

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра пісенно-хорової практики та постановки голосу

Тетяна Потапчук,
Людмила Ульяновська

Методика виконавського аналізу
духовних творів у процесі роботи з
хоровим колективом

Твори для жіночого
або дитячого хору a cappella

І частина

Рівне – 2008

УДК 783:78.087.68

ББК 85.969

П 64

Методика виконавського аналізу духовних творів у процесі роботи з хором колективом. Навчально-методичний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів /Автори-укладачі: Потапчук Т.В., Ульяновська Л.П. – Рівне: видавець Олег Зень, 2008. – 179 с.

**Рекомендовано Міністерством освіти і наук України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист №1.4/18-Г-1979 від 28.07.2008 р.)**

Автори-укладачі: **Потапчук Т.В.** – канд. пед. наук, доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ;
Ульяновська Л.П. – ст. викл. кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ.

Рецензенти: **Зязюн І.А.** – доктор пед. наук, професор, академік АПН України;
Брилін Б.А. – доктор пед. наук, професор, завідувач кафедри ансамблевої гри та естрадного мистецтва Вінницького державного педагогічного університету імені М.Коцюбинського;
Прокопович Т.Ю. – канд. мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ;
Гончарова М.П. – заслужений працівник культури України, керівник зразкового дитячого хорового колективу ДМШ №2 м.Рівне.

Відповідальний за випуск: Григорчук І.С. – канд. пед. наук, доцент РДГУ.

ISBN 978-966-2096-41-5

Навчально-методичний посібник „**Методика виконавського аналізу духовних творів у процесі роботи з хором колективом**” містить методичні поради здійснення виконавського аналізу запропонованих для вивчення творів, де висвітлені світоглядні витоки, історичні джерела виникнення та професійно-виконавські аспекти роботи над даними духовними творами.

Рекомендовано до друку вченою радою РДГУ протокол № 9 від 25 квітня 2008 р.

Рекомендовано до друку науково-методичною радою РДГУ протокол № 4 від 19 березня 2008 р.

УДК 783:78.087.68

ББК 85.969

П 64

© РДГУ, 2008.

ISBN 978-966-2096-41-5

© Потапчук Т.В., Ульяновська Л.П., 2008.

ПЕРЕДМОВА

Однією з важливих складових сучасного хорового виконавства в Україні є духовна музика православної церкви. Після десятиліть забуття і винищення релігійних музичних жанрів за часів атеїстичної радянської влади сьогодні в академічних концертних залах та культових спорудах лунають церковні піснеспіви. З огляду на це постає нагальна потреба у відновленні і популяризації церковно-музичного репертуару, який би став основою для професійних і аматорських колективів. Однак, відродження славних традицій культової музики ускладнюється нестачею нотного матеріалу та недостатньою розробкою методичних рекомендацій щодо виконання культової музики.

У цьому аспекті навчально-методичний посібник „Методика виконавського аналізу духовних творів у процесі роботи з хоровим колективом” видається вельми актуальним і доцільним, так як в деякій мірі вирішує проблему забезпечення вивчення спеціалізованих дисциплін у музичних навчальних закладах I-IV рівня акредитації, зокрема „Хоровий клас”. Принципово, що до посібника увійшли оригінальні музичні твори українських та зарубіжних композиторів, які представляють цінність не лише суто церковно-прикладну, а й художню.

Підготовлений коментар до кожного твору дозволить студентам скласти уявлення про специфіку виконання духовної музики. Разом з тим, запропонований виконавський аналіз окремих хорових творів релігійного жанру сприятиме формуванню у студентів практичних навичок інтерпретації церковно-музичних композицій.

У даний навчально-методичний посібник увійшли твори „Благослови, душе моя, Господа”, „Слава-Єдинородний”, „Прийдіть, поклонімося”, „Трисвяте”, „Святий Боже”, „Алилуя”, „Херувимська” українських та російських композиторів.

У посібнику представлено широке коло авторів, різних за своєю творчістю, індивідуальністю, манерою хорового письма, стилем, гармонічним і фактурним мисленням: М. Березовський, Д. Бортнянський, М. Вербицький, С. Людкевич, К. Стеценко, П. Чайковський, О. Архангельський, М. Іпполітов-Іванов, С. Рахманінов, П. Чесноков, Ц. Деньов, О. Залетнев, Дорундяк, Седляк, Л. Дичко, В. Польова.

