

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра історії, теорії музики та методики музичного виховання

Пучков Артур Сергійович

Розвиток співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку
засобами духовної музики

Магістерська робота
На здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
Спеціальності 014 – Середня освіта (Музичне мистецтво)

Науковий керівник – Крижановська Т.І
Кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри історії, теорії музики та
методики музичного виховання

Рівне 2023

Зміст

Вступ	3
Розділ 1	
1.1 Співацькі навички (методологія, хорознавство)	5
1.2 Історичний аспект утворення вітчизняної духовної музики	15
1.3 Вікові особливості співацького розвитку старших підлітків	24
Висновки до Першого розділу	32
Розділ 2	32
2.1 Сучасний досвід виконавства духовної музики	32
2.2 Співацький розвиток підлітків у процесі роботи над духовними творами	
.....	40
Висновки до Другого розділу	51
Загальні висновки	52
Список використаної літератури	53

ВСТУП

Актуальність дослідження. Метою навчання в вищих музичних закладах на хоровому відділі є виховання майбутніх компетентних, досвідчених та професійних хористів . Музична освіта дає широку художньо – естетичну, морально – духовну, освітню – пізнавальну базу, яка завжди затребувана в суспільстві . Сучасні освітні технології , такі як інформаційна насиченість, багатовимірність та динамічність – потребують нових підходів до її сприймання . Також у сучасному співі диригенти й хористи посиляються на класичну та сучасну хорову музику, проте найкращим фактором для формування співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку є духовна музика . Саме завдяки ній виростає інтерес до духовного та культурного збагачення, бажання виховувати в собі не лише музиканта, а інтелігентно – освічену людину, а найголовніше – духовна музика є невід’ємним помічником у процесі навчання та виховання сучасного покоління українців .

Вітчизняна педагогіка протягом тривалого часу вважала духовно – релігійну музику головним засобом виховання молоді [25, с.5] . До актуалізації важливості цього питання звертались у своїх працях Т. Крижановська, Л. Радковська, І. Григорчук, г. Горох, І. Пелячик, О. Тарасенко, О. Одинець тощо . Проблема вирішується переважно в теоретичній площині . Першочергове завдання духовної музики – допомогти юним співакам у розвитку співацьких навичок . Дослідники Н. Герасимова – Персидська , І. Гарднер, Л. Пархоменко та ін. пропонують свої методи для вирішення поставленої проблеми.

Отже, незважаючи на значну кількість педагогічних та історичних досліджень з проблем розвитку співацьких навичок, проблема вирішується завдяки українській багатовіковій духовній культурі, зокрема богослужбовій музиці. Актуальність проблеми розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку та її недостатня розробленість у сучасній науковій теорії та практиці визначили тему магістерської роботи : “ **Розвиток співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики**” .

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана на кафедрі історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв РДГУ . Обрана проблема входить до теми наукового кафедрального дослідження “ Музичне мистецтво в контексті художньої культури : мистецтвознавчий та педагогічний аспекти “ .

Об’єкт дослідження : Процес розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики .

Предмет дослідження : Розвиток співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики .

Мета дослідження : теоретичне обґрунтування й експериментальна апробація методичної моделі розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики .

Гіпотезою дослідження є положення, згідно якого розвиток співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики буде здійснюватись ефективно за умови використання в якості основного дидактичного матеріалу української духовної музики, оскільки він забезпечує сприймання та відтворення української церковної музики .

Мета й гіпотеза дослідження зумовили необхідність вирішення наступних завдань :

- Проаналізувати стан розв'язання досліджуваної проблеми в теорії та педагогічній практиці .
- На основі аналізу наукових джерел визначити сутність поняття “ співацькі навички “ . “ духовна музика “ та їх структурні компоненти.
- Розробити критерії та показники рівнів розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку .
- Розробити методичну модель розвитку співацьких навичок засобами духовної музики

Методологічною основою дослідження є Державна програма “ Освіта “ (Україна XXI) , філософські положення про діяльність як спосіб самореалізації особистості ; про детермінованість розвитку особистості способами та змістом діяльності ; провідні положення теорії пізнання музики ; основи теорії розвитку музичних здібностей та ін.

Для розв'язання визначених завдань і перевірки гіпотези використовувалися **методи** дослідження :

- Теоретичні : вивчення наукових джерел, системно – структурний та історико – педагогічний аналіз, синтез, зіставлення та порівняння, узагальнення теоретичних і дослідницьких даних .
- Емпіричні : педагогічне спостереження, творчі завдання, констатувальний та формувальний етапи експерименту для перевірки ефективності використання творів української духовної музики у розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку . Аналіз результатів проведеного дослідження здійснювався за допомогою статичних методів обробки отримання даних .

Дослідження проводилось впродовж 2022 -2023 навчального року .

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що впровадження його результатів в практику музичної освіти сприятиме удосконаленню педагогічних умов розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики .

Практичне значення полягає в можливості використання : результатів дослідження в процесі підготовки майбутніх хористів, диригентів . виявлені педагогічні умови допоможуть активізувати процес розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку засобами духовної музики .

Апробація результатів дослідження та їх впровадження здійснювалися:

1. В процесі педагогічної практики, на заняттях мистецтва в старших класах Рівненського ліцею “ Гармонія “ .
2. В роботі наукової конференції Інституту мистецтв РДГУ “ Мистецька освіта та розвиток творчої особистості “ 25.03.2022) , де автор дослідження виступив з доповіддю на тему “ ... “ Стаття за матеріалами доповіді була опублікована у збірнику наукових праць “ Мистецька освіта та розвиток творчої особистості “ Випуск 1 (Рівне, 2023) [31] .
3. В процесі обговорення результатів дослідження на засіданнях кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання (Протоколи № 9 від 2.09.2022 р.; №12 від 9.12.2022 р.; №1 від 13.01.2023р.;№4 від 28.04.2023р. ; №5 від 26.05.2023р.) .

Структура магістерської роботи . Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел 50 на 3 сторінках . Основний зміст викладено на 50 сторінках .

Розділ 1

1.1 Співацькі навички (методика вокалу, хорознавство)

Хоровий спів є найсприятливішим чинником навчально - музичної діяльності , у якій хористи здобувають навички співу, слуху . пам'яті та ритму. Загалом співаки розвивають не лише музичні здібності, а й такі чесноти як творчу активність, відчуття прекрасного, цілеспрямованість тощо. Хоровий спів сприяє також застосування культури мовлення, аби вона була чіткою та правильною .

Навчання хорового співу залежить від необхідних вмінь та навичок, які співак отримує та вдосконалює протягом усього перебування в хорі. До вокальних навичок належать : співацька постава, дихання, звукоутворення , звуковедення та дикція . **Співацька установка** – правильне положення тіла та голосового апарату під час співу . коли співаки сидять на репетиції, то слід ноги ставити прямо (не нога за-ногу тощо) , спину тримати рівно, голову тримати прямо, обличчя має бути направленим на диригента . Партитуру слід тримати на рівні грудей горизонтально, щоб хорист міг бачити очима диригента та інколи підглядати в ноти. Завдяки правильній поставі під час співу, співак забезпечить собі правильне дихання та звуковедення.

Дихання – основа правильного співу. Відрізняється від звичайного дихання тим, що складається з короткого вдиху, миттєвої затримки та тривалого видиху . Основна відмінність співацького дихання від розмовного – оволодіння видихом, що означає співати на затриманому диханні. Миттєва затримка дихання сприяє повільному видиху й дає змогу хористам одночасно вступати за рукою диригента . Якісний звук забезпечується опорою дихання

– відчуттям м'язової напруги в ділянці нижніх ребер і діафрагми в момент співу, що дає змогу співати тривалі фрази . Італійський співак Енріко Карузо зазначив, що діафрагма – це ніби міхи, які впускають та випускають повітря при правильному його розподілу “ . У співака може бути найнадійніший слух та найкращі наміри, але якщо він не вміє керуватись диханням - співатиме нечисто або подаватиме жалюгідні, позбавлені життя звуки “ – так висловився співак . [20, с. 52] .

Видатний диригент та професор Павло Чесноков у своїй книзі “ Хор и управление им “ розповідає про загальне й ланцюгове дихання . Ланцюговим він називає хорове дихання, при якому співаки змінюють його не одночасно, а ніби ланцюгом, підтримуючи його безперервність . Цей тип дихання вимагає від співаків вміння без поштовху закінчувати спів, знову брати дихання непомітно та співати . Дихання залежить від характеру й темпу твору, який виконується. Якщо темп повільний – дихання береться спокійно й тривало, а якщо швидкий – коротко й активно.

Звукоутворення – співацький звук виникає від коливання голосових зв'язок, посилюється й темброво збагачується завдяки резонаторам . Взятє під час вдиху повітря зупиняється під зімкнутими зв'язками, які від тиску роз'єднуються, випускаючи частину повітря назовні . Тиск під зв'язками зменшується і вони знову змикаються. Цей процес відбувається багаторазово. Моментом утворення звуку називають атакою . Розрізняють три види атак : тверда, м'яка й придихова . *М'яка атака* зумовлена нещільним змиканням зв'язок, переходом їх до голосового положення, що утворює м'який, приємний звук. Ця атака є найбільш придатною у хорі, оскільки вона пов'язана з природною узгодженістю роботи всіх органів звукоутворення . *Тверда атака* зумовлена щільним замкненням зв'язок . Повітря ніби розсуває їх. Ця атака допомагає досягти стійкішої інтонації, що надає енергійності й стійкості в звучанні. Цей тип атаки найбільш підходить для виразності в динамічно насичених уривках чи творах, а також найзручніша в початковій стадії навчання хоровому співу. *Придихова атака* – в момент початку звука прохід повітря крізь голосову щілину випереджає перехід зв'язок до їх голосового положення. Вони не повністю змикаються. Взагалі цей тип атаки свідчить про хворобу горла, їх млявість . Через погано затримане дихання й пасивний видих утворюється неточне інтонування, що руйнує враження про твір. Сферою використання даного типу атаки є естрадний спів у мікрофон пошепки. Звукоутворенню сприяє активна робота артикуляційного апарату, чітке формування голосних з одночасною заокругленістю звучання та чітка дикція.

Звуковедення залежить від характеру твору, темпу, ритму й змісту тексту. Вміння користуватись диханням забезпечує формування навички співу з різними прийомами звуковедення : штрихами legato, non legato, staccato, portamento тощо. Legato – спосіб виконання, при якому звуки, що йдуть один за одним, не виокремлюються . Тривале legato утворюється

завдяки ланцюговому диханню і викликає величезну виконавську й технічну складність . Позначається лігою . Non legato – спосіб, при якому звуки виконуються окремо, без поштовху й перерви . Staccato – такий прийом звуковедення, при якому звуки ніби розділені паузами, уривчасто викарбовуються . Позначається окремими крапками над кожним звуком. Portamento – поступовий перехід від одного звука в інший, що відрізняється від glissando короткочасним ковзанням .

Використовуючи певні штрихи, диригент хору шукає певне забарвлення, характер звуку, що допоможуть надати твору потрібний зміст та розкрити художній образ . Один і той же момент твору можна виконати по різному, щоби збагатити образність уривку . Зв'язний та плавний спів вважається основою вокального мистецтва – навчити юнаків співучості є найважчим завданням хормейстера.

Висока співацька позиція : аби голосні звуки набували природнього звучання, співаки повинні змінити форму задню частину ротової порожнини, ніби “ позіхаючи” видобувають звук, а саме завдяки розширеній глотці та трохи піднятим м'яким піднебінням – голосовий апарат готовий до співу. Звук також повинен мати опору, щоби мелодія була активною, а не в'ялою, пасивною. Резонуючими голосними є **і** , **у** та **є** . Звуки **а** та **о** проявляють регістрове перебудування голосу . не обов'язково саме ці голосні є зручними для співу, але для розспівки диригенти використовують голосні звуки . досить цікавою та корисною практикою є спів закритим ротом. *Mormorando* використовують для кращого спрямування звуку до головного резонатора , проте варто зберігати робочу позицію . Той самий Енріко Карузо підкреслив, що : “ під час співу із закритим ротом рухливість голосу поліпшиється , а голосові зв'язки відпочивають “ [20 ,с 52] .

Повертаючись до звукоутворення, варто помітити, що основним завданням хормейстра є уміня фільтрувати й вирівнювати регістри співаків на всьому діапазоні звучання голосу. Округле звучання виробляється завдяки низки вправ, які створені для правильної артикуляції голосних . ці звуки поділяються на світлі **а** , **є** , темні **о,у,е,и** . Голосні звуки мають наближатись один до одного, і найголовніше – **а** має наближатись до **о** , **є** до **е** , **і** до **и** . Це називається **заокругленням звуку**, що забезпечує йому матовість, об'єм та форму. Дуже сильно ріже звук плоска вимова голосних звуків . Заокруглення допомагає розширювати діапазон, мати свободу та легкість при співі.

У різному віці та етапах вчитель навчає співаків та ставить вимоги, відповідні певному віку хористів . Працюючи з **дошкільнятами**, вчитель намагається зберегти їхнє високе звучання. Дітки копіюють за вчителем правильне звучання та миттєво наслідують манеру правильного співу. Неприпустимо, аби вчитель вчив діток співати затемненим голосом, адже в подальшому у них виникатиме неприродне утворення та спів, що призводить до руйнування голосового апарату . У зв'язку з тим, що дитячі голоси є не поставленими та неокріпшими, краще притримуватися середньої динаміки,

не форсувати голоси. Має бути опора на дихання . Щодо **молодшого та середнього шкільного віку**, вчитель повинен навчити дітей правильній артикуляції голосних, турбуючись за чистоту високого звучання . Рекомендація для вчителя – голос краще розвивати з центру, зони примарних тонів . **Старший шкільний вік** – у хлопців формується грудний регістр, тому варто навчити їх прикривати звук, щоб він був рівним та злагодженим на всьому діапазоні . Часто, використовуючи на вправах звуки **о** та **у**, звертають увагу на зняття напруження завдяки кулеподібному округленню ротової порожнини, що допомагають переходити до мішаного звукоутворення . В. Краснощоків розповідає про прикриття так : “ якщо заокруглення звуку відбувається через надання м’якому піднебінню кулеподібної форми, то прикриття здійснюється шляхом розширення нижньої частини глотки “ [20, с. 54] .

Дикція – чітка артикуляція голосних, ясне промовлення приголосних роблять колоритне забарвлення звучання, додають ансамблю стійкості, впевненості та стилю . Співацька дикція відрізняється від літературної тим, що спів базується на голосних звуках, текст читають чітко й коротко .

Причиною поганої дикції може бути пасивність та малорухливість язика та губ, нижня щелепа засунута чи неправильне відкриття рота. Для подолання цих дефектів придумані спеціальні вправи, в яких величезна увага приділяється на чітку артикуляцію голосних та ясній вимові приголосних . охарактеризувати головним завданням диригента щодо цього питання можна таким чином – він повинен звільнити хористів від напруження, дати їм вільний та природний стан для ясного співу . Найчастіше це проявляється в ставленні до своїх учнів, адже вчитель має уособлювати в собі люблячого батька, своїми порадами та вказівками давати дорогу для самовдосконалення та подальшої цілеспрямованості хористів .

Активна вимова приголосних призводить до посиленого скорочення м’язів глотки і з’являється дзвінкість звучання . Хористам необхідно розповісти про правила поєднання слів, тобто перенесення приголосних з кінця слова на початок наступного (на прикладі *Kyrie eleison* кінцева буква *e* в слові *Kyrie* з’єднується зі словом *eleison*, що призводить до плавного переходу між словами . Звісно, цей прийом використовується за власним баченням диригента – у Ватикані часто співають ці слова окремо) . Коли співають *нон-легато* в помірному темпі, то принцип перенесення приголосних з кінця слова на початок наступного зберігається . *Staccato* – в залежності від ритму й темпу слова можуть зберігатися в орфографічному написанні .

Однією з найпоширеніших складностей у хорі є нечітка вимова закінчень слів на приголосних перед паузою, а також на ферматі чи в кінці думки . також проблеми виникають у творах зі зміною темпу та динаміки . часто помітні дефекти в творах, де партії співають різний текст . Для прикладу можу навести твір Германа Жуковського “ На току “ , де чується

дуже швидкий темп , теситура міняється в різних напрямках та потрібно швидко та чітко вимовляти слова при співі. Варто зазначити, що сприятливими умовами для чіткої дикції є середня теситура, рівний ритм та спокійний темп .

