилося під час навчання в духовному училищі в Шаргороді й, особливо, в духовній семінарії у Кам'янці-Подільському. Уже навчаючись у семінарії, М. Леонтович робив перші обробки церковних наспівів, які виконував семінарський хор, що ним він керував ще будучи семінаристом [27].

У 1908 році Леонтович уже працював на Поділлі в місті Тульчині викладачем співу в єпархіальному жіночому училищі і там створював «Нині отпускаєши», «Да возрадується». Як свідчить часова атрибуція збережених автографів духовних творів, більшість із них була написана в 1919 році, тоді, коли композитор переїхав до Києва.

У цей час він створив «Літургію», «Подячний молебень», піснеспіви на Воскресіння Христа; піснеспіви із «Всенічної Служби»: «Хваліте ім'я Господнє», нові твори на тексти «Світе тихий», «Нині отпускаєши». Така активність у написанні духовних творів, мабуть, не випадкова і була зумовлена тими змінами, що відбувалися в церковному житті України у 1918-1921 роках. З поживаленням українського національно-визвольного руху в 1917 році, активізувався рух за автономію православної церкви в Україні. Цей рух завершився Всеукраїнським Православним Церковним Собором у жовтні 1921 року, який затвердив організаційні та ідейні підвалини Української Автокефальної Православної Церкви [10].

Усе це сприяло оновленню церковної музики, виникненню нових творів з перекладами церковнослов'янських текстів українською мовою й яскравішою українською національною виразністю. Композитори зверталися до старовинних наспівів, використовували народнопісенні елементи. Цей новий стиль церковної музики яскраво представлений у духовній музиці

М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, але розпочав його М. Лисенко у своїх духовних творах («Херувимській», «Діва днесь пресущественного рождає» та ін.) Створена М. Леонтовичем «Літургія» та інші твори вже представляють новий стиль української церковної музики з яскравою національною специфікою, яка виникла внаслідок активного використання фольклорних елементів. Перше виконання «Літургії» Леонтовича було приурочене до визначної події в історії Української Автокефальної Церкви – заснування першої української парафії. Сучасники відзначили, що «ця «Літургія» завжди буде одним з найкращих українських церковних творів».

У творчій Спадщині М. Леонтовича переважають хорові акапельні твори. Саме в них виразно проявилася яскрава індивідуальність митця – лірика-мініатюриста. Леонтович любив хоровий спів; його улюбленою справою було хорове диригування. Де б Леонтович не працював учителем – у селах чи містах, він скрізь організовував хори. Тому хор для нього був творчою лабораторією. Виконуючи свої твори в хорах, якими він керував, композитор їх шліфував і удосконалював, через що й виникали нові варіанти та редакції. На хоровій творчості Леонтовича позначилося його прекрасне знання можливостей хорового співу, виразових можливостей кожного голосу та його тембрової специфіки [8, с.32].

В умовах духовної кризи, яка склалася на сьогодні, не всі світські музичні твори виховують і є етично повноцінними. Багато з них негативно впливають на почуття, після їх прослуховування нерідко залишається порожнеча, пригніченість, навіть агресивність, що останнім часом спостерігається в молоді, яка слухає музичні твори невисокого гатунку.

Тому зростає інтерес до духовного музичного мистецтва, яке починає усвідомлюватися як невід’ємна складова змісту освіти та виховання молоді, хоч і займає незначне місце в навчальних планах та програмах вищих

мистецьких навчальних закладів. Проте виховний потенціал духовної хорової музики залишається не реалізованим. Педагогічний аспект, висока естетизація та громадянськість духовної хорової музики, основні надбання християнської етики піснеспівів залишаються поза увагою.

Зміни, які відбуваються в сучасному соціально-політичному та культурному житті України, викликають актуалізацію такого пласту музичної культури як духовна хорова спадщина. Духовна музика є великим надбанням не тільки віруючих людей, хоча для них вона наповнена особливим змістом. Сьогодні до неї тягнуться люди різного віку, професій, вірувань. І це не тільки тому, що це красива музика – в ній заховане глибоке національне коріння, це живе джерело мудрості, духовності, моральності всіх часів і народів, це чарівна сила що дарує зцілення.