Запропонований у посібнику нотний матеріал підібраний не випадково. Він складає собою репертуар учбових хорів музично-педагогічного факультету різних років, виконуваний під керівництвом авторів посібника.

Навчально-методичний посібник може бути використаний у ході вивчення навчального курсу „Хоровий клас” викладачами, студентами музичних спеціальностей вищих навчальних закладів, музичних училищ та училищ культури; а також у роботі з професійними та аматорськими хоровими колективами.

Різний ступінь складності творів дозволяє широко використовувати їх у хоровій творчості.

БІЛЯ ДУХОВНИХ ВИТОКІВ

Надзвичайно важливе завдання, яке вирішується найрізноманітнішими формами суспільної культури: обрядовістю та релігією, звичаями та фольклором, освітою має викликати інтерес молоді до національної духовної скарбниці. Однією з форм, де духовна культура проявляється цілісно і багатогранно, є музичне мистецтво.

Музичне мистецтво має унікальні можливості не тільки в розкритті духовності людини, всього багатства її почуттів та роздумів, радощів і страждань, а й у закріпленні досвіду всебічної життєдіяльності особистості як суб'єкта суспільно-історичної практики і культури. Сутність мистецтва найбільш дієво виявляється в “олюдненні” світу, у створенні повного і узагальненого образу людських взаємин, утвердженні принципу єдності істини, добра і краси. Мистецтво прилучає індивіда до інтелектуальних вершин людського духу, сприяє моральному і естетичному вдосконаленню особистості¹.

У народі кажуть: якщо співає дух – народжується молитва. Якщо співає душа – народжується музика.

Музика – могутня сила. Її вплив на серце людей, її роль в історії людства величезна. Минають століття, змінюються суспільства, але в усі часи, в усіх народів музика є постійною супутницею людини протягом її життя. Ще за часів античності, вона була визначена найвищою формою прояву духовності людини, втіленням її високих ідеалів². В одному з давніх трактатів про музику говорилося, що той хто наблизився до музики, “той не вчинить нічого поганого, і завдяки музиці принесе велику користь і собі, і Батьківщині...”³.

Музика є духовною силою, що виражає почуття людини. Вона говорить чистою мовою душі і, подібно до дзеркала, відображає духовне життя, має

¹ Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998. – С.183.

² Грица С. За культуру музичної культури // Музика № 6, 1987. – С. 4-5.

³ Національне виховання: формування світогляду і духовних цінностей студентської молоді. – Рівне: РДК, 1996. – С.204.

прекрасну здатність оживляти, пом'якшувати, підносити, зміцнювати волю, відбиваючи все, що народжується у сфері почуттів.

Врахування цих обставин є важливим не лише з погляду з'ясування місця, ролі й значення церковної музики в минулому, а й щодо розуміння культури народу в цілому, його історії, правильної оцінки тих неминучих художніх цінностей, які створені в даній галузі мистецтва, не зважаючи на його вузьке богослужбне призначення. Десятки тисяч відомих і маловідомих композиторів, майстрів-регентів, виконавців-співаків – вихідців з народу – працювали на ниві культового співу. При всіх найтісніших зв'язках зі словом, яке було здебільшого звернене до Бога, музика за своїм характером і змістом виходила за межі церковних догматів і широко відтворювала суто людські почуття, страждання, прагнення, ідеали, смаки¹.

Давній богослужбовий спів є одним із найбільших досягнень релігійної свідомості. Якщо народна мудрість і досвід знайшли відбиток у прислів'ях, глибоке почуття любові вилились у народних піснях, то світ духовних таємниць народної душі знайшов свій вияв у православному церковному співі.

Запровадження співу в ранньохристиянській церкві (IV ст.) мало на меті наблизити священні тексти до вірних, допомагати кращому їх запам'ятовуванню і більш глибокому засвоєнню. “Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет ее, не удаляет от земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет в философии и не помогает достигать полного презрения к житейским предметам, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение”². Привабливість співу, та насолода, яку він давав, викликали у Отців церкви часом великі сумніви. Один із найглибших мислителів, тонкий психолог Аврелій Августин писав про духовні співи: “Иногда мне кажется, я делаю им больше почета, чем следует... И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволять расслабить душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождаая разум, не

¹ Історія української музики. В 6-ти т. Т.1. – К.: Наук. думка, 1989. – С.148.