Потрібно дотримуватися мовної культури під час співу. розрізняють три типи вимови : побутове, вокальне та сценічне . Сценічна вимова наближена до вокальної, проте вирізняють певні відмінності – голос характеризується *гліссандо* й нестійкістю окремих звуків в мовленні, а при співі дихання більш тривале й подовження голосних більша . За якостями округлості голосних звуків, що добре прослуховуються в будь-якому темпі – українське вокальне мовлення тотожне з італійським . тут присутнє явище **асиміляції** – звучання деяких приголосних й уподібнення до інших .

Ще одним з найважливіших завдань диригента над роботою з колективом – це навчити хористів співати твір виразно й художньо . Потрібно розуміти як літературний, так і музичний текст , щоб ідея твору дійшла до слухача . перший диригент камерного хору “ Воскресіння “ Олександр Леонідович Тарасенко спершу вводив хористів у історичний екскурс твору – ким (ще додавав коментарі чи цікаві історії з життя композитора) написаний, аспекти написання цього твору та значення цієї музики в культурному житті . Після цього він ретельно займався над розучуванням твору, пояснював свою трактовку до кожного музичного речення, а відповідно де співати потрібним штрихом й динамікою . Цей процес продовжує теперешній диригент Олександр Олександрович Одинець .

Розспівування хору має собою досить широке значення. Це використовується не лише в плані “ розбудити “ голосовий апарат хористів, а саме за допомогою певних вправ змусити колектив чисто, вільно, природньо та обережно співати . Завдяки розспівуванню співаки досягають злиття тембрів у єдиному організмі -хорі; завдяки вправам на різні голосні звуки співаки досягають чіткому звуковеденню та інтонуванню інтервалів ; диригент тренує увагу та однаковий вступ хористів тощо . Керівнику варто акуратно розспівувати хористів завдяки різним прийомам, ставити вимоги та завдання, які кожен хорист у змозі виконати. Одну розспівку можна виконувати декілька раз на різні склади, щоб, наприклад хористи навчились рівномірно використовувати ланцюгове дихання . Також дуже корисною є **октавно – унісонне розспівування**, де хористи не лише стараються співати унісон октав, а й інтонувати інтервали відповідно до руху мелодії . Щодо **гармонічного розспівування** , - вправи пов’язані з розучуванням важких місць твору . Це можуть бути різні акорди, які важко даються хористам на слух, і саме тому диригент акцентує увагу на ці місця твору.

У різних видах мистецтва ми зустрічаємо слово “ **ансамбль**” , що означає – сукупність частин чогось цілого , колективну працю тощо . в архітектурі – це сукупність будівель, споруд . В театрі – це спільна гра акторів. А в музичному просторі – це сукупність музикантів (

інструменталістів чи хоровиків) , які спільно та злагоджено виконують музичну композицію . У хорі групи співаків називаються партіями . Розподіляють такі види хорових ансамблів : унісонний, гармонічний, поліфонічний та художній .

Унісонний ансамбль – це ансамбль однієї хорової партії, а ще унісонне звучання декількох хорових партій . Мінімальна кількість співаків для цього типу складає троє людей, що використовують прийом ланцюгового дихання . Мають бути хористи з достатньою силою голосу і тембром, голоси яких надають співу потрібного контрасту й забарвлення . На якість часткового ансамблю має вплив однакова вокальна манера, чітка вимова приголосних тощо . “ Первинним елементом хорового ансамблю є ансамблевий звук , яким мають володіти хористи “ [20, с. 83] – зазначив К. Пігров . Головною задачею кожен хорист ансамблю має поставити важливу ціль – не виокремлюватися, поєднувати свій голос у злитті з іншими .

Гармонічний ансамбль – виконання акордів окремими співаками чи хоровими партіями . у творах даного типу ансамблю фігурує одна особливість – всі голоси повинні звучати з однаковою силою, а в творах, де присутній соліст – хор повинен звучати тихіше за голос, що веде соло . “ Ансамбль при рівномірному використанні теситурних умов ... такий ансамбль називають природнім “ – говорить Г. Дмитревський .

В мінорних та мажорних акордах всі тони не можуть бути однаковими за своєю значимістю . Не всі тони співаються з однаковою силою . *Основний тон* є базою, основою акорду, який потрібно співати твердо, дзвінко. Голосно (але щоб не заглушити інші тони) . *Терцію акорду* виділяють в певній силі, щоб відчувався лад. Якщо ж терція звучить у середньому голосі, то його співають голосніше, якщо ж у високій теситурі – він не потребує певного виокремлення . *Квінта* є звуком, що співається тихіше за терцовий та основний тон . Якщо квінтовий звук знаходиться у верхньому голосі – він співається трохи тихіше . *Септима* дає акорду певної фарби та повинна звучати з тією ж силою, як і терція септакорду . якщо в акорді є подвоєння, то їх варто співати тихіше, інакше звучання буде грубим та важким .

Природний ансамбль утворюється тоді, коли сполучаються голоси однакової теситури , а штучний ансамбль – коли поєднуються голоси неодноразової теситурної умови (простий приклад – якщо бракує в хорі тенорів, цю партію виконують перші альти ,проте вони лише гармонічно наповняють акорд, так як тенори своїм природнім високим звучанням) .

Хоровий ансамбль відрізняється від гармонічного тим, що мелодія повинна звучати чітко та гучніше за супроводжуючі голоси . Як зазначено вище, під час виконання творів із солістом. Хор повинен співати дещо тихіше за солюючий голос. Можливі випадки, коли соліст співає у тій ж теситурі, що і тенорова партія. Це досить важкі моменти, адже соліст може бути не почутий на фоні тенорової партії, яка голосно співає .

Поліфонічний ансамбль – вид багатоголосся, що заснований на одноголосному звучанні кількох самостійних мелодичних голосів . Головною особливістю є характерна безперервність руху, коли один голос починає нову думку, а інші ще не закінчили попередню . Відмінністю від гомофонно – гармонічної фактури є незалежність голосів один від одного . В хорових творах використовуються такі види поліфонії, як імітаційна, контрастна й підголосна .

Імітаційна поліфонія утворюється при повторенні мотиву, який з’явився в одному голосі іншими голосами . Він називається темою .

Контрастна поліфонія утворюється при сполученні по горизонталі різних мелодій . Найкращим проявом є fuga, де тема домінує над голосом, що її супроводжує . Для прикладу наведу fuga з кантати “ Сім слів Христових “ Мирона Дацка : у фузі тему починає тенорова партія, бас підхоплює цю ж тему, а тенор веде свою мелодію (і так інші голоси) . Чудовими представниками також можна зазначити Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя (в останній частині твору “ Днесь Владыка твари “ басы починають виражений крик : “ Избавителю мой и Бог” , який інші партії по черзі повторюють з перемінними мелодіями) .

Головною особливістю цих видів поліфонії є факт, що вступ кожного голосу має виокремлюватись динамічно , бути голоснішою за інші голоси .

Підголосний вид поліфонії – він має один мелодичний голос, від якого утворюються підголоски. Вони доповнюють основний наспів, є самостійними голосами та кадансують одночасно з мелодією . В обробці української народної пісні “ Мала мати одну дочку” Микола Леонтович дав альтовому підголоску самостійність та ритмічний розвиток . Сопранова та альтова тема досить різні і лише в шостому такті дві мелодичні лінії збігаються в унісон . Видатні українські композитори та диригенти, як Кирило Стеценко, Левко Ревуцький, Євген Козак тощо працювали в жанрі підголоскової поліфонії .

Виконання творів поліфонічного складу вимагає від хористів певних знань, умінь та володінням виконавської самостійності .

У процесі роботи диригента над **художнім ансамблем** диригент повинен звертати увагу на теситурні можливості кожного співака. Кожен засіб музичної виразності окреслює характер творів, які виконуються . Якщо згадати про роботу над дикцією, не потрібно забувати про темп, ритм та характер звука – ці всі види утворюють художній ансамбль. Якщо один компонент порушується – руйнується вся система ансамблю . Диригент має певними прийомами та методами давати хористам певні вказівки для подолання проблем та збереження кожного виду художнього ансамблю .

Метр – послідовне чергування сильних та слабких долей . Якщо сильна доля утворює певний акцент, вона ж групує твір на певні такти. Дводольний та трьохдольний розмір у виконанні простіше дається співакам, а певні проблеми з’являються вже в шести-дев’ятидольними та іншими

складними розмірами , тим паче коли розмір змінюється в певних тактах . *Ритмічний ансамбль* дає змогу хористам дотримуватися певного ритму і співати його разом, навчитися вимовляти одночасно слова, брати й тримати дихання. Найважливішим моментом є одночасне зняття та закінчення, що виражає собою увагу на руку диригента . Як вже раніше зазначалося, хористи мають протягом всього співу уважно слідкувати за руками та жестами диригента, аби одночасно переходити до наступної музичної думки . Потрібно навчитись знати свою партію (деколи підглядувати в ноти) і всю увагу сконцентрувати на диригента . Костянтин Пігров, будучи диригентом Одеської музичної академії, навчив своїх хористів цікавому та діючому методу : співаки промовляють слова пісні без музики й співу, виконуючи чисто ритмічний малюнок, а потім, після вдалого виконання та дотримання ритму – виконують пісню . Така методика вдало дає співакам впевнено витримувати певний малюнок та впевнено співати .

Темп є важливим компонентом художнього ансамблю . Найзручнішими для виконання творів є помірні та спокійні темпи (*lento*, *adagio*, *comodo* тощо), адже так хористи встигають ясно та чітко співати та бачити ноти наперед . Швидкі та повільні темпи важче даються, так як складніше зберегти темповий ансамбль . у швидких темпах часто фігурує небезпека прискорення, а в повільних – треба розмежовувати та балансувати дихання, силу звуку . Тривале збереження темпу залежить від диригента, а в моменти агогіки (відхилення від вказаного темпу) він, в залежності від *динаміки* , пришвиджує або ж заповільнює темп . Варто зазначити, що одні й ті ж місця, що повторюються в творах, краще виконувати з різною динамікою, аби запобігати одноманітності . В хорах завжди присутні співаки, що мають сильніші голоси за інших, тому різко виокремлюються на *forte* чи *piano* , тому ці нюанси потрібно коригувати для якіснішого звучання разом з усіма . Якість динамічного ансамблю передусім залежить від нюансу теситурним умовам . Залежність виявляється також від музичної думки в кожній партії, тому в певний момент диригент повинен вказувати на збільшення чи зниження динаміки певних партій.

У *дикційно - орфоепічному ансамблі* відбувається поєднання культури мовлення, фразування та логічних наголосів у творі. Це все залежить від освіченості диригента та його самостійною роботою над твором . Вивчення та піднесення цікавого матеріалу про певний твір хористам – половина шляху для успішного виконання певної музики . Диригент повинен перед репетиціями визначити розмежування певних музичних думок, місця для зняття та плавного переходу дихання, пояснити своє трактування . Отже, виконавши ці всі дії, диригент доб'ється бажаного дикційно-орфоепічного ансамблю .

Підсумовуючи ці всі види ансамблю, можна сказати, що вони являють собою систему, організм, де кожна клітинка, компонент, повинна взаємодіяти з усіма іншими . Задачею для співаків старшого юнацького віку є дотримання

усіх видів ансамблю та вдосконалювати вокальні навички . Це клопітка праця, яка з роками дасть змогу дітям прикрашати своїми голосами звучання, отримувати цінний досвід спілкування з видатними майстрами хорового мистецтва, вивчати та виконувати різні за складністю твори відомих композиторів та отримувати задоволення від своєї праці.

Важливим поняттям у хоровому співі є **інтонування інтервалів**. *Строєм* можна назвати частоту настроювання музичного інструменту, а в хорі це є чистотою інтонування інтервалів . Про це написано безліч книг, зокрема над багатьма попрацювали Павло Григорович Чесноков , Костянтин Пігров, Філарет Колеса тощо. Влучним висловом для уособлення інтонування Пігров зазначив : “ Чиста інтонація – наріжний камінь... без якого не може бути й мови про створення художньо – повноцінного хору “ . [28, с. 87].

Для чіткого та чистого подавання тону хормейстери використовують *камертон* . Це є еталоном висоти для настроювання співу . Він був створений Джоном Шором у 1711 р. в Англії. Є камертони, що дають певні ноти (ля1, до 2, фа 1 тощо) . Найзручнішим для хористів є камертон ля1 з частотою 440 Гц, який використовують в Україні з 1036 р й дотепер. Співаки, що володіють абсолютним слухом, зазвичай не використовують камертон, проте мають певну ваду – вони чують область звучання певної ноти, але певну висоту їм важко проінтонувати .

Темперованим строєм називають стрій, що ділить октаву на дванадцять рівних півтонів . Точно розраховані півтони надають можливість користуватися всіма тональностями кварто – квінтового кола . розвинутий слух здатний відрізнити високі та низькі інтонаційні відтінки . Чистота інтонації зумовлюється ладовим відчуттям та слухом інтервалів. В хоровому співі потрібно співати інтервали трохи вище, ніж вони звучать на фортепіано.

Чистий стрій являє собою чистим інтонуванням своєї партії кожним співаком, зокрема дуже важливе це вміння при виконанні творів а *capella* ,коли кожен звук важливий у чистоті для строю всього хору . Співаки, що співають в професійних хорах, повинні знати правила чистого інтонування інтервалів, а саме зміну інтонації в бік підвищення чи пониження . Хористам відомі вислови : *співати з тенденцією до пониження* чи *підвищення*, проте вони не показують всієї витонченості інтонування . Вище вказані К. Пігров та В. Краснощоків використовують більш точні вислови для відтінків інтонування : *співати стійко* або *співати рівно* для нормальної інтонації (стрілочка вправо) . Високі відтінки *інтонувати гостро*, *з напруженням до підвищення*, *дещо вище* (стрілочка вгору) . Для низьких відтінків використовують вислови *низько*, *з прямунням до пониження*, *осідаючи* (стрілочка вниз) .

У процесі *руху* створюється зміст інтонування, а саме засіб виразності : саме рух є основою інтонування . Воно, як механізм, організовує емоціональну виразність . Складності інтонування музики закінчуються в той

момент, коли хорист відчує логіку її емоційного руху. Розуміючи слова “вище” та “нижче”, можна заявити, що вони показують собою рух, і хормейстери використовують певні види техніки. Композитор та диригент Е. Курт зрівняв рух з *відчуттям*: ” Енергія руху є початком та найпершим проявом свідомої та несвідомої переробки психічних сил, що є в нас “ [28, с. 96].

Якість хорового строю залежить від всіх засобів музичної виразності: *теситура* тісно пов’язана з *динамікою*. Відомий факт – у зручній теситурі та плавному звучанні хор звучить природньо та легко, а якщо голосний спів співвідноситься з низькою теситурою – існує небезпека підвищення. Темп тотожний з динамікою, так як в залежності від темпу будується чітко вистроєний акорд. В рухливих темпах важко інтонувати інтервали акорду, а при уповільнюванні темпу створюється небезпека пониження через мимовільне затихання звучності, неміцне дихання тощо. Досить важливо зберігати чітку *дикцію*, адже якість строю руйнується через недбалу вимову словосполучень. Досить важливим компонентом, що впливає на якість хору є *емоційний стан*, адже бадьорий настрій дає впевненість у співі та чіткому інтонуванні. Якщо хористи мають млявий та пасивний стан – не дивно, що стрій понижається. Також важливий настрій диригента – налаштований керівник дасть змогу співакам виконати поставлені вимоги та дістатись успіху.

Ще одним важливим моментом варто зазначити як важливість *нюансів* у хоровому звучанні. Вони прикрашають стрій, додають певні нотки жвавості, що вочевидь забезпечують емоційно-зabarвлену динаміку. Сила звука, яка розподілена диригентом в потрібний момент, дасть змогу показати певну музичну думку з багатогранної сторони. У своїй книжці “ Теорія та практика роботи з хором “ М. Єгоров розповів про правильне використання та виконання кожного динамічних відтінків. *Piano* залишає в собі спокійні та врівноважені враження, тому варто стримувати звук, щоб отримати м’яке й тривале тихе звучання. *Pianissimo* створює враження надзвичайного заспокоєння, проте є складним у виконанні. *Forte* – це гучне й широке звучання, що вказує на впевненість. Потрібно не перебільшувати в звучанні, щоб звук лишався твердим, а не розкритим (притаманно для штриху *fortissimo*). *Crescendo* та *diminuendo* – відтінки, що застосовуються для поступового посилення та затихання звуку. Вони мають властивість збагатити виконавську майстерність співаків, але при недбалому використанні цих штрихів є величезна небезпека форсувати звук. Також при посиленні потрібно акуратно прискорювати темп, а саме легко й слабше починати звучання, а при стиханні варто заповільнювати темп та починати голосніше.