Українська музична культура споконвіку розвивалася і продовжує розвиватися у трьох основних напрямках: народна, релігійно-духовна та професійна музика. Духовна музика разом із народною складає найдавніший пласт вітчизняної культури – це частина життя народу, особливості його світосприйняття, сторінки його історії. Це дає новий імпульс для розвитку даного виду хорового мистецтва, що є не тільки частиною національної духовної культури України, а й потужним інструментом регуляції гуманістично-ціннісних відносин людини з дійсністю, чинником формування духовних потреб суспільства.

Разом із духовною культурою від покоління до покоління передавався й досвід навчання церковному хоровому співу. Педагоги минулого вважали, що, виховуючи розум, волю і серце дитини, треба впливати і на найвищі сили її духу, який легше розвивається, ніж душа, першим виявляє свою силу і дієвість. Духовна музика, як невидимий педагог повчає людину, виховує почуття, розвиває і звеличує її дух. Сучасні діти сьогодні із задоволенням співають традиційні щедрівки, колядки та вивчають обряди. Накопичений

багатий досвід виховного потенціалу православної духовної музики у сучасних умовах потребує докладного вивчення та впровадження в навчальний процес освітніх закладів нашої держави.

Православна духовна музика у поєднанні з високо моральним текстом формує моральну свідомість і почуття, сприяє засвоєнню норм поведінки, надає вчинкам морального сенсу: «Виховання має глибокий смисл як розвиток духовних і фізичних сил дітей, підлітків і юнацтва, формування їх світосприймання і набуття ними знань, умінь і навичок. На відміну від термінів «навчання» і «освіта», основу яких складає процес оволодіння знаннями, уміннями і навичками, виховання, його сутність, головні завдання орієнтовані передусім на формування якостей особистості, її духовного світу» [56, с.32].

Адже важливо не тільки слухати, а чути і розуміти той або інший музичний твір. Викладання духовної музики в школі має свої певні особливості і проблеми. Навчальний процес повинен гарантувати досягнення поставленої мети, а саме розуміння учнями мистецьких надбань української культури. Розвиток сучасної української культури впродовж останніх років характеризується поверненням до своїх традиційних релігійно-духовних основ.

ВИСНОВКИ

Хорова музика має величезний вплив на людину, адже це музика релігійного змісту, що звучить як у храмах, так і в побуті. Вона має давні традиції та надзвичайно глибокий емоційно-духовний вплив на людину. Я цілком погоджуюся з думкою композиторки, народної артистки України Лесі Дичко, яка зазначила: «Духовність – це найбагатший скарб людини, її божественного єства. Саме в Літургії можна висловити найсокровенніше: прохання про помилування і спасіння душ наших». Незважаючи на те, що людина живе в матеріальному світі, і мабуть має найбільше потреб у матеріальних речах, все ж таки духовні потреби та ідеали завжди залишаються вищими цінностями особистості. У вихованні молодого покоління велику роль відіграє релігійна традиція українського народу, яка, розкриваючи характер взаємозв'язків та взаємовідносин людини з Богом і Духовним світом, містить у собі стратегію виживання та сталої духовної еволюції людини і людства, що ґрунтується на вічних Божих заповідях Любові, Добра, Милосердя, Людяності. Релігійні морально-духовні настанови тисячоліттями скеровували напрям розвитку людства.

Духовні хорові твори з давніх давен плідно впливали на розвиток світової культури у різні часи. Народне, а потім професійне музичне мистецтво склали основу музично-естетичної культури українського народу, яка відображає його життя у художніх образах і служить взірцем для подальшого його процвітання.

Заглиблення в жанрові особливості хорової спадщини даних композиторів дає змогу прослідкувати еволюцію духовної музики від творчості композиторів класиків (Березовського, Веделя, Бортнянського) до творчості композиторів духовно-хорової музики XIX-XX століття (М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича).