² Іоанн Златоуст. Тлумачення на псалом LXII.

идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем”¹. Правда мало хто дотримувався скрайнього ригоризму Афанасія Александрійського, який вважав, що треба повністю вилучити музичний компонент і залишити лише псалмодичне читання. І перемогла скоріше точка зору, якої дотримувався єпископ Гіппонський: “...Я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то о чем поется, но вот – это поется чистыми голосами, в напевах вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я, – и наслаждение опасно, а спасительное слияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполнясь благочестия”².

“Максималістська” точка зору виходить з первинності богонатхненого слова, яке не потребує прикрас і співається в церкві всією громадою. Ніякої вишуканості; ніякого професіоналізму. Здавалося б, позиція логічно проста і непорушна. Проте і в ній є свої протиріччя. Те що глибоко сягає ця традиція, її джерела, врешті-решт, виявляються в співах, які були створені майстрами (чи то буде Амросій Медіоланський, чи всі мелоди Візантії). Такими є початки церковного співу і в Київській Русі, зразки якого принесені з Візантії грецькими співаками. Далі, наспіви, незважаючи на всю стійкість канону, все ж еволюціонували – і розвивались в рамках професійного (писаного) мистецтва. Стильовий злам в другій половині XV ст. відкрив шлях бурхливому розвитку нових напрямків, причому стилі – великий знаменний, безлінійний – вимагали високої виконавської культури.

Виконавський принцип духовної музики спирається на власну, дещо особливу, технологію відтворення музичного матеріалу. Музичний

¹ Цит. по: В.Бычков. Эстетика Аврелия Августина. – М., 1984. – С. 192.

² Там же. – С. 45.

матеріал церковних служб являє собою, у більшості, перекладений згідно законів сучасної лінійної нотації знаменний розспів, де знамено – це послідовність звуків при співі того чи іншого молитовного слова; внаслідок заміни крюкової системи нотно-лінійною залишилось практично поза увагою те, що кожен крюк (знамено) крім вузько-прикладного змісту ніс ще й моральне навантаження – був вказівкою на певний засіб очищення серця й розуму.

Можна зробити висновок, що спів православної церкви завжди був сферою діяльності професійних співаків. Без сумніву, поряд з ним продовжував своє життя більш простий спів загалу, але і він навряд чи дійшов до нас в незмінному вигляді.

Інший погляд на роль музики в церкві – не впевненість в тому, що найвищі досягнення людського духу належить принести Богу. Протягом десятків століть цим надихались майстри ікон, мініатюр, шиття, фресок, літературних творів. І в нашій музиці є приклад застосування особливо вишуканих форм при спеціальній нагоді: це кондакарний спів із своєю, ще не розшифрованою нотацією (XI-XIII ст.), уже згадані „великі” стилі XVI ст. з надзвичайно розвиненою мелодикою. А починаючи з XVII ст. стає характерним залучати до обряду всі нові надбання музичного мистецтва: від партесного багатоголосся XVII ст. до творів П. Чайковського, М. Леонтовича, К. Стеценка.

Вплив цієї музики на слухача завжди був величезним. І саме це спонукало церковних діячів до роздумів і міркувань про доцільність її в храмі, хоч ніхто з них не заперечував її високих художніх вартостей і етичної глибини¹.

Церковні піснеспіви беруть свій початок в Україні з XVI століття. Осередками розвитку цих пісень були Києво-Могилянська академія, Львівська та Перемишлянська семінарії, школи та монастирі.

¹ Герасимова – Персидська Н. Церква на Україні як рушійна сила перетворень в музичній культурі XVII-XVIII ст. //Музика, 1993, №3. – С.26-27.

Одним з найбільших центрів культивування духовної музики була Почаївська лавра, де був надрукований у 1791 році збірник церковних піснеспівів „Богогласник”.

Історія української духовної музики налічує багато століть. Понад сім десятиліть вона була під заборною. Декілька поколінь виросло фактично відлученими від національних духовних скарбів.