Підсумовуючи вище сказане, можна визначити найголовніші принципи та шляхи оволодіння юнаками співацьких навичок в хорі :

- Протягом співу в хоровому колективі, кожен співак поступово навчається співу, використовуючи отримані знання та оволодіваючи новими . Цей процес є тривалим, проте юнак буде під опікою досвідченого диригента, який допоможе й підкаже.
- Кожна навичка потребує наполегливості й терпіння, якщо не вийшло зразу – не варто зневірюватись .
- Отримавши знання, потрібно вдосконалюватись й прагнути більшого .
- В хоровому колективі потрібно всім співакам бути як один та допомагати один – одному, щоб разом добитись певного успіху й дістатись вершини.

Протягом навчання в музичних чи духовних училищах, юнаки щороку вивчають хорову програму, яка націлена на покращення співацьких навичок. Диригенти працюють над всіма компонентами музичної виразності в творах та застосовують безліч методів для успішного подолання проблем у хоровому звучанні . Студентські навчальні хори створені та спрямовані для навчання студентів та подальшому їх вдосконаленню, адже безліч вокалістів продовжують свою діяльність у професійних високооплачуваних хорових колективах .

Отже, завдяки старанному навчанню та наполегливості, юнаки здатні оволодівати хоровими співацькими навичками, розуміти та відчувати прекрасне, а найголовніше – вливати свою душу в свій нелегкий, але щасливий труд .

1.2 Історичний аспект утворення вітчизняної духовної музики

Як зазначає Лариса Миколаївна Радковська : “ Духовна музика, одночасно з народною творчістю ... є одним із основних напрямів вітчизняної музичної культури “ [1, с. 103] .

Етап заснування, розвитку та увіковічнення духовної музики охоплює тисячолітню історію та, переплітаючись з народною та композиторською творчістю, стала невід’ємним компонентом української культури (Л. Княговська, Л. Корній) . Варто зазначити, що саме цей вид музики являється спільним для двох напрямів – церковного (виконання під час богослужіння) та камерного (виконання на сцені для вільного, ширшого слухання) . Духовну музику часто називають розспіваною молитвою, так як її основа – біблійні тексти, які виконує хор без інструментального супроводу . У даному параграфі зупинимось на аналізі історичного аспекту процесу розвитку вітчизняної духовної музики .

Саме таких різноаспектний глибинний сенс духовного музичного мистецтва зумовив концентрування наукових інтересів довкола нього. Це дослідження :

- Художнього потенціалу цього мистецтва;
- Шляхів його інтегрування у освітній процес (В.Андрущенко, і. Кошмина, Т. Крижановська, В. Молодиченко, І. Пелячик, Е.Печерська та ін.) ;

- Зміст інновації процесу підготовки вчителя – музиканта, готового до ефективного використання духовної музики в мистецькій освіті (І. Григорчук, Л. Москолькова, Л. Радковська, Ю. Смаковський, О. Тарасенко, О. Одинець та ін.) .

Історія музики чітко показує, що на українські землі жанр православної духовної музики, як і монументального живопису, виник ще за часів Київської Русі : Візантійська імперія передала невід’ємну частину своєї культури русичам . За часи правління князя Володимира Великого та його сина Ярослава Мудрого Київ стає культурно – політичним центром Русі : будуються стародавні пам’ятки архітектури, такі як Софія Київська (на тому місці, де князь Ярослав перемиг печенізького хана Курю) , що є наслідницею собору св. Софії в Константинополі . Також церкви поповнюються грецькими співаками – кліриками, які навчають та дають перший крок у формуванні духовної української музики.

Виключну роль в історії становлення духовної музики відіграла Києво – Печерська лавра . Саме тут, за дорученням патріарха Олексія (XI ст.) , було переписано устав, у якому був вказаний розмір, спосіб та порядок “ осьмогласного “ співу . Михайло Грушевський зазначив : “ ... роль Києво - Печерської лаври як “ Єрусалиму “ , другого Афону забезпечила протягом її історії безпрецедентний авторитет у східно-слов’янському світі “ [10, с. 90]. Протодиякон та кандидат мистецтвознавства Дмитрій Болгарський додає, що : “ Розспіву обителі властива універсальність ... виступаючи богословським феноменом духовно – музичного осмислення Всесвіту, символом Духа, ... є зверненням до людини із закликом до спілкування й співбуття “ [3, с.8.] . До нас надійшло ім’я одного з регентів лаври – монаха Стефана, що був одним з учнів преподобного Феодосія Печерського . За дорученням наставника, він переписав *устав* осьмогласного співу, написаного патріархом Олексієм . Цей твір ввів у практику музичного обіходу систему восьми гласів (певний глас (мотив) співається у православній традиції щотижня) , а також були започатковані певні засоби хейрономії (з грецьк. *Che’ir* – рука і *nomos* – закон) одна з найдавніших систем умовних жестів для керування хором , що стали попередницями сучасного хорового диригування[Крижановська Т.І., Пелячик І.Ф. Духовна музика в загальноосвітній школі : історія, традиції, новації . Навчально – методичний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів та вчителів музики. – Рівне : ВАТ “ Рівненська друкарня” , 2004 р. – 124с. с. 9] .

XII ст. – досить нестабільний та важкий для Київської Русі період . Українські землі підпадають у так звану “ феодальну роздробленість “ – князі не бажають спільно співпрацювати задля розвитку могутньої держави, що призводить до краху багатьох культурних та соціальних цінностей . Проте є й світла сторона – будуються школи місцевих розспівів. Навіть під час монгольської навали (одним з наслідків феодальної роздробленості) Новгородська земля є примножувачем та накопичувачем традицій Русі. Так

розвинулось мистецтво передзвону, новгородська традиція знаменного розспіву, а з ім'ям Сави Рогова пов'язуються перші форми багатоголосся. Теоретик Іван Шайдур розвинув та вдосконалив знаменну нотацію шляхом кіноварних позначок[25, с. 9] .

Продовження розвитку духовної музики Київської русі продовжило Галицько -Волинське князівство . Місто Володимир стало оплотом тогочасної східно- слов'янської культури на Русі . Князь Володимир Васильович (1269 – 1289 рр.) дбав про культурне оснащення своєї держави, а саме збирав та переписував церковну літературу, а також подарував місцевим монастирям дванадцять Апостолів та інших богослужбових книжок, що були оздоблені сріблом та золотканим матеріалом . У XV ст . вітчизняна культура збагачується новими видами церковної монодії - путьовим, демественним та великим знаменним розспівом, що вимагали високого професіоналізму у виконанні.

Насильницькому окатоличенню під час польсько- литовського гніту протистояли тенденції оновлення засобів церковного музичного мистецтва, саме введення *багатоголосся* . Григоріанському хоралу та іншим видам католицького одноголосого співу перешкоджає строчний спів – рання форма багатоголосся, у якому мелодію вів середній голос “ путь” , а крайні голоси “верхи” та “низи “ були другорядними, четвертий голос епізодично підголошував . Всі голоси були темброво однорідними . Фіксація здійснювалась за допомогою *крюків* – позначок певного кольору (середній голос – червоного, крайні – чорного) .

У XVI ст. церковні ієрархи були стурбовані щодо важливості питання подальшого розвитку церковного музичного мистецтва – дотримуватись заповіту отців, обмежуючись монодією Русі і цим бути в єдності з греками та південними слов'янами, чи ж навпаки – прямувати до західноєвропейської спільноти . Саме на українських землях розпочався діалог українського та польського мовних середовищ, зарубіжних та вітчизняних традицій. Результатом послужило виникнення та поширення партесного співу, що був узаконений патріархом Мелетієм на прохання Львівського братства[25,с. 11] .

У часи формування партесного співу київські традиції суттєво змінюються. Відбувається автономізація видів хорового мистецтва . Співаків ченців замінюють професійні композитори, ригенти та гармонізатори . На час формування партесного співу осередком та головним презентатором стає Києво – Могилянська академія . Саме в цих стінах хорове мистецтво набуває статусу міжслов'янського культурного об'єднання . Набираючи авторитету, спів у академії розхитує й усуває застарілі упередження щодо функціонування хорів .

Співацька школа, що утворилася в кінці XVII ст. на Запорізькій Січі, стала засновником фундаментальних основ професіоналізму у східноєвропейському регіоні. Директор постійно звертався до фахівців

партесного співу, зокрема монахів Межигірського монастиря, і спільними зусиллями була створена відома професійна школа в Глухові . Також варто зазначити, що важливим аспектом у духовній музиці XVII ст . створення композитором та священиком Миколою Дилецьким трактату “ Граматика мусікійська “ , у якому педагог зазначив найважливіші етапи та принципи емоційного сприйняття музики : “ ... що співом своїм та грою серця людські збуджує до веселощів або до смутку та плачу “ “ [1, с. 104] . Недарма Дилецького вважають “ першим знавцем гармонізації духовної музики “ .

Послідовники та прибічники композитора вважали, що новим завданням музики не має відповідати лише унісонна система співу, а хто противиться багатоголосю – невіглас та “ плачу достойний “ . Як було зазначено вище – українська культура потерпала від католицької. Саме тому, є відомі факти про те, що в 1604 р. у Львівському братстві утворився хор, де навчали професійному виконанню партесного співу та виконували найвизначніші зразки цього виду задля протиставлення католицькій пишності в богослужінні. У статуті Львівської та Луцької братських шкіл ясно зазначено, що “ учитель має давати потрібні знання з діалектики, риторики, граматики, мусікії та інших наук”, а одним з найважливіших дисциплін було викладання “ співу музичного, тобто нотного “ . З вище сказаного можна затвердити, що заняття в братських школах сприяли емоційно- свідомому сприйняттю духовних творів, а найважливіше – показу цього сприйняття у відтворенні та диригуванні .

Аналізуючи умови навчання та викладання музичних та гуманітарних дисциплін у Києво – Могилянській академії, академік П.О. Козицький зазначив, що рівень підготовки студентів відчеканив музичні відчуття, удосконалив мистецькі навички, а на заняттях на так званих “ класах музичного співу та читання “ , музична діяльність академістів передбачала оволодінням знань та навичок професійного рівню та певної майстерності в хоровому мистецтві.

Бурхливий розвиток партесного співу був зумовлений із загальнопоширеним у той час музикуванням. Утворювалися так звані “ пародійні концерти”, що походять від любовних кантів . Ця галузь була однією з найпопулярніших у Києві. Найвиразнішим чинником формування даної групи є протиборство католицизму та православ'я, що змушувало духівників змиритися з проникненням у духовність ужиток народних елементів.

1654 р. – Переяславська рада та об'єднання України з Росією . Що це може означати і яка доля спіткає вітчизняну музику ? Партесному співу відтепер відкрита дорога в Росію, де на нього чекало швидке розповсюдження . Українські землі поступово перетворюються на “джерело, колодязь знань та можливостей” для російської еліти : царському двору служать монахи Києво- Печерської лаври та інших монастирів, випускники

Києво – Могиллянської академії та музичних шкіл насильно вивезені до Москви, Петербургу .

XVIII століття сміливо можна назвати “ золотою добою” української вітчизняної духовної музики. Відбувається розмежування церковного та світського мистецтва, що сильно випромінилось у новому явищі в духовній музиці – *хоровому концерті- центральному жанрі хорової музики, що являє собою хорівий твір на церковні тексти та виконувався на богослужіннях*. Це дозволило композиторам та авторам вільніше писати : дозволялись повторення слів, перестановка цілих фраз. Хори звучали більш, урочистіше, святковіше та яскравіше . Знаменний розспів відійшов на другий план, а інтонації народності ставились на перше місце в хорівій фактурі .

Відбувається розквіт Київської Академії, яка виховала пантеон композиторів та виконавців . Одним з них варто зазначити Григорія Савича Сковороду – мандрівного філософа, поета, художника та хориста. Історія зберегла досить мало із його музичної спадщини, проте нам дісталась його “ Херувимська” (в редакції О. Кошиця) . Також чудовим представником є Артемій Ведель – автор близько тридцяти хорових концертів. Особливістю музики Веделя у тому, що він найліпше із посередників втілював власні почуття в написання музичної думки, певних моментів у творах . Пояснюється це тим, що композитор більшість життя прожив на Україні, тому втілював різнохарактерні прояви дум, ліричних пісень тощо [11] .

Основоположником циклічного хорового концерту є Максим Березовський . Насьогодні його першість доведено також у світській вітчизняній оперній та симфонічній музиці . Серед хорових творів найвідомішими є концерти “ Не отвержи мене во время старости “ , “ Отче наш” , “ Господь воцарися” тощо . Найграндіознішим хоровим циклом є “ Літургія “ (у 8- ми частинах) . У циклічних творах присутні елементи сонатні форми з тематичним розвитком та зворотами .

Духовна музика Дмитра Бортнянського є кульмінацією процесу розвитку цього жанру. Протягом тридцяти років наполегливої праці директора Петербурзької придворної капели, він створив понад сто хорових композицій .Гармонізуючи стародавні наспіви, уривки з Літургії та розспіви, Бортнянський поєднав найвитонченіші традиції українського мистецтва з принципами бароко й класицизму . Його хоріві концерти – епопея духовних образів у поєднанні витонченості. Переважає світський характер, кантова фактура та маршова інтонація, проте динаміка різноманітна : від світлої лірики, енергії – до драматизму, непереможності . У концерті “ Тебе Бога хвалим “ мотив енергичний понад увесь твір, а середня частина змушує завмирати та задуматись над Вічністю, милістю та славою в Бозі .

Фрагменти лірики і секуляризація хорових концертів все більше наближали музику до побутово – пісенної лексики, а також гомофонно – гармонічна підтримка європейських засобів виходила на хоріві духовні й світські концерти . Поширення жанру як *кант* в Києві зумовлено не лише

його поетичним змістом. Насамперед він дав можливість увіковічнити особистість в музиці, і завдяки цьому став новим видом музикування . Видатні українські церковні діячі, як Феофан Прокопович, Димитрій Туптало та інші створювали канти й псалми .

Києво – Могилянська академія закінчує свою діяльність у 1817 р. Через два роки було відкрито Київську духовну академію та семінарію, де також навчали духовній музиці, але з точки зору церковності . Твори Веделя були заборонені у виконанні, проте для культурного життя міста це не поставило хрест . Якщо в оперному репертуарі домінували італійські, французькі твори, то німецькі – в хоровому мистецтві . “У 1863 р. ректор Київської духовної академії особисто дав дозвіл, щоб хор семінаристів виконував ораторію Гайдна “ Створення світу “. [27 , с.15]. Ця подія лише засвідчує про майстерність та міць співу хору Лаври та переорієнтування семінарії на культурно – просвітницьку діяльність Києва . Поруч з Академією, активними продовжувачами хорового співу в Києві були світські навчальні заклади, як Інститут шляхетних дівчат, Кадетський корпус, приватні музичні школи тощо.

Відродження українського мистецтва відбувається на західноукраїнських землях . У 1829 р . єпископ Скородинський та Перемишльський Снігурський створив перший церковний хор у Перемишлі, у якому репертуар складався з творів Д. Бортнянського, наддніпрянських композиторів XVIII ст. Релігійному та культурному відродженню сприяють Михайло Вербицький та І. Лаврівський – основоположників західноукраїнської композиторської школи . Найвідомішими духовними творами Вербицького вважають повну Літургію та “ Ангел вопієше “, у яких поєднує риси класицизму та романтизму .

На Лівобережній Україні відродження духовної музики відображається у діяльності засновника української професійної композиторської школи Миколи Віталійовича Лисенка . А. Вахнянин так висловлювався про Лисенка: “ Піснею леліяла руська мати свою дитину... пісня звеселяла парубочку вулицю на ярі ... стала пісня вірною нерозлучною дружиною нашого народу ... В тім Твоя і лише Твоя заслуга, пісенний наш Кобзарю, бояне нового времені “ [47, с. 184] .

Лисенко зробив колосальну роботу в еволюції хорової школи та розвитку духовної музики. Він очолював багато хорових колективів, вів хорові класи в школах та училищах міста, приймав участь у Шевченківських ювілеях та інших заходах. Також Микола Лисенко керував безкоштовними курсами хорового співу в Києві та Петербурзі . “Композитор любив збирати у своїй квартирі на Хрещатику студентів музичного училища та інших поціновувачів музики, що складали неперевершений хор, що брав участь по квартирним концертам” – так висловився В. Пухальський про популярного серед молоді композитора [27, с..25] .