Розкрито основні принципи та засоби музичної виразності в духовних творах композиторів та розглянуто використання духовної спадщини українських композиторів в роботі вчителя музичного мистецтва.

Саме педагог відповідальний за те, щоб у його вихованців поєдналися такі риси свідомість громадянина, як моральність, правова культура, духовність, відповідальність перед державою, прагнення до самореалізації. Творча спадщина українських митців та їх педагогічна діяльність відіграють важливу роль в організації музичного виховання дітей та юнацтва, як одного з дієвих чинників формування їх національних чеснот, розвитку волі і розуму. Крім цього, хорова музика сприяє розвитку співацької культури дітей, вихованню духовного світу учнів, формуванню майбутньої особистості. Хоровий духовних спів виховує естетичні якості людини, що впливають на її моральні риси й психіку.

Залучення дітей до духовної музики має неабияке значення. По-перше: знання історії і джерел культури своєї країни. По-друге: духовна музика, як синтез релігії і мистецтва, слугує засобом естетичного і морального виховання. Вона допоможе повернути дітей до совісті, добра, краси, благородства, внутрішньої дисципліни, філософському осмисленню оточуючого середовища, спонукатиме розвитку почуття любові і співчуття до ближніх, бережливому ставленню до природи, взивати до совісті і милосердя та стати однією із форм художнього пізнання світу. По-третє: з активним залученням духовної музики на уроках музичного мистецтва і літератури, слуховий досвід дітей поповниться новими інтонаціями, образами, відмінними від фольклору і класичної світської музики. Через духовну музику діти дотикаються до вічних моральних істин, розкривають у собі внутрішню гармонію світосприйняття. Варто зазначити, що попри значний потенціал творів духовної тематики має місце їх недостатня

«присутність» в шкільних програмах та використання на інтегрованих уроках у сучасній школі.

Отже, працюючи над духовно-хоровими творами, дбаючи про майбутнє наших вихованців, ми повинні засівати в дитячі душі любов, повагу, людяність, віру в себе, в добрих людей, щоб надалі їм було легше соціально адаптуватися в суспільстві. Це дуже складна і відповідальна справа, яка потребує щоденної праці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. (1993). *Українська музика*. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська. К.: Либідь, 592 с. С. 117.
2. Архімович Л. (1992). *Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість*. М. Гордійчук. 2-ге вид., випр. і доп. К.: Мистецтво, 354 с. С. 297-299.
3. Барвінський В. (1992). *Історія української культури*. К.: Либідь, 656 с. С. 221.
4. Білоконь С. (2002). *Кирило Стеценко – основоположник національно-церковної музики: [До 120-річчя від дня народж. укр. композитора]*. Культура і життя. С. 4.
5. Бодрова Т. (2007). *Спадщина М.Леонтовича у контексті підготовки майбутнього учителя музики*. Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Кам'янець-Подільський, С.50-52.
6. Валиахметова А. Н. (2011). *Хоровое искусство как форма духовной культуры. Педагогика художественного образования: история, методология, практика. Ч. 1*. Казань: ТГГПУ 519 с. С. 441-442.
7. Варакута М. (2008). *О некоторых тенденциях развития жанра хоровой миниатюры в украинской музыке (на примере творчества Н.Леонтовича и В.Зубицкого)*. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім, С.156-163.
8. Вишневський О. (2008). *Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Посібник для студентів вищих навчальних закладів. Видання друге, допрацьоване і доповнене*. Дрогобич: Колос 608 с. С. 225.
9. Выготский Л. (1996). *Мышление и речь*. М.: Лабиринт, 248 с. С. 95.
10. Гаврілова Л., Сипченко В., Удовенко І. (2013). *Українська духовна музика: навч. посіб. з історії укр. музики: для студентів ВНЗ*. Слов'янськ,

273 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<http://ukrspiritmuz.net.ua/pages/3a.html>.