Українська духовна музика з ХІХ ст. переживала стилістичні та жанрові відозміни, часом втрачаючи при цьому національну своєрідність. Домінуючими були принципи “петербурзької школи”, що утвердилася в Росії з середини ХІХ ст. (повна уніфікація церковного співу з характерним гомофонним складом з рисами італійської аріозності та хоральної гармонії – О. Архангельський, П. Чайковський, В. Староруський). В кінці ХІХ на початку ХХ ст. утвердилася нова “московська школа”, яка передбачала відтворення в хорових творах ладових, інтонаційних, ритмічних особливостей старовинних розспівів як ознак національної російської музики – О. Кастальського, П. Чеснокова, С. Рахманінова. Це стало можливим завдяки солідній теоретичній базі, широкій мережі освітніх закладів та розвинутому професійному музичному мистецтву.

Українська музика не мала належно розвиненої інфраструктури. В розпорядженні українських митців були лише живі традиції наспівів Києво-Печерської лаври, окремих монастирських розвоїв та місцевих парафіяльних співів, тому аналогічні процеси розпочалися в ній пізніше з 20-х років ХХ ст. у зв’язку з загальним національним рухом.

Події 1917 року в Україні спричинили до вибухового розвитку духовно-музичного життя.

У церковній та релігійній музиці відбувається сильний творчий злет: богослужбові піснеспіви збагачуються народнопісенними елементами, церковна відправа набуває характеру загальнонародного дійства.

Рух за церковну незалежність, що розпочався 1918 року привів до

утворення Української автокефальної православної церкви, що оформилася Всеукраїнським православним собором 1921 року у Києві. Її керівники залучили до співпраці значний потенціал творчої інтелігенції, в тому числі найкращі музичні кадри. До складу Всеукраїнської православної церковної ради входили К. Стеценко та М. Леонтович. На I-му Всеукраїнському православному соборі УАПЦ 1921 р. були присутні: К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Гончаров, П. Козицький, М. Вериківський, М. Гайдай, В. Ступницький.

Відбувалися значні та незначні зміни у богослужінні. До церковної відправи у великій кількості дозволялося вводити релігійні канти, колядки.

Українська церковна музика почала виходити і на естраду. Продовжуючи традиції концертів духовної музики попереднього періоду, в яких брали участь видатні церковні хори України та визначні регенти, українські парафії УАПЦ розпочали концертну пропаганду церковних творів українських композиторів.

Класичні зразки української духовної музики створювали М. Дилецький, А. Ведель, М. Березовський, Д. Бортнянський. Ці люди є нашими великими вчителями, які зробили твердий ґрунт для подальшого процвітання нашої нації. Так М. Березовський – творець українського хорового стилю в духовній музиці. Перші композиції для хору написані ним під час навчання у Києво-Печерській академії. Він узагальнив досягнення вітчизняної та західно – європейської хорової музики у циклічних хорових духовних композиціях а капела. Його твори вирізняються художньою досконалістю (“Літургія”, “Причасні вірші”). Найзначнішим досягненням композитора є жанр хорового концерту (“Не отвержи меня во время старости” та інші).

Структурні принципи хорових концертів М. Березовського розвинули А. Ведель і Д. Бортнянський. Вони були представниками нового напрямку партесного співу.

Вагоме місце в історії вітчизняної музичної культури посідає Д.Бортнянський – видатний реформатор церковного співу, духовний

композитор, диригент. Він органічно поєднав традиції національного хорового мистецтва, західноєвропейського бароко і класицизму. Хорова церковна творчість композитора відповідала кращим зразкам європейської культури.

Справжніми шедеврами стали концерти “Не отвержи мене во время старости” М.Березовського, “Скажи мя, Господи, кончину мою” Д.Бортнянського та “К Тебе, Господи, воззову” А.Веделя.

У середині XIX ст. М.Вербицький привніс чимало до духовної скарбниці. Йому належать повна Літургія та багато хорів та псалми, найяскравішим серед яких є фрагмент з Великодньої служби “Ангел вопіяше”.

Новий стиль духовної музики виник у творчості М.Лисенка. Його романтичні тенденції проявилися в яскравій національній специфіці творів, прикладом такого є хоровий концерт “Камо пойду от лица Твоего, Господи”.