Одним з кращих духовних творів Миколи Віталійовича Лисенка вважають “ Камо поїду от лица Твоего, Господи “ , у якому композитор використав нове явище – використання церковно-слов’янського тексту з додаванням українізмів , проте певний постулат Лисенко порушив – у творі він додав інструментальний супровід, так як у православних піснеспівах домінує а capella . Логічному поясненню слідує той факт, що композитор прагнув навчити хор та підтримувати його в процесі вивчення музики. Національна духовна творчість Лисенка проявляється в новому стилі піснеспівів – ліричні настрої, мелодика, специфіка музичної мови, прагнення до свідомості тощо. Саме ці чинники зробили творчу спадщину Миколи Віталійовича феноменом у вітчизняній духовній музиці.

У розвитку хормейстерсько – освітніх засад поруч з Лисенком працював композитор та педагог Олександр Кошиць . Спільна дружба та напружена праця в лоні хорового мистецтва цих двох особистостей призвела до покращення методів навчання у навчальних хорах : створене Лисенком та Кошицем товариство “ Боян” влаштовувало безліч концертів в київському Купецькому зібранні, проте саме товариство проіснувало недовго, після чого вони ввели нові тенденції у роботу з хором – обиралися для виконання твори зарубіжних композиторів (“ Реквієм “ Моцарта , хори Гріга) . Лисенко та Кошиць на початку ХХ ст. ввібрали в київську хорову школу національні традиції духовного та демократичного бачення, педагоги почали звертатися до світового досвіду хорового співу на паритетних засадах, завдяки чому виникла нова досить вдала ідея – академізувати народну пісню .

Олександр Кошиць аранжував народні пісні, чим поповнював репертуар шкільного хору . Микола Лисенко давав колезі таку пораду : “ ... завжди тримайся того погляду, що пісню потрібно аранжувати так, щоб вона була здатна для виконання звичайними сільськими хорами ... “ [23, с.361] , у якій націлювався не тільки на етнографічне покращення, а широку популяризацію серед народу . Також композитор займався аранжуванням творів видатних стародавніх духовних композиторів .

Культура України під час революції 1917 р. зумовили українців відродити свою державу. Національний взлет духовного мистецтва супроводжується додаванням у піснеспіви народними елементами, у богослужіння регенти використовують твори українських композиторів . Утворення Української автокефальної православної церкви дало змогу більш детально та краще розуміти прихожанам церковних канонів та самої служби . Перекладається церковна література, створюються певні богословські курси (1921-1924 рр.) для підготовки співаків та регентів . Саме в цей період свою духовну творчість активно ведуть Порфирій Демуцький, Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий та інші.

Отець Кирило Стеценко мав як світську, так і духовну музичну освіту. З його творчої спадщини можна висвітлити “ Вінчання” для змішаного хору, Літургії Іоанна Златоустого та Василя Великого , Панахида, присвячена

Миколі Лисенку та п'ять релігійних кантів а capella . М. Грінченко так висловився про духовні твори Стеценка : “ Стихія народної звукотворчості приваблювала його більше тим внутрішнім змістом, який ще не піддався жодній теоретизації ... той особливий динамізм, що його не можна з'ясувати через яскраве виділення моментів, з яких складався – ось що ставало притягаючим центром творчості Стеценка .“ [25, с. 24] .

Значну увагу духовній музиці приділив сучасник Стеценка – Микола Леонтович. Навчаючись у Кам'янець – Подільській семінарії, у регентському класі Петербурзької хорової капели, він брав приватні уроки занять композицією, що стало першим щаблем розвитку майбутнього композитора . Цікавим фактом є те, що Леонтович займався аранжуванням старовинних подільських піснеспівів (“ Світе тихий” , “ Нині отпускаєши “) та наспівів Києво – Печерської лаври (“ Хваліте ім'я Господнє “) . Його аранжування відповідає тим традиціям культового хорового мистецтва, яке започаткував Дмитро Бортнянський : кант поєднується з контрапунктами, розспівуванням складів та фактурними контрастами . Серед обрядових творів можна зазначити “ Молебень “ – цикл творів з семи номерів, що побудований на інтонаціях грецького, київського та знаменного розспівів, де використав акардово – хоральні та антифонні прийоми . Також композитор використовує цитування мелодії української народної пісні “ Зажурилась Україна “ в номері “ Тебе Бога хвалим “ , показуючи свої власні переживання в помилюванні Богом людських душ .

Негативне та радикальне ставлення радянської влади до релігії як явища, культури та спадщини призвело до припинення діяльності автокефальної церкви, розстрілу чи вивезення у Сибір священнослужителів, регентів та співаків. У часи Другої Світової війни знищенню підлягла Києво – Печерська лавра (зруйновано Успенський собор та трапезний храм на честь Феодосія Печерського) . З 1946 р. греко – католицька церква західноукраїнських земель також піддається нелегітимності в очах влади . Ці явища суттєво загальмували розвиток духовної творчості, проте відновленню та продовженню діяльності музики як явища працювали митці, що перебували в еміграції – той же О. Кошиць, П. Маценко, М. Антонович, Б. Кудрик та інші .

Духовна музика пережила тисячолітню епоху, її існування продовжується у справі сучасних композиторів . На Рівненщині з кінця ХХ – поч. ХХІ ст . створюються церковні хори, які продовжують культуру та спадок українських композиторів, що працювали в жанрі духовної музики . Відомий український композитор Олександр Козаренко досліджував витоки славнозвісного острожського розспіву та аранжував деякі твори даного типу (“ Взбранной Воєводі “) . Володимир Зубицький на сьогоднішній день працює над написанням духовної музики в м. Ланчано (Італія) . Леся Дичко є автором чотирнадцяти канта хорових опер, чотирьох літургій та камерної духовної музики, що були представлені на тематичних фестивалях у Європі.

Композитор Мирон Дацко є автором славнозвісної кантати “ Сім слів Христових “ , де у кожному номері розповідається про тернистий шлях на Голгофу Спасителя. Варто зазначити, що багато хорів Рівненщини виконують цей твір за межами України.

12 липня 1991 р . започатковує свою плідну роботу Архієрейський хор “ Воскресіння” , керівником якого став диригент Олександр Леонідович Тарасенко . Хор у сьогоднішній день співає на богослужіннях у Воскресенському кафедральному соборі, а також концертний склад – на сцені . За свою історію хористи відвідали безліч країн Європи зі своїми сольними концертами (Баварія, Франція, Італія, Польща тощо) . У виконанні неодноразово звучали твори Веделя, Бортнянського, Леонтовича, Яциневича, Дилицького, розспіву Києво – Печерської лаври, Кошиця, Вериківського, Зубицького та інших , а на запрошення зарубіжних композиторів виконували класичні та хоральні твори.

Хор “ Воскресіння “ є лауреатом міжнародних конкурсів та продовжує плідну працю над продовженням духовної української культури . На сьогоднішній час хором диригує Олександр Олександрович Одинець, який продовжує роботу Олександра Леонідовича Тарасенка – хор виконує на сцені зразки духовної та камерної музики, славить ім'я боже на богослужіннях, взагалом увіковічує музику як стиль, як частину життя . Багато співаків хору “ Воскресіння” через деякий час стали священнослужителями та продовжують свою духовну діяльність , згадуючи неповторні моменти та свій внесок у співі. “ Хор “ Воскресіння “ – істинний подвижник та репрезентатор високохудожніх досягнень української хорової школи у світовому просторі ... “ – так висловлюється доцент РДГУ Оксана Павлівна Сметана .[5, с.191] .

На Рівненщині є ще безліч камерних та церковних хорів, які продовжують діяльність славнозвісних композиторів, увіковічують зразки духовної музики . Таким є хор Рівненського міського будинку культури “ Лукаш “ , диригентом та художнім керівником якого є Галина Андріївна Івченко . Хористи є вихідцями з хору Інституту мистецтв “ Покрова” і збираються на репетиції для співу народних та духовних пісень . Неодноразово хор виконував славнозвісну кантату Мирона Дацка “ Сім слів Христових” , твори Лесі Дичко та Володимира Зубицького .

Висновки : здійснений нами аналіз історичного аспекту розвитку вітчизняного духовного музичного мистецтва доводить наступне :

- Категорія “ Духовна музика” має багатогранний зміст. Під духовною розуміють музику, призначену для здійснення церковної Служби Божої, у широкому сенсі – музику, що несе в собі ствердження загальнолюдських ідеалів та моральних якостей.
- Історія становлення вітчизняної духовної музики засвідчує її домінування у мистецтві середньовічного періоду та Нового часу XVII – XVIII ст. та

демонструє її виключний вплив на народну та професійну, світську та релігійно – культурні складові (Н. Герасимова-Персидська та ін.) .

- Духовна музика сприяє розвитку українського хорового мистецтва, що славиться своєю самобутністю та майстерністю .
- Духовне музичне мистецтво стимулювала поступ вітчизняної освіти, зокрема музичної. Протягом століть сформувались її релігійний, світський, народний та професійний напрями (В. Іванов та ін.) .
- Сьогодні духовне мистецтво – предмет інтересу не лише наукового, але й творчого . До неї звертаються такі численні композитори. Як О. Юнек, В. Зубицький, Л. Дичко, О.Тарасенко, П. Козловський, Т. Мудрак та ін. Глибинний та багатогранний потенціал духовної музики робить її важливим засобом впливу на сучасну молодь у освітньому та культурному процесі .

1.3 Вікові особливості співацького розвитку старших підлітків.

Підлітковий вік, який також можна назвати ранньою юністю (від 14 – 15 до 18 років) – невід’ємний та значущий період у житті людини . Представники цього періоду характеризуються такими ознаками, як :

- Завершення статевої зрілості (біологічна дорослість) ;
- Зростання фізичної сили .
- Ідентичність, поява особистості ;
- Категоризація мислення, систематизація понять

Відомі психологи як Зигмунд Фрейд та Фрідріх Ніцше вбачають у цьому етапі розвитку вважають, що певні біологічні процеси росту , детермінують та збагачують діяльність , здібності та досягнення до вищого рівня юнаків. Фрейд склав модель особистості юнака . Таким чином структура моделі складається з таких компонентів, як Ід (Воно), Его (Я) і Супер-его (Над-я) . Перший компонент- інстинкти та потреби, що мають вдовольнитися, не зважаючи на оцінку соціуму. Ці прагнення ініціюють активність людини, спрямовують її поведінку. Его, в свою чергу, намагається врегулювати імпульси . Ід відповідно до ставлення соціуму організовує дії таким чином, щоб особистість самозбереглася. Супер-его являє собою стандарти та заборони, що засвоюються людиною в період всього життя. Також психолог Е. Шпрангер довів, що юність – це час, коли індивід вростається в культуру [36, с. 266] . Центральною задачею вважається досягнення ідентичності, а саме створення власного образу, особистості,

знаходження “ себе “ в певній сфері . До закінчення школи юнаки повинні остаточно визначитись із своїми потребами, знаходити шляхи реалізації своїх мрій, планів та вподобань . Ці чинники дадуть юнакам певну реалізацію в майбутньому – в праці, громадському житті та сім’ї. екти.

У юнацькому віці завершується формування сфер ментального простору, розподілення знань у них. Ментальний простір створює контекст для певних міркувань та підготовки до аналітичної діяльності людини. Ментальному простору притаманні такі специфічні властивості:

- Можливість оперативно розгортатися і згортатися під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників (він здатний змінюватися під впливом афективного чи інтелектуального стану людини, додаткової інформації тощо);
- Динамічність структури (ментальний простір може фігурувати як монопростір, в якому усі знання об’єднані в одну сферу;
- Простір, що складається з окремих сфер, які не перетинаються: простір, в якому одні сфери є складовими інших);
- Категоріальна складність (зумовлюється змістом і кількістю центральних і суміжних категорій, а також співвідношенням між ними);
- Проникливість (виявляється в рівні труднощів, з якими людина долає межі між окремими сферами знання, актуалізує знання з віддалених чи альтернативних сфер);

[44 с. 301] .

Підлітки, які отримали неповну середню освіту, як правило далі мають бажання поступати в фахові коледжі та училища (медичні, технічні та **музичні**) . Психологи помітили , що юнаки, що мають творчий склад розуму, відрізняються від своїх однолітків такими чинниками, як ;

- Прагнення бути першим у своїй сфері ;
- Бути незалежним від думок та осуджень ;
- Не боятись ризикувати та наполегливо йти до мети ;
- Стремління змінити існуючий стан справ ;

Юнаки здатні проявляти фантазію, здібність підходити до проблем з різних точок бачення . Творчу людину можна порівняти з могутнім деревом, коріння якого глибоко входять в землю, а вершина – далеко в небо . Як сказав відомий французький письменник Оноре де Бальзак : “ Якщо талант – це розвинута природна схильність, тверда воля – це щохвилинна перемога над всілякими труднощами, які вона героїчно долає “

Як було зазначено вище, юнацький період характеризується формуванням особистості підлітків. Які компоненти взаємодіють до становлення ідентичності та персональності ?

- **Емоційно - вольовий** : юнаки залежать від соціальних чинників та факторів, умов виховання та прагнення самореалізуватися . Саме в цьому віці проявляються певні властивості характеру (підвищена активність та збудженість) , що спричиняє нерозбірливість, схильність до непродуманих вчинків, а також замкнутість . Займаючись музикою, людина творить саму

себе, не тільки музику . Коли юнак співає певні музичні твори з потрібною інтонацією – він поступово позбувається гніву та нерішучості, смутку та подавленості, а отримує спокій та радість, рішучість та впевненість у собі .

Якщо говорити про вольові якості особистості, то варто підкреслити, що без зусиль далеко не всі рішення можна успішно завершити. Аби йти вірним шляхом до бажаного, сильну та вольову особистість характеризують такі чинники, як стриманість, самостійність та наполегливість . *Стриманість* являє собою вміння самоконтролю під час роздратованості, гніву чи страху, *наполегливість* виражена в навичці стійкості при невдачах, піднятті бойового духу до досягнення певних цілей, а *самостійність* – опора на власні сили та розум при прийнятті правильного рішення .

Вольові якості у кожного проявляються по – різному : одні можуть отримати максимальну кількість балів завдяки наполегливості, інші – завдяки рішучості та сміливості . Багато діячів мистецтва різних епох мали певні фізичні та фізіологічні вади, проте феноменальну силу волі : Демосфен мав слабкий голос та страшні дефекти дикції , проте зробив феноменальну роботу над промовами – в результаті підкорив сцену та став великим оратором. Піаністи Геза Гічі та Пауль Вітгінштейн були однорукими, проте продовжували свою діяльність . Сарі Бернар ампутували ногу, проте завдяки силі волі вона продовжувала сценічну діяльність. Ліна По була сліпою, але неперевершеним скульптором . Ці всі люди є наглядним прикладом того, що перепони зовнішнього плану лише посилюють стремління та бажання “ перейти Рубікон “ . Більшою перепорою є наявність у митця внутрішніх бар’єрів у вигляді сумнівів та страхів перед творчими проблемами , тому в досягненні великого результату для митця великим значенням є творча воля як здатність досягати втілення задуманого не дивлячись на всі перепони .

Коли безпросвітний морок невдач та падінь стає на шляху музиканта, його творчість стає надійним помічником та опорою, моральною та духовною підтримкою. Важливим є той феномен, що митець починає творити як протиставлення життєвим негараздам . Їхні твори – радісні та наповнені життєвою енергією, черпаючи воду з джерела свого таланту . На порозі самогубства стояв Бетховен під час написання Гейлігенштадського заповіту – проте мистецтво спасло його . В подавленому стані Моцарт писав “ Реквієм “ , але подальші спроби написання лиш стимулювали його творити та жити . Терпіння та витримка в роботі, наполегливість та життєрадісність – ці всі чинники грають найважливішу роль при викликах долі та життєвих негараздів , і саме залізна воля допомагає людям подолати всі перепони та йти далі .

- **Розумовий (інтелектуальний)** : порівнюючи з підлітками, юнаки відрізняються підвищеним інтересом до навчання як до повсякденного життєвого процесу . Виникає потреба до отримання інформації з різних джерел (книги, інтернет, пізнавальні телевізійні програми) . Спрямованість індивіду визначається його вибірковістю з життєвими позиціями, вибором пріоритетів та заняттям улюбленої справи . Зазначимо, що саме в цей період в юнаків добре засвоюється пам'ять, адже поглиблення потрібної та цікавої інформації зумовлене прагненням до саморозвитку та самореалізації .

Теоретичне мислення є одним з важливих чинників юнацького віку : якщо молодші підлітки захоплюються предметом за його фактологічну сторону, то старшокласники навпаки шукають те, що вважається невідомим, невивченим . Завжди присутнє питання “ чому? “ та “ навіщо?”. “Наукові поняття стають не тільки предметом вивчення, а й інструментом пізнання об'єктивної дійсності в її закономірних зв'язках та відношеннях” [13 с.91] .