11. Гнатюк Л. А. (1992). Микола Лисенко: роки навчання. *Українське музикознавство*. Вип. 27. К.: КДК ім. П. І. Чайковського, С. 78–90.
12. Головащенко М. (1998). *Геній хорового мистецтва*. В кн.: Кошиць О. З піснею через світ. К.
13. Горбенко С. (2007). Гуманістична спрямованість музично-педагогічних поглядів М.Д.Леонтовича. *З.Корінець Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету*. Кам'янець-Подільський, с С.19-20.
14. Дейнеко Н. (2004). *Сторінки української музики*. Творчість Кирила Стеценка: Урок музики в 6-му класі. Мистецтво та освіта, № 2. С. 21-23.
15. Дічек Н. П. (2005). Леонтович Микола Дмитрович (1877-1921): відомий композитор, хоровий диригент, громадський діяч. *Українська педагогіка в персоналіях: навчальний посібник для ВНЗ: у 2 кн. Кн. 1. Х-ХІХ століття*. Київ.: «Либідь», С. 545-551.
16. Дяченко В.П. (1985). М. Д. Леонтович. К.: Муз. Україна, 134 с.
17. Дяченко Д. (1985). *Микола Віталійович Лисенко. Життя і діяльність*. К.: Мистецтво, с 119 с.
18. Енциклопедія історії України: Т. 5 / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. (2008). К.: «В-во Наукова думка».
19. Жулинський М. (1990). *Із забуття – в безсмертя*. К., С.32.
20. Зімненко А. (1997). *«Всеукраїнський православний церковний Собор 1921 року в духовному розвитку українського народу. Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ»*. К.
21. Іванов В. (2007). Духовні твори Миколи Леонтовича як енергоінформаційна сила музичного мистецтва. *Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету*. Кам'янець-Подільський, С.60-62.

22. Іванов В.Ф. (1993). Маловідомі сторінки хорової творчості М.Д. Леонтовича. *Леонтович М. Духовні хорові твори*. К., С. 3.
23. Кабалевский Д. (1984). *Сила искусства*. М., 97 с. С.12.
24. Кіреєва О.Г. (2004). Реквієм Дж. Верді як традиційне-новаторське-особливе прочитання старовинного жанру месса. *Наука. Релігія. Суспільство*. № 1. С. 134.
25. Комісаренко А. (2008). Християнська православна музика як духовна альтернатива проти гріховності популярного мистецтва. *Філософія. Культура. Життя: Міжсвузівський збірник наукових праць: Ф56 Спеціальний випуск*. А.Комісаренко – Дніпропетровськ: ДДФА, 310 с. С. 276.
26. Корній Л. (2001). *Артем Ведель у контексті Української культури другої половини XVIII століття*. К.: НМАУ, 105 с. С. 101.
27. Королюк Н. (1994). *Корифеї української хорової культури XX століття*. К.: Муз. Україна, 228 с. С. 18.
28. Косовський В. (1995). Кирило Стеценко – протоієрей Української автокефальної церкви. *В кн.: Наукові записки [Білоцерківського державного краєзнавчого музею], вип. 1. Біла Церква*.
29. Кулик В. (2011). Опера «На русалчин Великдень» М.Леонтовича: авторський текст в аспекті вияву жанрових координат твору. *Музична україністика: сучасний вимір*. К.: ІМФЄ ім. М.Т. Рильського, С.225-233.
30. Лисенко Микола Віталійович: до 165-річчя від дня народження. (2007). *Шкільна бібліотека*. № 2. С. 37-39.
31. Лісецький С. (2007). Риси стилю творчості К. Стеценка. К.
32. Людкевич С. (1973). Д.Бортнянський і сучасна українська музика. *С.Людкевич. дослідження, статті, рецензії*. К., С. 118.
33. Людкевич С. (1999). Кирило Стеценко. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Л.: Т.І. С. 342.