Послідовники композитора – М.Леонтович та К.Стеценко досить уміло використовували особливості народного багатоголосся, свідченням того – фрагменти літургій “У царствії твоїм” і “Милість спокою”.

Творчість композиторів, що писали авторську духовну музику різноманітна. Одні звертали увагу на практичне засвоєння українських мелодій або ж богослужбових текстів. Таких більше цікавило їхнє виконання, що позначалося на якості піснеспівів (Проценко). Інші намагалися виявити свою індивідуальність у новій для них формі національної релігійної музики (Давидовський). Третім щастило більш-менш вдало витворити окремі композиції (Богословський).

Основну частину творчого доробку українських композиторів становлять обробки старовинних церковних мелодій. Обробки ці різняться за жанровими зразками, за стилем. Їх найбільше в українській духовній музиці, і саме вони визначають весь її духовний потенціал.

Регенти 20-30-х років, виходячи з практичних міркувань, переробляли, пристосовували до своїх потреб мелодії, що дійшли до них записаними в церковних книгах. Ці мелодії протягом XVIII-XIX ст. “одягались” в хоріву

“одежу” і поступово утворювали власну пісенну традицію, що приживалась у певній місцевості. Найбільше таких пісенних традицій зберегли монастирі. З будівництвом національної церкви виникла потреба відновити старовинні церковні розспіви, переважно монастирські. Тож по церквах збирався матеріал, який міг тією чи іншою мірою відтворити старовинну пісенну традицію. Виникла величезна кількість обробок “київських”, “звичайних”, “простих” та інших наспівів, які спиралися тільки на певну виконавську традицію і часто були мало подібні до записаних в книгах древніх розспівів. Регентські обробки, як правило мали прикладний характер і не відзначалися авторськими особливостями. Інший пісенний пласт становили обробки композиторів, які також свідомо робили власну гармонізацію мелодії. Проте часто вони намагалися відшукати в мелодії характерні елементи, на основі яких створювали аранжування чи вільну обробку першоджерела.

Як і в авторській музиці, так і в обробках церковних мелодій композиторів приваблювали саме ті якості, які споріднювали їх з народним мелосом, та й арсенал технічних засобів в опрацюванні церковної музики і народної пісні був ідентичним.

XX-те століття становить нову епоху в історії церковної музики. З поступовим відродженням в Україні в кінці 80-х на початку 90-х років громадських свобод та християнських цінностей переслідувана Христова Церква знову зайняла належне їй місце в суспільстві, турбуючись про прилучення свого народу до духовного життя.

Духовні твори стали здобутками високого мистецтва, у них виражені глибокі філософські думки про життя людини, про страждання і терпіння, пізнання радості.

Отже, спів є надбанням нашого народу, характерною особливістю церковного дійства і урочистим актом молитви, яка має надприродній характер. Неможливо уявити собі українську церкву без хорового співу. Більше того, спів під час молитви в церкві є природним станом. Тому

небезпідставно стверджують, що духовна музика є найкращим засобом, що полегшує страждання, “на затьмарену душу можуть зійти світлі миттєвості і залишити в них гарний слід”¹.

Православна духовна музика у поєднанні з високо моральним текстом формує моральну свідомість, сприяє засвоєнню норм поведінки, надає вчинкам морального сенсу. Як стверджує В.Зеньковський: “Виховання має глибокий сенс як розвиток духовних і фізичних сил дітей, підлітків, юнацтва, формування їх світосприйняття і набуття ними знань, умінь і навичок. На відміну від термінів “навчання” і “освіта”, основу яких складає процес оволодіння знаннями, вміннями і навичками, виховання, його сутність, головні завдання орієнтовані передусім на формування якостей особистості, її духовного світу”².

На основі духовних пісень формується віра у вищу справедливість. Вони викликають потяг до любові, добра і краси: “Неможливо ні підрахувати, ні збагнути розумом усього того великого блага, що приніс людям церковний спів. Під звуки духовних піснеспівів скільки бадьорості влилося у вимучені душі, скільки стерто з цих душ гіркоти й отрути житейської, скільки зійшло на серця примирення і благодушного настрою у ставленні до ворогів”³. Це свідчить про те, що духовна музика допомагала подолати зло, щоб свідомо і вільно вибрати добро. Вони є виховною силою добрих справ, чесних вчинків, надання допомоги усім знедоленим та нещасним.