Основою формування світогляду служить утворення певної системи, що трансформується в когнітивну модель світу, до того ж варто підкреслити, що інтелектуальний розвиток полягає не так в нагромадженнях здобутих вмінь та перетворень їх на навички, як у створенні *власного* стилю розумової діяльності . Також характерною рисою цього компонента є схильність перебільшувати свої здібності та інтелект, використання показної інтелектуальності . Доведено, що конкретні властивості юнаків можуть бути різними, оскільки навчальна програма регламентована, творчість найчастіше проявляється на позаурочних заняттях, факультативах, секціях та гуртках . Також покращуються та удосконалюються функції синтезу та аналізу отриманих знань, що призводять до стійкості та критичного мислення, самостійної діяльності, оцінки певних явищ .

Юнаки також здатні розрізняти протиріччя між думками, словами, поглядами . Утворення можливостей для створення “ ідеалів “ (сім'ї, кола друзів, вчителів, однодумців тощо) – значущий процес для реалізації себе в соціумі .

Варто зачепити питання **спілкування в юнацькому віці** : у цей період індивід часто намагається знайти певних однолітків, аби поступово розкриватись та відчувати себе в “ своїй тарілці “ , проте бувають часто і такі моменти, що потрібно побути певний час на самоті. Як відомо, “ Я” дитини завжди синтезується з дорослими – батьками, рідними та вихователями . В юнацькому віці формування “ Я “ інакше : тут часто переважає поняття “ страх самотності” через неусвідомлювальне позбутись нав'язливих дорослими ідентифікацій, що активізує почуття власної

неповторності . Юнаки бажають бути на одному рівні з дорослими, бажали б бачити їх не наставниками, а друзями та порадиниками .

В юнацькому віці збільшується потреба спілкуванні та підтримці, розширенню кола друзів та близьких людей, що супроводжується не лише в школі чи на вулиці, а й у віртуальному просторі (онлайн та соціальні програми) . Паралельно відбувається здатність утворювати тісні дружні стосунки. Дружба у юнаків характеризується щирістю, взаємодопомогою, розумінням та стійкістю . часто друзі знаходяться через доповнення власного “ Я “ , психологічною підтримкою та доповненням один одного . Ця дружба є поліфункціональною – від простого проведення часу вона переростає в саморозкриття та підтримку, довіру та чесність .

Доцільно розглянути **індивідуально – психологічні властивості особистості юнаків – музикантів**. Кожен учень – особистість і має свої таланти й недостатки . Згадується історія про двох учнів, яким учитель дав один і той же етюд Черні . Один з учнів за лічені дні вивчив та зіграв його без помилок. Другий учень потратив місяць на вивчення – і всерівно не міг зіграти без помилок . Любий вчитель у такому випадку віднесе різницю в досягненнях за рахунок індивідуальних навичок кожного учня, що допоможуть йому перетворити знання в уміння, а уміння – в навички . “ Наші бажання – передчуття схованих у нас здібностях, передвісниками того, що ми в змозі будемо звершити” – сказав. Проте мрії без праці залишаться лише мріями . Польський піаніст Ігнацій Падеревський висловився про секрет своїх фортепіанних досягнень : “Лише один відсоток таланту, дев’ять – удачі, і дев’яносто відсотків клопіткої праці “ .

У світі були певні феномени з приводу талантів : якщо говорити про музичну пам’ять, то юний Моцарт, двічі прослухавши у Ватикані знаменитий важкий твір Грегоріо Алегрі “ Мізерере “ для хору , через пару днів написав по пам’яті рукопис цього твору та вручив папі Римському . Відомий італійський диригент Артуро Тосканіні диригував більшість своїх творів напам’ять, при тому навіть ті, що виконував десятки років назад . Ференц Ліст міг вивчити важкий твір, їдучи на концерт у диліжансі та уважно продивляючись очима ноти . Таким чином англійський психолог ХХ ст. Спірмен винайшов двухфакторну теорію про співіснування таланту та спеціальних можливостей особистості , а головним показником талановитої особистості є здібність добиватися найвищих результатів за короткий термін та потім надовго зберігати в підсвідомості колись отриманий результат і показувати його в ідеальному стані через багато років.

Всяка людина, яка досягла високого рівня в своїх здобутках та навчанні, прагне внести свій вклад у музичний прогрес і тому стає творцем. Як вірно підкреслив французький письменник Стендаль : “ З’являється величезне задоволення від самої творчості, яке ... відноситься до найвищих насолод, доступних людині . Цими словами можна

підсумувати, що музикант – геній отримує насолоду від своєї праці та прагне творити далі, не зважаючи на всі перешкоди та життєві виклики . Наполеглива праця, наповнена душевними взлетами, муками страшного відчаю від безсилля показати задумане – цю радість та біль беруть на себе ті, хто посвятив своє життя мистецтву .

Для юнаків – музикантів важливим чинником для подальшого розвитку грає питання про спеціалізацію . Вони мають ретельно вибрати спеціальність, що відповідає психодинамічним характеристикам темпераменту й характеру юнаків . Для таких спеціальностей, як артист хору, диригент, композитор чи теоретик – для реалізації вимагає різноманітних психологічних якостей . Психологи розробили низку тестів для виявлення в індивідуальності рівня нейротизму (внутрішньої психологічної неурівноваженості) та інтроверсії . Нервові та роздратовані юнаки мають в собі високий рівень нейротизму, а урівноважені люди – низький . Інтроверти зазвичай комунікабельні, люблять спілкування з іншими та легко пристосовуються до соціуму . Екстраверти навпаки ж замкнуті в собі та обирають проводити час наодинці, що підходить багатьом композиторам, проте якщо екстраверт володіє низьким рівнем нейротизму – він може стати хорошим організатором, диригентом чи концертним виконавцем . Інтроверт з низьким рівнем нейротизму може зарекомендувати себе на адміністративну діяльність, пов'язану з організацією та управлінням .

За даними досліджень А. Кемпа, вокалісти та хоровики мають риси незалежності від думок оточуючих, артистичність і витонченість, конформізм. Проте якими б талантами на володів юнак – музикант, без старанної та клопіткої праці бажаних висот не досягти . Потрібно затратити досить багато вольових зусиль для подолання психологічних бар'єрів, таких як страх сцени чи недостатність навичок . Саме боротьба з лінощами, гніву та розхлябаності – це третина досягнутого успіху . Варто зазначити ще такий факт, що коли успішність у вибраній галузі хороша, проте не приносить музиканту бажаного натхнення, але чомусь музикант змушений далі цим займатись . Цей фактор може стати приводом для серйозних роздумів про правильність у виборі спеціалізації .

Якщо говорити про **темперамент і характер** юнаків – музикантів, то що з часів Гіппократа з'явилося вчення про темперамент . Філософ мав на увазі чотири типи рідини в організмі людини – лімфи (з грец. *Флегма*) , крові – (лат. *Сангвіс*) , жовчі (з грец. *холе*) та чорної жовчі (з грец. *мелана холе*) . Звідси і виникли назви чотирьох темпераментів – флегматик, сангвінік, холерик та меланхолік . Учені дослідили, що до холериків варто відносити людей, що мають сильний та неурівноважений тип нервової системи . У “ Салернському кодексі здоров'я “ XIV ст. написано, що цей тип – всіх прагне покорити, великодушний та щедрий, одночасно лукавий та сміливий, невтриманий . Він емоційно легко

збуджений та агресивний. Згадуючи роман О. Дюма “ Три мушкетери” – видатним холериком можна вважати д’Артаньяна через велике бажання доводити свою правоту та першим йти у бій .

Меланхоліки відрізняються високою чутливістю нервової системи, результатом чого можуть помітити раніше за всіх чинники якоїсь події . Саме з цього типу сформувались видатні художники та вчені, які тонко відчували прогрес у своїй справі . меланхоліки часто понурі, мають подавлений та песимістичний настрій, також мають скромність, нерішучість та страх змін. О. Дюма зобразив у своєму романі Араміса в образі меланхолійного мушкетера .

Сангвініки по своїй натурі сильні та урівноважені, гармонійно співвідносять свої інтереси з оточуючими . Часто постають у центрі уваги в колах друзів та на сцені . У Салернському кодексі про них сказано :

Кожен сангвінік завжди веселун по натурі,
Схильністю він володіє ,до наук любих здібний.
Що би не сталось – він не легко ропалює гнівом,
Закоханий, щедрий, веселий, рум’янощокий,
Любить пісні, воістину сміливий та добрий .

Сангвінічний тип людей яскраво гармонійний у стосунках з навколишнім світом, проте також має свої вади та недоліки. З роману “ Три мушкетери “ Атос є яскравим представником даного типу, так як дружелюбний та повноправний лідер своїх товаришів.

Флегматики по своїй натурі малорухливі , проте спокійні та рівні в спілкуванні . Це урівноважений інертний тип, що володіє витривалістю та трудолюбством . Хоч вони повільно входять у роботу – старанно виконують її до кінця . Таким О. Дюма зобразив Портоса .

Саморозвиток та самоконтроль допомагають юнакам будувати свої стосунки в навчанні та навколишньому світі . Меланхоліки стають менш чутливими, холерики – менш імпульсивними , флегматики – більш динамічними.

Також одним з важливих показників темпераменту є властивість до накопичення та використання психічної енергії, адже відомо, що індивіди відрізняються певною чутливістю до навколишнього середовища. Стимул, однаковий по своїй силі, по-різному дає свій ефект : одним більший, іншим – менший. Реактивність, тобто сила на реакцію до навколишнього світу може бути високою та низькою . Чим вища реактивність – тим менший стимул знадобиться для реакції, тому психологи відносять типи індивідів до високореактивних (ті, що дають сильну реакцію на стимул) та низькореактивних (ті, що дають слабку реакцію) . Індивіди першого типу шукатимуть для себе середу праці, у якій зніматимуть з себе рівень напруги, так як індивіди низькореактивного типу навпаки обиратимуть такі види діяльності, в яких потребуватимуть високого рівня активності для

збагачення стимулів, такі як шумні компанії, екстремальні ситуації та напруга.

Характер юнаків проявляється в його відносинах до життєвих ситуаціям. Моменти радості, цікавить, пригнічує чи вводить в оману – вимальовує його ество, індивідуальність та характер .

Варто зачепити питання **музичного сприйняття** . Кожна людина може відрізнити фізичним слухом музику від шуму, проте не кожному дано почути найтонші душевні переживання у творах . Розвинути музичне сприйняття – значить навчити юнака переживати кожною клітиною тіла за почуту чи виконану музику . Кожен хорист чи диригент, коли навчається на заняттях диригування чи вокалу, своїми жестами, голосом і мімікою показує своє бачення та переживання творів . Далеко не з першого разу юнаку вдасться відчутти всю повноту та глибину почуттів у певних епізодах, саме тому йому варто навчитись включати творчу уяву та добру пам'ять для виконання твору .

На перших заняттях юнаки сприймають поверхнево музичні твори, а саме без внутрішніх переживань, тому головною задачею педагогів є доцільне пояснення та допомога з вибором правильних образів та рухів. На основі музичного досвіду, в свідомості юнаків формуються нейронні ланцюги, у яких кодуються слухові відчуття . В процесі цього з'являється синтез нейронних моделей з реальними звуковими послідовностями .

Варто наголосити, що юнаки стають активними учасниками навчального процесу – а саме у хоровому співі . У них має зростати активне мислення, емоційні реакції та бажання до співочої діяльності . Саме тому педагог – хормейстер повинен чітко та доцільно пояснювати юнакам при підбиранні та вивченні репертуару, прийоми роботи над диханням (варто також давати вправи для покращення та збільшення запасу дихання) . Щодо **голосу**, то доцільно правильно розспівувати юнаків у такій послідовності : спершу співати на легкому стаккато, яке поступово переходить у кантілену, адже звуковий імпульс призводить у рух голосові м'язи зі зв'язками, після чого настає розслаблення . 41, с. 387] . Варто пам'ятати про те. Що емоційна настроєність та готовність до співу – ідеальні передумови до чистого співу та мистецької діяльності юнаків . Доречі стаккато активізує дихальну функцію, що гарантує оптимальний рівень сили звуку на легато . Варто юнакам на заняттях вокалу співати вокалізи на різні звуки, щоб тембрально розкривати свій голос та надавати йому віртуозності. Виконання вокалізів на голосні звуки служить добрим тренуванням на професійну витривалість голосового апарату співака [45, с. 99] .

Хороший голос має в собі різноманітність звукових відтінків, а це можливо лише завдяки чистому тембру. Чисті тембри – металічного чи оксамитового характеру – це свіжість, соковитість, прозорість, дзвінкість. Таким тембром можна назвати таке забарвлення звучання голосу . коли на

будь – яких природніх для даного співака гучностях, у будь – яких теситурних положеннях в його голосі проявляється все , чим він потенційно володіє [12, с. 68] .

Відомий вокаліст-педагог Павло Васильович Голубев так навчав своїх учнів : “ Треба співати, так співати. Щоб голос лився плавно й гнучко, а не вигукувати кожен склад окремо. Потрібно дотягати звук аж до початку наступного ... “ [14, с. 48] .

Досвідчені вокалісти пропонують такі поради для **гігієни та збереження голосу** :

- Співати спокійним середнім голосом, не насилувати голосові зв’язки;
- При легких захворюваннях допомагає кальцію хлорид – тричі на день після їжі приймати столові ложку препарату .
- Не рекомендується співати одразу після пробудження, варто через декілька годин . [45, с. 266]
- Відмовитись від шкідливих звичок (куріння, алкоголю, фаст-фуду тощо) ;

Все вище сказане дозволяє узагальнити наступне : старший підлітковий вік є надзвичайно важливим етапом у житті особистості. Це можна назвати часом професійного орієнтування, а досить часто – початок професійної освіти. З огляду на співацько – хоровий розвиток старшого підлітка важливі такі психологічні особливості, як інтелектуальність, волевиявленість, комунікабельність, бажання бути кращим та навчатися долати труднощі за будь- яку ціну. У зв’язку із завершенням перебігу голосових мутаційних процесів виключне значення набуває охоронне ставлення до голосового апарату, ретельне дотримання правил гігієни голосу . Саме у цьому плані виключне значення набувають духовні музичні твори, які, як відомо, характеризують природність голосоведення, помірний темп та динаміка, уникання різких ритмічно – інтонаційних стрибків, динамічних контрастів тощо.

Висновки до Першого розділу :

Узагальнюючи висновки першого розділу, можна сказати наступне :

- Ми розібрали кожен вид співацької навички, методи її впливу на молодих хористів та способи їх покращення . Молоді хористи впродовж навчання повинні розвинути в собі правильну співацьку поставу, чітке дихання, плавне звуковедення, відчуття ансамблю, розвинути чітку артикуляцію та дикцію, а також вчитись чисто інтонувати інтервали під час співу .
- Історичний аспект утворення вітчизняної духовної музики дозволяє юнакам не лише знати історію як науку чи предмет – він піднімає інтерес до подій минулого, дозволяє відчувати багатогранність церковних піснеспівів, демонструє свій вплив на освітній, культурний на повсякденний процес . З історії утворення духовної музики молодь

ознайомлюється з великими церковними композиторами, їх життям та стилем написання піснеспівів .

- Старший підлітковий вік є важливим для розвитку юних хористів, так як приховує в собі низку психологічних особливостей . Вольові, пізнавальні, навчальні та розумові аспекти впливають на теперішній та подальший розвиток юних співаків . Вміння працювати в колективі, знаходити спільні шляхи для подолання труднощів, підтримувати один одного в навчальному процесі опанування співацьких навичок, ділитися спільними враженнями від музичних творів та їх виконання – запорука не лише успішного навчання, а й підтримання стосунків у юному періоді життя .
- Важливо слідкувати за своїм голосовим апаратом, щоби уникати подразливості, захворювання горла . Дбайливо ставитись до процесу навчання, аби не пошкодити своєму організму та в міру виконувати поставлені завдання для отримання бажаного результату .

РОЗДІЛ 2

2.1 Сучасний досвід виконавства духовної музики .

Кінець ХХ – поч. ХХІ ст. на теренах України являє собою відродження української культури, а саме духовної музики . Вона дозволяється у виконанні не тільки на богослужіннях у храмах, а й у навчанні – хорові студентські колективи вивчають твори духовних творів та вільно виконують їх . Хорове мистецтво Рівненщини представляють професійні та аматорські хори, що своїм співом відроджують автентичну хорову духовну музику, виконують пісні українських композиторів, здійснюють сучасні обробки народних пісень. Долучаються до Служби божої в храмах тощо [39, с. 152] .