34. Маріо М. Д. (2000). Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX– початок XX століття): автореф. дис. кандидата пед. наук. Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Х., С.19.
35. Мартинюк А.К. (2000). Мистецька спадщина Миколи Леонтовича у дзеркалі культурологічних парадигм сучасної музичної освіти. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ, с С.87-97.
36. Микола Лисенко. (2002). Видатні постаті в історії України IX-XIX ст.: короткі біограф. нариси. Історичні та художні портрети .Гусєв, В.І. [та ін.]. К.: Вища шк. С. 341-344.
37. Московчук Л. М. (2010). Українська духовна музика: навч.-метод. комплекс (програма, методичний посібник, хрестоматія) [для вчителів загальноосвітніх навч. закладів та недільних шкіл]. Кам.-Подільський: Аксіома, 704 С. С.334.
38. Пархоменко Л. (2009). Кирило Стеценко. *Вступна стаття до КД «К. Стеценко. Духовні твори»*. К.: Музична Україна. 2009.
39. Пархоменко Л. Національно-духовне відродження та українська церковна музика першої чверті XX ст. *Український церковно-визвольний рух і утворення УАПЦ*. С. 147-148.
40. Пархоменко Л. (1992). Творець духовної музики: [До 110-річчя від дня народження К.Стеценка]. Українська культура. № 5. С.9.
41. Пархоменко Л.О. (2009). Кирило Стеценко. К.: Муз. Україна, С. 19.
42. Пархоменко Л. (1992). Хорова творчість. *Історія укр. музики*. К., Вип. 4.
43. Кузик В. (1996). Про це писала В. Кузик: Архіви розповідають. Українська культура, № 6. С. 31.
44. Родневич Микола. (1982). Із семінарських років. *М. Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали*. К., С. 23.

45. Рожнятовська О. (2002). Класик української музики: [До 120-річчя від дня народження К.Стеценка (1882-1922)]. *Календар знаменних і пам'ятних дат*. К., С. 73-78.
46. Скорульська Р.М. (2004). Микола Лисенко: Листи. / Упоряд. Р.М. Скорульська. К.: Муз. Україна, 680 с.: іл.
47. Скорульська Р. (2012). Подвижник людського духу: до 170-річчя від дня народження та 100-річчя з дня смерті М. В. Лисенка. *Календар знаменних і пам'ятних дат*. № 1. С. 122-134.
48. Скрипченко О.В., Долинська Л.В., Огороднійчук З.В. та ін. (2012). *Вікова та педагогічна психологія: навч. посіб.* К.: Просвіта, с 416 с. С. 334.
49. Соневицький І. (1966). Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк, С. 204.
50. Стахів Л., Плахова С. (2010). Втілення ідей В.О.Сухомлинського в сучасній загальноосвітній школі. *Молодь і ринок*. № 5. С. 117-122.
51. Стеценко П. (1994). Забута біографія: Протоієрей Кирило Григорович Стеценко: [Невідомі сторінки життя укр. композитора]. *Музика*. № 3. С. 25-27.
52. Строчкова Л. Л. (2012). Корифей української класики: [із збірки «Книга творить людину»]. *Національна бібліотека України для дітей*. Шкільна бібліотека. № 5. С. 37-40.
53. Теплов Б. (1985). Избран. труды: в 2 т. М.: Педагогика, Т. 1. 209 с. С.23.
54. Уманець В. (1991). Життя і доля Олександра Кошиця. К.: Вища шк. № 9. С. 143.
55. Умрик В. (2007). Кирило Григорович Стеценко: [До 125-ї річниці від дня народж.]. *Музеї України*. № 1. С. 38-40.
56. Успенский Н. Д. (1965). Древнерусское певческое искусство. М., 216 с. С.32.

57. Федотов Є. (1977). Кирило Григорович Стеценко – педагог. К.: Музична Україна. 103 с.
58. Чапківський О. (1923). Микола Леонтович. Життя – Творчість – Смерть. Музика. № 1, С. 7.
59. Юрченко М. (1989). Максим Березовський в Італії. *Українська музична спадщина*. – Вип. I. К. С.201.
60. Янковська О.В. (2009). Леонтович Микола Дмитрович. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / ред.: В. А. Смолій та ін. Інститут історії України НАН України. К.: Наук. думка. Т. 6. С.119.*