З'являються хорові колективи як архієрейський хор “ Воскресіння “ (керівник О.Тарасенко, на сьогодні – О. Одинець) , архієрейський хор “ Знамення “ (керівник Н. Іваник) , хор “ Серафим” костелу апостолів Петра і Павла (керівник М. Ліщинська) , хор “ Sursum corde “ (керівник І. Залевська) , камерний хор “ Лукаш “ (керівник Г. Івченко) . Крім того духовну музику представляють також хорові колективи Рівненського державного гуманітарного університету та Рівненського фахового коледжу РДГУ : чоловічий камерний хор “ Софія “ (керівник Н. Іваник) , жіночий хор “ Світанок” (керівник Л. Ульяновська , зараз – Л.І. Сверлюк) , камерний хор “ Покрова “ (керівник Г. Івченко) , хор студентів кафедри хорового диригування Інституту мистецтв РДГУ (Керівник Н. Іваник) тощо.

Духовна музика на сьогоднішній час займає досить вагоме місце як у церковному ужитку (виконання під час богослужінь) , так і в навчанні у вищих навчальних закладах мистецької освіти . Сьогодні твори видатних

композиторів лунають у хорових класах, заняттях з диригування чи вокалу, підготовки до виступів тощо . Причому варто підкреслити, що досвідчені педагоги обирають програми не лише з **православних** піснеспівів, а й **ватиканських** . Причиною цьому є той факт, що музика західно – європейського обряду більшість виконується з інструментальним супроводом, що додає в процес навчання підлітків заохочення до :

- Порівняльного процесу та осмислення відмінностей християнських культур .
- Знайомство та детальна робота над змістом та виразністю ватиканських піснеспів .
- Збагаченню духовних та естетичних якостей завдяки розумінню та виконанню текстів Святого Письма .

У процесі навчання за зразки беруться піснеспіви з мес та реквіємів, найвідомішими авторами яких є Бах, Моцарт, Керубіні , Козловський, Брамс та інші . У 2013 р . студентський хор Рівненського музичного училища виконав повністю “ Реквієм “ до – мінор “ Луїджі Керубіні . Історія створення цього циклу досить насичена та цікава . Композитор є представником революції Реквієм с - molл для мішаного хору та оркестру створено в 1815-1816 роках на замовлення Людовіка XVIII, за правління якого Керубіні служив інтендантом королівської капели. Реквієм присвячено пам'яті Людовіка XVI – останнього представника династії Бурбонів, якого жорстоко вбили разом із королевою . Цей реквієм нагадує нам героїчну драму античності, а хор схожий з оперним - рухами, мелодекламацією, драматичними паузами, змінами настрою, тематичним контрастом. Між іншим, у "Реквіємі" Керубіні немає солістів, які зазвичай неодмінно присутні. Головна діюча особа - це тільки хор [https://uk.wikipedia.org/wiki/Луїджі_Керубіні] . Ще одним фактом є те, що Людвіг ван Бетховен вважав цей твір найкращим зразком заупокійного богослужіння та бажав його виконання на власному похороні .

Зазначу, що латинські духовні піснеспіви поширювались на теренах України ще з XVII ст. та породили нову практику співу – паралітургічний спів, авторами яких були Феофан Прокопович. Єпифаній Славинецький тощо. Це були творці духовних кантів, що орієнтувались на зразки західних піснеспівів, проте їхні роботи не виконувались на Літургії . Фундаментом вітчизняного паралітургічного мистецтва стали духовні латинські пісні, такі як “ Dies srae “ , “ Stabat mater “ , “ O gloriosa Domina “ , “ Veni Creator Spiritus “ тощо . В українському культурному середовищі вони представляють один організм латиномовної духовної спадщини . Українська традиція запозичувала як давні, так і сучасні піснеспіви, тому такі митці як В. Зубицький, Ю. Алжнев, О.Козаренко творять донині чудові духовні піснеспіви, а кращі українськи та світові колективи виконують їх .

Цілком доречним в історії є той факт, що запозичувались з латинської меси твори польськомовних пісень, що оригінально вплинули на духовну

творчість українців. Закарпатський регіон зберіг рукописні матеріали, серед яких є прашівський пісенник середини XVIII ст. , у якому містяться твори українських авторів, що написані латиною та польською мовами. Найдавнішою з західноєвропейських мелодій вважають “ *Surrexit Christus hodie* “ , який належить до великоднього “ *Benedicamus Domino* “ . Текст твору – унікальний , адже дворядковий, де кожен рядок закінчується словом “ *Alleluia* “ : *Surrexit Christus hodie .Allelulia. Humano pro soolamine . Aleluia .* [42] . Дуже швидко цей піснеспів почав виконуватися європейськими мовами, а в українській практиці приєднувався до українських текстів . Західно – європейські піснеспіви стали мелодичними та текстовими носіями культури католицьких народів на теренах України.Сьогодні українська духовна пісня в латинській манері переживає період другого становлення та є важливим чинником для удосконалення національної музичної культури України.

Також відомі твори В. А. Моцарта у виконанні студентського хору “ Покрова“ Музично – педагогічного факультету Рівненського державного гуманітарного університету – “ *Kyrie eleison* “ з меси “ *Solemnis* “ . Композитор показав у цьому творі усю простоту, , що дозволяє хору виконувати легко та “сонячно” . Також хор виконував на концертах та державних екзаменах випускників твори ватиканської А. Дворжака, І. Щербакова, Й. Гайдна та інших виданих композиторів . Усі вони писали музику, втілюючи якісь свої потаємні бажання , і саме тому характер виконання реквієму одного композитора відрізняється манерою та звучанням від іншого .

Видатний диригент у своїй праці “ Воскресіння . Хорова родина “ згадує : “ Як приємно було восени поспівати романтичного , строгого, гордого Брамса, ще раз про нього подумати. Торкнутися до його сильної, сповненої суворості і високого ліризму музики ! ... “ Німецький реквієм “ Й. Брамса дав імпульс обміну думками, роздумам і пошуку – пошуку “свого справжнього ” Брамса [5, с. 127] . У 2006 р. відбулася визначна подія - у Рівному хор Рівненського музичного училища та камерний хор “ Воскресіння “ разом з Рівненським симфонічним оркестром виконали “ Німецький реквієм “ Йоганеса Брамса . Оркестром керував американський диригент Джон Мейсон Ходжест, учень Леонарда Бернстайна , а хорами – Олександр Тарасенко .

Секрет циклу в тому, що там відсутні молитви . Це скоріше лірико – поетична проповідь, зміст якої – ствердження ідеї утіхи, спокою. Миру, радості, які отримують за свої сльози та скорботи ті, хто “ трішечки попрацював “ у цьому світі. Все інше, всяка “ людська слава “ – даремне марнославство. Така естетична позиція Брамса [5, с.124] . . У вересні 2006 р . на Покрову було вперше в Рівному виконано “ Німецький реквієм “ : складено списки хористів та оркестрантів, на репетиції приходили кращі випускники мистецьких вузів та музичного училища, хористи церковних

хорів . Прийшов художній керівник філармонії разом із завідуючим диригентсько – хоровим відділенням та викладачами інституту мистецтв і музичного училища . Цю подію ніхто не бажав пропустити, адже у часи після радянського режиму виконання творів такого масштабу та значення – те саме, що смертельний вирок . Олександр Тарасенку та Джону Мейсону Ходжесту вдалось оживити рівнян цією музикою, розпалити їхні серця та душі вогнем чогось вічного, неповторного, прекрасного .

Томас Манн влучно підтвердив : “ Німецькому романтизму притаманні риси тонкої ніжності, глибина духовного життя, відсутність суїтності суїтності, благоговійне ставлення до природи, чесна й без лукавства думка й совість ... всі риси високого ліризму “ [5, с. 131] . Феномен твору Брамса полягає у тому, що композитор не йшов по канонічному порядку Реквієму , як наприклад Моцарт чи Керубіні, у яких чітко виражена картина Страшного Суду (Dies Irae) . Брамс у своєму творі намагається примирити людину з Творцем, виклав у ідею перекладені на німецьку мову слова з Писання . Він підносить думку вселення в душі померлих Віру, яка не перестає підтримувати, Надію, що гріє своїм вогнем поранені душі та Любов, яка все прощає та дарує очищення . Кожна з семи частин циклу закінчується сповненими любов’ю обітницями, або ж світлою надією на помилування : *Як кого потішає мати, так Я вас буду потішати ; ви знайдете собі потіху в Єрусалимі . (Іс. 66, 13)* . Колектив, що складався з двох хорів та симфонічного оркестру провели три незабутні концерти в Луцьку, Львові та Рівному . Завдяки виконанню “ Німецького реквієму “ талановиті юнаки – музиканти познайомилися не лише з творчістю та поглядами великого німецького композитора Йоганеса Брамса, а й наважилися осмислити великі духовні цінності, як незламна віра, палаюча надія та всепрощаюча любов .

Також Олександр Тарасенко із хором “ Воскресіння “ виконали у червні 2007 р . у Гданську (Польща) твір сучасного польського композитора Войцеха Мрозека (на його ж замовлення) “ Меса Содемніс “ . Як про це згадує Олександр Леонідович : “ Хорова партитура при першому її прочитанні нічого доброго не обіцяла – густа фактура, ... польська мова, висока теситура, обмаль часу на підготовку ... Але через місяць туман розвіявся : нам почала подобатися і терпка гармонія, і солодкі мелодії ... Усе ставало на свої місця “ [5, с. 141] . Твір виконувався в Польщі та мав щасливу долю .

З 1994 р. по сьогодні в м. Хайнувка (Польща) відбуваються міжнародні фестивалі духовної музики, на яких виступають українські колективи – такі як архієрейські хори “ Воскресіння “ та “ Знамення “ , де виконують шедеври духовних піснеспівів українських церковних композиторів як М. Кречка, О. Кошиця, О. Козаренка, М. Леонтовича тощо. “ Ми започаткували практику запрошувати в хор найталановитіших студентів музичного училища “ [5, с. 57] – так згадує про фестивальні виїзди О. Тарасенко. Також у Хайнувці щозими проводилися фестивалі колядок та

щедрівок, де українські колективи приймали участь . Подібний міжнародний фестиваль проводиться щорічно в м. Бедзін (Польща) , де у 2018 р. приймав участь камерний хор “ Лукаш “ Рівненського міського будинку культури, а в 2019 р. – народний аматорський студентський хор музично – педагогічного факультету Рівненського державного гуманітарного університету “ Перевесло “ , який отримав 2 – ге місце . Аби вибороти право виступати на фестивалі в м. Бедзін, потрібно приймати участь у фестивалі колядок у костелі первоверховних апостолів Петра і Павла м. Рівне і зайняти призове місце .

Рівненські хорові колективи, співаки яких переважно студентська молодь, часто виїжджали за кордон та виступали на міжнародних фестивалях духовної музики у Туреччині (“ ANKARA POLIFONIK FEST “), Фінляндії, Італії, Польщі, Німеччині (“ 3 ДНЕМ НАРОДЖЕННЯ ГЕНДЕЛЬ “) , Франції (“ FLORIGE VOCAL DE TUR “) , Іспанії (“ MILENIUM SACRUM “), Болгарії (Міжнародний хоровий конкурс ім. проф. Г. Дімітрова) тощо . Проте варто зазначити про їхню участь в українських фестивалях, таких як Всеукраїнський конкурс ім. М.Леонтовича в м. Київ (духовна музика) , Всукраїнському хор – фесті “ ЗОЛОТОВЕРХИЙ КИЇВ “ , Міжнародному хор – фесті “ Передзвін “ м. Івано – Франківськ , Всукраїнському фестивалі духовних піснеспівів “ ВІД РІЗДВА ДО РІЗДВА “ м. Дніпро та ін. Ці всі концертні виступи надають змогу талановитим студентам – виконавцям краще розуміти суть духовної музики та поринати в незабутню атмосферу хваління Господа піснеспівами .

Якщо говорити про використання духовної музики в освітньому процесі, то варто зазначити, що крім загальноосвітніх закладів є також і духовні (училища та семінарії) , у яких студентів навчають духовній музиці. Одним з важливих навчальних процесів є вивчення старовинних розспівів, домінуючим з яких вважають **знаменний** . За словами І. Гарднера, знаменний розспів є однією з “ форм самого богослужіння “ . Він має певний символізм, який проявляється у :

- Засобах мелодичної графіки (округлість найдрібніших структурних одиниць та мелодичного малюнку – вони нагадують собою православний храм, що пов’язує спів із духовним вогнем свічки) ;
- Симетричні мелодико – ритмічні структури, що нагадують “ сходишки “ у преданні небесної Ієрархії ;
- Музично – інтонаційні структурні осередки мелодики як носії сакральних знань та інформації .

Також досить вагомим різновидом духовної музики, що допомагає студентам загальноосвітніх закладів у співацькому розвитку є партесні концерти . Український професор Мирослав Антонович дослідив партесну музику невідомих вітчизняних авторів XVII ст. Знайдені ним партесні концерти у м. Нови Сад (Сербія) у 1974 р. , Антонович припустив, що ці твори були перевезені з Києво – Могилянської академії в Сербію на

запрошення митрополита для роботи в Карловацькій школі і саме ці твори мають велику історичну та мистецьку цінність . Мирослав Антонович пише : “ ... вони говорять мовою старої України, тієї України, якої видатні сини – композитори, диригенти, теоретики, співаки й інструменталісти ... виховали нове покоління ... поширюючи українську музичну культуру ... “ [46, с.252] . Серед партесних концертів є чудові зразки, як :

- “ Даруй мі умиління “ (написана для сопрано, двох альтів та двох басів) – покайнна композиція, матеріал якої розгортається як чергування підголосково – поліфонічних дуетів з кантовим триголоссям .
- “ Лікують ангели “ (стихіра на різдво Христове для двох басів та трьох хлопчачих голосів, G – dur) – концерт православного характеру у трьох фрагментах .
- “ На Хресті Тя возвишена “ (для двох сопрано, двох басів та альта, a-moll) – твір, форма якого складається з трьох епізодів .
- “ Веселітеся “ (стихіра для трьох сопрано та двох басів) – велика композиція з текстом, у якому небеса та гори закликані славити Народженого Господа.
- “ Прийди, Святий Душе “ – концерт для мішаного хору, текст яког містить звернення до Святого Духа у прохання прийняти сім дарів Господніх : премудрості, кріпості, поради, розуміння, знання, побожності та страху Божого .

Мирослав Антонович зазначив, що дослідження цих п’ятьох партесних концертів невідомих авторів XVII ст. свідчить про їхню майстерність та харизматичність . Можна уявити, яка була техніка тогочасних митців та хорова культура співаків, зокрема студентів Києво – Могилянської академії та Києво – Печерського монастиря . мелодика цих концертів відрізняється значними речитативами та індивідуалізацією . Гармонія в концертах є простою – однотипні каденційні звороти та відхилення в тональностях близької спорідненості . Важлива роль у концертах полягає в триголосному канті , основа якого – гармонічний бас . Н.О. Герасимова – Персидська, досліджуючи партесний спів, висловлюється таким чином : “ Це мистецтво... визначається народною життєрадісною основою, героїкою, патетикою ... “ [5, с. 258] .

Також одним з великих композиторів XVII ст. є Микола Павлович Дилецький, який надав партесним концертам елементи народності та відокремлення від знаменного співу . “ В той час Дилецький дає науку ясно усвідомленої гармонії з практичним та свідомим вживанням мажора й мінора, з точними правилами творення акордів, голосоведення ... “ – зазначив Олександр Кошиць [. с. 261] . Композитор прагнув звучності, через що поширював склад хору, уводячи сопрано та альта до чоловічої групи (епохальний феномен на той час) . З’являються твори з важкою вокальною технікою, що вимагають артистизму та певних знань від хоровиків та

диригентів , та саме ці чинники піднімали українську хорову традицію на новий рівень досконалості.

З найвідоміших творів, що виконуються зараз юнаками старшого підліткового віку є “ Літургія чотирьохголосна “ (камерний хор “ Воскресіння” виконав цей цикл творів на ювілейному концерті “ 30-років хору “ Воскресіння”) , “ Воскресенський канон “ , “ Тіло Христове приїміте “ , “ (Київська) восьмиголосна служба “ та чотирьохголосий концерт “ Іже по Образу Твоєму “ . Для співаків вони є шикарними матеріалами для покращення співацьких навичок, адже в своєму складі мають :

- Хоральну акордовість з мінімальною мелодизацією гармонії ;
- Використання стретних проведень імітації, секвенції інтонаційної однорідності ;
- Розповсюдження двохорної імітації ;
- Проведення в епізодах мелодичних поспівок у всіх голосах ;

Частою є практика залучення студентів музичних училищ, консерваторій та інших закладів мистецтва у церковні соборні, прихідські чи монастирські храми, де невід’ємною частиною музичного досвіду стає спів на богослужіннях . Виконання чудових творів представників різних епох поставить задачу вдосконалення співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку, а також невід’ємну користь для духовного зростання та розуміння прекрасного.

Потрібно звернути особливу увагу ще раз на сучасну духовну музику. Дієво та своєрідно творить В. Сільвестров – серед його праць є сотні хорових творів із сакральним змістом, найвідомішими з яких є “ Літанія” , : “Алилуя “ , “ Всенішні піснеспіви “ тощо . Останньою роботою на сьогодні є “ Музичні присвяти” (А. Веделю, г. Сквороді, Ф.Шуберту, А. Шнітке та ін.) . У творах та тексти псалмів композитор переносить слухачів у мелодичку необарокової партесної музики . Серед торкаючих творів можна виділити його колядки “ Спи Ісусе, спи “ та “ Свята ніч “ .

Також серед когорти українських сучасних митців, твори яких виконують студенти музичних закладів, можна відзначити Г. Гаврилець . Серед її творів на біблійні теми є чудові зразки сакрального музикування, що досить подібні до творів М. Березовського, К. Стеценка, М. Леонтовича та О. Кошиця . Це твори “ Нехай воскресне Бог ! “ та “ Давидові псалми “ . Фольклорна мелізматика, релігійна художня образність, внутрішня зосередженість – ось головні чинники сакральності у духовних творах Г. Гаврилець .

Нещодавно обірвалось життя видатного українського сучасного композитора Олександра Козаренка, плідна праця якого збагатила духовну музику . Його обробки старовинного Острозького розспіву лунають на Рівненщині та по всій Україні . Камерний хор “ Воскресіння “ неодноразово виконував його “ Взбранной Воеводі “ та “ Літургію Слова “ , і ці твори

також допомагають студентам досягнути мелодизацію старовинного розспіву та вникати у духовність цих піснеспівів .

Сакральна творчість В. Камінського реалізує для сучасності найрізноманітніші площини музикування . “ Акафіст до Пресвятої Богородиці” , “ Пасхальна Утренья “ , “ Псалом Давида “ – ця музика сповнена філософською ідеєю пробудження, не задля плачу за минулим. А для творення прийдешнього [30, с. 281] .

У наш час також виконуються духовні твори Михайла Шуха, а саме “ Тиха молитва (Гімн співочого союзу) “ , “ Dies irae” , “ Буди Ім’я Господнє “ . Студентський хор Рівненського фахового коледжу РДГУ на концертах у 2022- 2023 рр. співав найкращі зразки духовної музики Шуха. У вивченні композицій студенти опановували навичку співу закритим ротом, плавно переходячи на звуки “ О “ та “ А “ . Також твір “ Тиха молитва “ характерний своєю динамікою – сорано та тенорам була поставлена задача співати високі ноти легко та невимушено, аби передати подих легкого вітру та плінність молитви, яка згодом закінчиться та заспокоїть слухачів.

Багаті на сакральність, естетику та символізм твори Лесі Дичко – однієї із сучасних композиторів, що звертаються до духовної музики . Її “ Урочиста Літургія “ є прикладом для сучасних хористів та співаків. Автор втілила свою ідею з оперною рельєфністю – музика багата на постмодернові прийоми, сольні епізоди з різноманітними варіаціями та кульмінаційні моменти . Чітка структурна послідовність цього твору створює яскраву канонічну композицію, в першій частині якої домінує діалог між дяконом та хором [31, с.202] . Колорит голосів забезпечений у тому, що жіночі партії перегукуються в кластерних звучаннях із чоловічими . Друга частина “ Благослови “ – це антифон, символізує світло та прозорість . Третя частина різноманітна унісонними проведеннями чоловічих партій . Четверта частина має певний декор від третьої, але поступово переходить у п’яту “ Що створив “ , де Леся Дичко окреслює образ Всесвіту . Ця частина багата на динаміку мелодики, темброву свободу чоловічих голосів, і спів цей уособлює собою голос Творця .

Цей твір унікальний ще тим, що має логічно - інтонаційну будову : молитовні інтонації, що підкреслюють намагання кожного зануритись у молитву, підкреслюють усю налаштованість на діалог із Господом . Леся Дичко пропагує у своєму творі нове музичне мислення – трансцендентна налаштованість віруючого . Саме “ така ” сакральність стає нічим іншим, як своєрідним посередником між “ реальним “ світом віруючого та “ досконалим “ [31, с.203] .

24 жовтня 2014 р. у Великій залі Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського розпочався авторський вечір Лесі Дичко, на якому студенти виконували низку духовних творів . З великою майстерністю була виконана “ Літургія № 1 “ (присвячена Патріарху Мстиславу) для солістів та жіночого хору , дві частини з Літургії № 1 на канонічні тексти та “

Урочиста Літургія” . Вперше ці твори зазвучали в Володимирському соборі після богослужіння . “ Як тоді, так і сьогодні ці величні композиції вражають глибиною духовного аспекту, побожністю, а разом з тим і новаціями в хоровій творчості “ [32, с. 15] – так згадує О. Німілович про прекрасний авторський вечір чудового композитора Лесі Дичко .

Все вище сказане дозволяє узагальнити наступне : на сучасному етапі розвитку музичних здібностей співаки старшого підліткового віку застосовують різноманітні твори старовинних та сучасних композиторів, використовуючи різновиди вокальних технік . Також духовна музика допомагає налаштовувати студентів музичних закладів розуміти сакральність та ідентичність змісту композицій . Юнакам варто приймати активну участь у виконанні таких творів на виступах та концертах, щоб вдосконалювати не лише хорову майстерність, а й духовно зростати у музичному культурному середовищі. Практика показує, що багатогранність православної та ватиканської духовної музики дозволить прокласти шляхи до вирішення труднощів, заспокоєння та вдячності Богові юнакам .

2.2 Співацький розвиток підлітків у процесі роботи над духовними творами .

Робота над духовними творами передбачає у собі клопітку роботу хористів та диригента, під час якої співаки з часом більше та більше покращують свої співацькі навички : співацька постава, дихання, звуковедення, звукоутворення, висока співацька позиція, відчуття ансамблю та інтонування .

Кожен музичний духовний твір, як відомо, має свої певні особливості як змісту, так і виконання . При навчанні студентів варто зазначити, що вивчення духовних творів полягає в собі не просто спів по нотах, а передання певної молитовної атмосфери, що вдосконалює співацькі навички . Щоби розуміти даний тип піснеспівів, потрібно хоч трішки знати церковний порядок, про який диригент повинен розповісти хористам . Церковне слово здатне передавати собою молитовність, повчання та характер звучання . Одною з співацьких навичок є специфічне виконання богослужбових текстів, що значно відрізняється від звичайного . Це є не інакше як псалмодіювання – протяжне розспівування молитовних текстів на одній ноті, що відрізняється від розмовного за такими ознаками :

- Постійна висота тону, на якому розспівують мелодію ;
- Довша тривалість голосних звуків, що дозволяють співу бути не уривчастим, а наповненим .

Одним із найвідоміших видів розспівів духовної музики є “ *recto tono* “ , що з грецької означає “ читання на одному тоні “ . Для прикладу розглянемо початок твору Олександра Кошиця “ Слава Отцю і Сину “ .

Слава Отцю і Сину і Святому Ду ху

Слава Отцю і Сину і Святому Ду ху

Для успішного виконання даного уривку юнакам варто співати легким, округлим звуком, починати спів м'якою атакою, аби уникнути зажатості в звучанні . Для постійного тримання тону вчасно брати дихання між тривалостями та інтонувати широко . Досить влучною вправою для вимовлення всіх слів є розспівка на звуки “ мі – ме – ма – мо – му “ . Метою є швидке розспівування різних звуків та поступовий перехід на вищий тон . Також ця вправа дозволяє швидко та дієво розігрівати голосові зв'язки . Для активізації артикуляційного апарату також доцільно змінювати приголосні (з “мі - ме - ма- мо – му” на “ брі – бре – бра – бро – бру “) , що дозволить у швидкому теплі чітко вимовляти слова. Важливим для розуміння твору диригент має розповісти про композитора : Олександр Кошиць був диригентом театру М. Садовського, а також Української республіканської капели, де разом з Кирилом Стеценком підняли виконання духовної музики на високий рівень . Є автором багатьох духовних творів, що використовуються під час богослужіння .

Гос - по - ди по ми луй Гос по ди по ми луй Гос по ди по ми луй

Гос по ди по ми луй гос по ди по ми луй Гос по ди по ми луй

“ Ектенія на повечір’ї “ невідомого автора також є чудовим прикладом для речитації – перший такт повторюється сорок раз, і завдання для хору – чітко вимовляти молитву у тихій динаміці . Також дуже важливо басовій та альтовій групі чітко інтонувати мелодію, щоб утворювалась терція в звучанні, а сопрано й тенорам – на ланцюговому диханні, проте на меншому звучанні тримати верхній тон . Подібні ектенії виконуються у православному богослужінні під час повечір’я, коли священник молиться за державу, народ та повноту церкви, тому ще одне з найважливіших завдань є предання тихої молитви .

Рівненський педагог кафедри хорового диригування Інституту мистецтв РДГУ та регент архієрейського хору “ Знамення “ Покровського собору м. Рівне Наталія Іваник є автором багатьох духовних піснеспівів, які виконуються як під час богослужіння, так і під час навчання . Її твір на слова “ У Царстві твоїм “ дозволяє опановувати юнакам навичку співати закритим ротом, інтонуючи та плавно переходячи на нові акорди, а солісту плавно та звучно вести головну мелодію .

Блаженні-плачу - щи - ї - яко-тих - е - Царство-Не - бесне.

На початку важливо одночасно вимовляти слова та на опорі звуку виголошувати молитву. Досить часто буває, що зранку в тенорів та сопрано нерозспіваний голос та важко беруться високі ноти. допомагає Для соліста доцільними будуть вправи на :

- Спів на звуки “ и “ та “ е” , якщо голос звучить глухо ;

- Спів на звуки “о” та “у”, якщо голос звучить плоско ;
- Вправи на одній ноті – вони розвивають довгий та економний видих ;
- Використання гпм – це незамінний засіб для вироблення плавного та стійкого дихання, рухливості голосу та розвитку діапазону ;

Варто зазначити, що басовій групі потрібно стійко інтонувати найнижчу ноту з тенденцією до підвищення, бо від такого “ фундаменту” залежить звучання всього акорду . Піснеспів “ У Царстві Твоім “ виконується під час Божественної Літургії під час виносу Священного Євангелія до Царських воріт. Зміст слів, що звучать під час співу – передати вчення Ісуса Христа, яке Він промовляв на горі Єлеон . “ Блажені убогії духом, яко тих є Царство Небесне “ – це початок Нагорної проповіді, що вселяє в серця віруючих надію на спасіння . Всі ті порівняння, про які говорив Спаситель – зцілюють душу, та навіть у сьогоденні, як люди чують у храмі “ Радуйтеся та веселіться, бо нагорода ваша суть на Небесах “ – це є поклик до уповання на всемогутню любов Господа. .

Також одним із способів виконання духовної музики є респонсорний метод (“ *responsorum* “ – відповідь) – хористи відповідають співом на прохання священнослужителя, що в церковному обіході називають *ектенією* (з грецької означає “ старанне моління “) – це молитовні прохання, які від імені віруючих виголошує, як правило, диякон, після чого хор співає “ Господи помилуй ! “ [34, с. 17] .

Український композитор та церковний служитель протодиякон Петро Козловський є автором багатьох духовних піснеспівів, одним з яких є “ Господи, спаси благочестивия “ . Унікальність цього твору полягає в тому, що під час співу виконується саме респонсорний засіб – диякон громогласно виголошує “ Господу помолимося ! “ , на що хористи відповідають “ Господи помилуй ! “

Також для покращення співацьких навичок юнаків слугують знаменні, старогрецькі та староболгарські розспіви. Досить розповсюдженим на Рівненщині є острозький розспів. Такі види піснеспівів мають в собі завдання співати октавами – потрібно широко інтонувати й тримати октавний унісон, що є не досить легкою задачею. Серед знаменитих піснеспівів, що виконуються на богослужіннях під час опускання ікони Богородиці, є “ Під кров Твій, Владичице “, у якому віряни моляться до Пречистої, аби та покривала Своїм омофором усіх, хто до Неї прибігає.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts in treble clef, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The lyrics "Під - - - кров - - - Твій" are written below the notes. The bass line includes a "cresc." marking.

Головним із найголовніших завдань для хористів є спів на опорі, щоб плавно переходити та вести мелодію, щоб був округлений та легкий звук. Для більшого запасу повітря існують досить хороші вправи: зробити повільно вдихи та видих і видувати повітря на звук “ ш-ш-ш “ або “ с-с-с “, при цьому стежити, щоб звук був без поштовхів – рівний та плавний. Також корисна вправа: покласти руки на ребра та глибоко вдихати, відчуваючи руками розходження ребер в сторони. Потрібно слідкувати, щоб плечі не піднімалися, та на видиху плавно видобувати звук. Ці вправи допоможуть з використанням тривалого запасу дихання для сильного та плавного звучання.

Доцільним для юнаків буде виконання партесних хорових концертів, таких, як “ Покаяння “ Артемія Веделя. Цей твір багатий своїми поліфонічними зворотами, що надає виконанню неповторності. Взагалі стильові ознаки творчості Веделя приховують у собі єдність слова та музики, адже сам по своїй натурі композитор намагався вложити душу в кожен церковний твір. Філософія Веделя полягає в мелодиці та ритміці, а також у концептуальних засадах тексту. Концерт “ Покаяння “ розповідає бажання відчутися себе грішним, відкинути все та прийти до Спасителя на каяття. Цей твір виконується в період Великого посту, на недільній вечірній після

читання Євангелія, і починається словами “ Покаяння двері отверси мені двері. Жизнодавче ... “ .

У цьому мотиві хористи повинні на *piano* передавати легкість та прозорість молитви, вести мелодію та дотримуватись синкоп. Також варто якомога легше співати високі ноти, щоб передати красу та мелодичність . Ведель був композитором гомофонно – гармонічного та поліфонічного мислення, завдяки чому досяг найбільших висот в церковній музиці . це високодуховний феномен, у котрому органічно поєдналися два різні потужні чинники – українська народна, пісенно – романсова, кантова культура і західноєвропейське музичне мистецтво [46, с. 302] . Далі у цьому творі атмосфера посилюється та хористи мають поставити собі задачу – не перекричати самих себе . Також тут відбуваються переклички жіночої групи та басів. Важливо чітко виспівувати тріолі та вимовляти в швидкому темпі слова . Ще для басів стоїть нелегка задача – плавно дійти до кульмінації та легко заспівати “ мі “ першої октави, що не для їхнього діапазону. Для успішного співу таких нот басам може послужити вправа на розспівку глісандо :спів октави з поступовим рухом вгору плавно переключатиме в різні режими роботи голосовий апарат . Найважливішим завданням є плавне звуковедення .

Цілком доречним для юнаків старшого підліткового віку є звернення до духовних творів Миколи Віталійовича Лисенка, адже він був одним з небагатьох композиторів кінця XIX – початку XX ст. , хто прагнув відродити українське духовне мистецтво від поневолення російським ярмом. Відбувався соціально – культурний рух, у якому корифеї тогочасної музики зверталися до традиційних церковних наспівів, які до сих пір збережені в Києво -Печерській лаврі та багатьох монастирях України. Достойним прикладом для молодих хористів та диригентів є його твір “ Пречиста Діво, мати Руського краю” , мелодія якого Лисенко взяв із книжки П. Демуцького “ Ліра та її мотиви “ . В ньому розкривається для хористів варіаційність та певна свобода мелодики, яка поступово розвивається у чотири- семиголосній фактурі . Ці всі чинники сприяють для хористів у таких аспектах :

- Унісонний рух сопрано та альти та терцові ходи, що в поєднанні з басом заповнює гармонічний кістяк разом із середніми голосами . Це все утворює рухливе підголосково- поліфонічне двоголосся з акордовим фоном.
- Сопрано передає мелодію басу або тенору, що нагадує вертикально – рухомі перестановки співацьких голосів .
- Тенорові підголоски підсилюють сопранову мелодію в умовах октавного багатоголосся, а також поєднання з басовим голосом.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The lyrics are "Ро - ди - це - Бо - га". The Soprano part begins with a forte (f) dynamic. The Alto part has a similar melodic line. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with chords and single notes.

- Парне імітування між сопрановими та теноровими партіями в октаву, яке переходить в парне ракохідне .

не - дай - ме - ні - у - па - да - ти - в - ве - ли - ку - ту - гу

не - дай - мні - у - па - сти - в - ве - ли - ку - ту - гу

Також важливим твором для покращення мелодичної самостійності та відчуття ансамблю Микола Лисенко написав кант “ Розп’яття Христове’ , яке доцільно виконувати в Великопосний період . формою твору служить варіаційне остинато, що почергово звучить у сопрано та баса . Важливою задачею для хористів є вільно розгорнути на гармонічній основі голоси фактури . У третьому такті сопрано мають легко подвоїтись октавним унісоном із мелодією тенора .

Тер - нов - ві - нець - воз - ло - жи - ша - при - да - ша

тер - нов - ві - нець - воз - ло - жи - ша - при - да - ша

Також один з видатних діячів та представників нової національної школи церковної музики був Кирило Григорович Стеценко – відомий хоровий диригент та священник (протоіерей) . Він є автором циклічних творів, найвідомішим з яких є “ Служба Божа” для мішаного хору та народу, що складається з 24- ох творів . Піснеспів “ Алилуя “ є підголосково-

поліфонічним твором, що сутністю українського багатоголосся . Починається композиція сольним вступом тенора, після чого фраза звучить двічі, що викладена засобами триголосся, у якому дублюється партія тенора терцовими ходами, а альтова партія виконує інтонаційно – ритмічний контрапункт . потрібно чітко вимовляти під час співу восьмих нот слово “Алилуя” .

У “ Херувимській пісні” також розгортається тематика укуплетно – варіаційній формі , проте присутня більша кількість голосів та більше розвинуті підголоски . Стеценко прагнув мелодизувати голоси гармонії засобами імітування . У творі мелодизується бас, який предає мелодію сопрано, а в каденції повторює її у вигляді імітації .

лу - я - А - ли - лу - я

Кирило Стеценко також був автором багатьох обробок колядок, які відомі далеко за межами України. В Різдвяній псалмі “ Бог ся рождає” фрагмент ‘ Тут ангели чудяться “ яскраво викладений у поліфонічному чотирьохголоссі, у якому стоїть чітка задача для всіх голосів : сопрано та бас повинні яскраво та легко вести мелодичні лінії, утворюючи цим контрасне двохголосся, при чому у другій фразі басова тема варіативно змінюється . Альти повинні з’єднатися із сопранами в переважно терцове звучання, тим часом як тенори зрівноважено контрапунктують іншим партіям. Мелодії

тут - ан - ге - ли - чу - дять - ся - ро - ден - но - го - бо - ять - ся -

Тут - ан - ге - ли - чу - дять - ся -

Тут - ан - ге - ли - чу - дять - ся - Рож - де - но - го - бо - ять - ся -

інших Різдвяних колядок в обробці Кирила Стеценка насичені барвами поліфонічних форм .

Варто долучити до пісеного репертуару для розвитку співацьких навичок твори видатного українського композитора, автора та аранжувальника багатьох духовних творів – Миколи Дмитровича Леонтовича. Навчався в Кам'янець – подільській духовній семінарії, де отримав глибокі теоретичні й практичні знання, навчаючись у Ю. Богданова, який розвинув у свого учня інтерес до національного пісенного фольклору та стародавньої церковної музики [46, с. 316] . Леонтович є унікальним композитором, адже, якщо зважати на манеру написання поліфонії в духовній музиці – його ідеї втілені в драматургії та образності української культури, побуті . Піснеспів “ У Царстві Твоім“ із “ Літургії Іоанна Златоустого “ є досить масштабний момент, де баси мають досить потужно, але водночас легко починати солоспів, а терцієво -паралельні пари сопрано та альтів повинні подовжити думку. Тенор продовжує мелодію жіночих голосів, так як бас її також дублює та гармонічно закінчує речення . У творі “ Милість миру “ мість у собі перне проведення в терцію сопрано та альтів, продовжуючи теноровий мелодичний хід .

Пов - ні - не - бо - і - зем - ля,

Пов - ні - не - бо - і - зем - ля,

Ще одним з наймилозвучніших творів з циклу “ Літургії” є “ Тебі поєм” , у якому мова йде про найважливіших момент богослужіння – перетворення хлібу та вина на Тіло та Кров Господню . У Леонтовича фактура починається підголосково – поліфонічним двоголоссям, яке змінюється на октавне багатоголосся . Принцип той же – жіноча група має на ледь помітному ріано розкрити мелодію, а тенор підхопити в другому такті . Таку ж задачу отримує бас у третьому такті . Микола Леонтович втілює у своїх духовних творах ідею поєднання академічних та народних поліфонічних прийомів, чим збагатив українську православну церковну музику . Також один з його головних принципів написання – збагатити хорове багатоголосся засобами драматизму .

Юнакам також будуть дуже корисними твори видатного композитора Якова Михайловича Яциневича. Він був талановитим регентом Володимирського собору в Києві , в юності- співаком митрополичого хору та помічником диригента Михайлівського Золотоверхого собору . Серед його

духовних творів вирізняються двадцять православних кантів, “ Літургія “ та “ Всеношна “ , обробки десяти колядок та окремі богослужбові піснеспіви . Для юних хористів важливо відчувати просту та м’яку хорову фактуру, яка підтримується ритмікою голосів . Досить цікавим є Кант “Великодню” , який починається октавним багатоголоссям і переходить завдяки терцієвим ходам сопрано й альту, мелодичною лінією баса у акордово – гармонічний виклад .

1. ве-се-ли - мось - щи-ро-ни - ні - Бог-лав-ра - дість

2. Звір - і-пташ - ка - ве-се-лить-ся - ми-ром-Бо - жим

Все вище сказане дозволяє узагальнити наступне :

- Для розвитку співацьких навичок старших підлітків засоби духовної музики слугують чудовим компонентом для покращення та застосування отриманих вмій та знань, таких як : історії музики, гармонії, хорознавства, диригування та роботи з хоровим колективом .
- Твори духовної музики українських композиторів дозволяють хористам не лише їх виконувати, а й відчувати близькість з божественним, неповторним та світлим смислом. Юнаки отримують цікавий та невичепний досвід із знайомством творів видатних музикантів, старання та погляди яких увіковічені в творах духовних піснеспівів.
- Кожен твір дозволяє покращувати індивідуальні вокальні навички кожного хориста, які знадобляться у майбутньому . Правильна співацька постава, інтонування інтервалів, плавне звуковедення, штрихи та логічні наголоси – невід’ємні навички, що зроблять з юних хористів одних з високоякісних та потрібних музикантів .

Висновки До Другого розділу :

Узагальнюючи висновки другого розділу, можна сказати, що :

- Мистецька та концертна діяльність – це невимовний та корисний досвід, який прокладає шлях до визнання в майбутньому. Виконання духовних творів багатьох українських та зарубіжних композиторів не лише в музичному закладі, а й на сцені дає змогу відчувати по-справжньому свої сили, дає поштовх та заохочення до концертної діяльності, бажання вдосконалюватись та відтворювати ще більші звершення в співацькому розвитку .
- Виконання духовних творів дають змогу отримати не лише знання про відповідну епоху та стиль написання композиторами цих творів, а й покращити відповідні співацькі навички, які потрібні для успішного відтворення піснеспівів духовної музики . Юнаки також мають невід’ємну змогу відчувати настрій, певний посыл до розуміння єднання з божественним, іпостасним та духовним началом духовних творів, автори яких покладали величесні зусилля та переживання у їх створення .
- Працюючи над певним твором духовної музики, варто прислухатися до порад досвідченого диригента/регента, особливо до вказівок самого композитора .
- Духовна музика має в собі мету не просто виконання чи відтворення найкращих зразків хорового церковного мистецтва . Її ціль – заохочувати співаків старшого підліткового віку ставати більш культурними, духовними та працелюбними діячами музичного духовного мистецтва .

Загальні висновки :

- Дана робота містить у собі дидактичний та наочний матеріал щодо розвитку співацьких навичок юнаків старшого підліткового віку . У першому параграфі першого розділу ми досліджували основні вокальні навички, над якими варто плідно працювати впродовж усього навчання . У другому параграфі доторкнулися до історичного аспекту утворення вітчизняної духовної музики, де приділяється увага різним періодам, жанрам написання, історичним обставинам та майстерності композиторів різних епох на території України . У третьому параграфі ми досліджували вікові особливості юнаків старшого підліткового віку, розібрались із кожним психологічним компонентом, який впливає на розвиток співацьких навичок.
- У першому параграфі другого розділу ми дослідили сучасні підходи та методи навчання хоровому співу у вищих музичних навчальних закладах . У другому параграфі другого розділу ми дослідили методіку роботи над вивченням зразків духовних творів для покращення та подальшого розвитку співацьких навичок .
- Написання двох розділів магістерського дослідження дозволяє нам зрозуміти. Що духовна – музика – невід’ємний компонент у навчальній діяльності для розвитку співацьких навичок молодих хористів .

Список використаної літератури :

1. Актуальні питання культурології : Альманах наукового товариства “ Афіна “ кафедри культурології : матеріали IV Всеукраїнської науково – практичної конференції “ КУЛЬТУРА ХХІ СТОЛІТТЯ : СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ “ : Випуск 7. – Рівне : РДГУ, 2009. – Т.1 – 159 с.
2. Аркас М. Історія України – Русі . – К.: Вища школа, 1993
3. Болгарський Д. Києво – Печерський розспів як церковно – співочий феномен української культури. Автореф. Дис. На здобуття наукового ступеня канд. Мистецтвознавства. – К. 2002. – С.8.
4. Боровик М.К. Про впливи народної пісні на мелодику Веделя // Українське музикознавство. – в.13. – К.: Музична Україна, 1971
5. **Воскресіння. Хорова родина.** Нариси з історії хорового мистецтва. Упорядник Олександр Тарасенко. – Рівне : О. Зень, 2011 р. – 360 с.
6. Герасимова – Персидська Н.О. Церква на Україні як рушійна сила перетворень в музичній культурі XVI-XVII ст.// Музика.-1993.- №3 .
7. Гончаренко С.У. Український психологічний словник. – К.:Либідь,1997. – 275 с.
8. Гордійчук М.М. Духовні пісенспіви // Музика. – 1992. - №1 .
9. Гриценко В. Людина і культура : навчальний посібник для учнів старших класів середніх загальноосвітніх закладів. – К.: Либідь, 2000.
10. Грушевський М.С. Історія України – Руси . – Львів,1905 р .
11. Гусарчук . Т. *Артемій Ведель . Постаць митця у контексті епох : монографія / Тетяна Володимирівна Гусарчук ; ред. Олена Леонідівна Рудь. – Київ: Музична Україна, 2019. Т- 766 [1] с., [16] вкл. арк.іл. : іл., ноти*
<http://catalog/odnb/odessa/ua/opac/index.php?url=/notices/index/427941/default>
12. Д. Євтушенко : Роздуми про голос (Нотатки педагога – вокаліста) , Київ “ Музична Україна “ 1979 р. 92 с.
13. Заброцький М.М. : Вікова психологія : Навч. посіб. – 2-ге вид., випр. І доп. – К. :МАУП, 2002. – 104с.
14. І. Маркотенко : Павло Васильович Голубєв – педагог-вокаліст ; Київ – “ Музична Україна “ 1980 р. 76 с. с. 48 .
15. Іванов В.Ф. Маловідомі сторінки хорової Творчості М.Д.Леонтовича // М.Леонтович Духовні твори.- К/: Муз.Україна, 1993
16. Іванов Ф.В. Січова співацька школа // Музика. – 1992
17. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні X – XVIII ст. – К.: Музична Україна, 1992

18. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича . – К.: Либідь , 1994
19. Історія української музики в 6-ти т.т. -Т.1. – К.: Наукова думка
20. Коломоєць О.М. Хорознавство : Навч. посібник. – Київ: Либідь, 2001.- 168 с.
21. Корній Л. Із глибин духовної музики // Українська культура. – 1999. -№6 .
22. Корній Л. Історія української музики. – Харків, Нью – Йорк : Видавництво Т.П. Коць, 1998
23. *Кошиць Олександр*. Спогади.
24. Костюк Г.С. Навчально – виховний процес і психічний розвиток особистості / Г.С. Костюк. – К.: 1989. – 608 с.
25. Крижановська Т.І., Пелячик І.Ф. Духовна музика в загальноосвітній школі : історія, традиції, новації . Навчально – методичний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів та вчителів музики. – Рівне : ВАТ “ Рівненська друкарня” , 2004 р. – 124с.
26. Кутішенко В.П. Вікова та педагогічна психологія : (курс лекцій) : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В.П. Кутішенко ; М-во освіти і науки України, Ін-т соц. Роботи та упр. НПУ ім. М.П. Драгоманова . – К.: Центр навч. л-ри , 2005. – 128 с.
27. Лащенко А.П. З історії київської хорової школи. – К.: Муз. Україна, 2007.
28. Лащенко А.П. Хоровая культура : аспекты изучения и развития. – Муз. Україна, 1989 р. 136 с.
29. https://uk.wikipedia.org/wiki/Луїджі_Керубіні
30. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр./ Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. – Рівне : Волин. обереги, 2015. – Вип.1.- 420 с.
31. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр./ Uniwersytet Rzeszowski wydział Муzyki , Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. - Рівне : Волин. Обереги, 2019. – Вип. 5 -320 с.
32. МУЗИКА : Науково – популярний журнал. № 3 (417), 2017 .
33. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / упор. В.П. Шестаков. – К.: Муз. Україна, 1971
34. Н.М. Іваник : Духовні піснеспіви українською мовою : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Видання друге й доповнене . – Рівне : ФОП Лапсюк В.А., 2014 – 388 с.
35. Некрасова Т.М. Київська академія та її значення у розвитку освіти та професіоналізму // Українське музикознавство . В.6 – К.: Музична Україна, 1972

- 36.Павелків Р.В. вікова психологія : підручник / Р.В.Павелків. – К.: Кондор, 2011. – 469с.
- 37.Пархоменко Л.О. Кирило Григорович Стеценко. – К.: Музична Україна, 1973
- 38.Погребенник Ф. українські пісні – гімни. – К.: Товариство “Знання “ України; МП “ Пам’ятки України “ , 1992
- 39.Професійна мистецька освіта і художня культура : виклики ХХІ ст : матер. Міжнарод. Наук.-практ.конф., 16 – 17 жовтн.2014 р. / МОН України, Київ, ун-т ім. Б, Грінченка; за заг. Ред. В.О. Огнев’юка ; [редкол. : В.О. Огнев’юк, Л.Л. Хоружа, К.Ю. Бацак та ін.] -К.: Київ. Ун-т ім. Б.Грінченка, 2014.- 704 с.
- 40.Ратко М. Світ українського бароко //Мистецтво і освіта. – 2002 . -№4
- 41.Ростовський О.Я. : Теорія і методика музичної освіти : Навч.- мутод. Посібник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 2011. – 640 с.
- 42.Рукописи ЛНБ НТШ 61 , 14 зв-16 зв; НТШ 341, 13 – 16 зв, “ Богогласник “ (№ 40) .
- 43.Феноменологія морального розвитку особистості : детермінація, механізми, генезис: монографія / під ред. Р.В.Павелківа, Н.В. Корчакової. – Рівне: Вол. Обереги, ь2009 – 368 с.
- 44.Савчин М . В., Василенко Л . П. С Вікова психологія : Навчальний посібник . — К .: Академвидав, 2005 . — 360 с. (Альма - матер) .
- 45.К.П. Староскольцев : Постановка голосу (у запитаннях та відповідях) , Рівне : Овід, 2018 р. 280 с. с. 99] .
- 46.Супрун – Яремко Н.О. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей. – Рівне : видавець О.Зень, 2010. – 574 с.
- 47.Український музичний архів : Документи і матеріали з історії української музичної культури. – Вип.1 – К., 1995.
- 48.Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст.- К.:ІЗМН, 1996
- 49.Шреєр -Ткаченко Ю.Я. Історія української музики. – т.1. – К.: Музична Україна, 1980
- 50.Шреєр – Ткаченко Ю.Я. Хрестоматія країнської дожовтневої музики. – К.: Музична Україна, 1980
- 51.Юцевич Ю.Є. Словник музичних термінів : вид. друге, доповнене. – К.: Музична Україна, 1997