Прилучаючи особистість до духовної музики, можна наповнити її душу любов’ю, добротою по відношенні до оточуючого світу і людей, сформувати високу моральність, сприяти формуванню таких якостей, такої віри, яка стала критерієм морального самовизначення особи і тим самим зміцненню всього позитивного потенціалу суспільства. “Завдяки виховним можливостям церковного співу, літургія є місцем навчання, школою і

¹ Берс О.О. Что такое понимание музыки /Психолого-педагогический очерк. – Санкт-Петербург, 1903. – С.6.

² Зеньковский В.В. Педагогика. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 1996. – С.5.

³ Вознесенский И.И. Общедоступные чтения о церковном пении. – Кострома: Губернская типография, 1897. – С. 8.

точкою відліку, де відбувається поступовий перехід індивідуума – в особистість”¹.

Вчені дійшли висновку, що “моральний стан музики є ознакою морального стану держави”². М.Рубінштейн намагався пояснити, що виховання повинно здійснюватися в душі тієї релігії і державних устоїв, у котрих живе та чи інша народність³. Г.Ващенко наголошував на великій ролі церкви, яка є “найміцнішим об’єднанням, що може існувати між людьми, – це об’єднання на основі релігії, себто об’єднання на ґрунті вірувань, моралі, участі у службі Божій, під час якої віруючі переживають спільне релігійне піднесення”⁴.

Церква в усі часи використовувала наслідки синтезу музики і слова для підняття духу народу та прославлення Божого. Громадські діячі та духовенство вбачали у церковному піснеспіві вихід до чистої радості й світла. “Церква – єдине місце, де народ і до цього часу має спілкування зі справжнім чистим мистецтвом. Там... ще зберігся залишок Божого світла, який дійшов до нас із давнини, де слух присутніх насолоджується співом старовинних піснеспівів – цих перлин нев’янучої краси”⁵.

Отже духовна музика сприяє:

- стимулюванню гармонійного розвитку в єдності її моральних, інтелектуальних і естетичних якостей;
- кращому засвоєнню моральних уроків Закону Божого.

Духовна музика повинна стати одним із засобів формування духовного світу людства. Про це свідчить звертання апостола Павла до колосян: “Слово Христове нехай пробуває в вас рясно, у всякій премудрості. Навчайте та самих себе! Вдячно співайте у ваших серцях Господові псалми, гімни, духовні пісні!”⁶.

¹ Мартынов В.И. О свободном или несимметричном ритме. – М.: РИОФА, 1994. – С. 235.

² Мартынов В.И. История Богослужебного пения. – М.: РИОФА, 1994. – С. 23.

³ Рубинштейн М.М. История педагогических идей в ее основных чертах. – М., 1916. – 267 с.

⁴ Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994. – 191 с.

⁵ Смоленский С.В. Церковное пение, народная песня и школьные храмы // Хоровое и регентское дело. – 1915. – №3. – С.4.

⁶ Колос 3:16.

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ЯК ПРОЦЕС ВИХОВАННЯ

Музика – величне творіння людського духу. Багато слів написано про її емоційну дію, про те, що вона живе в людині все життя, що вона володіє емоційним впливом, пробуджує в людині добрі почуття, робить її вище, чистіше, краще.

„Музика діє на душевний стан скоріше, ніж щось інше художньо-прекрасне, музика оволодіває нами, інші ж види мистецтва діють на нас переконанням”, пише Едуард Ганслик. „Духовний зміст музики – це її найважливіший фактор”¹. „Музична краса – є краса духовна. Музичне тіло відрізняється від живого людського тіла тим, що воно зовсім не відноситься до фізичного світу. Це чисто духовне буття. Це – життя понад людське. Музичне тіло – це загальне тіло всіх здатних почувати музику. Вона їх кличе від конкретного фізичного життя – до іншого. Вищого, чистого духу, котре повинне бути таким же правильним, прекрасним, чистим як вище творіння музичного мистецтва”². Завдяки цим властивостям музики її використання у процесі відправи всіх богослужінь здавна увійшло у практику всіх релігій, культур і народів. Чарівний спів при богослужінні історично доводить духовне значення не просто музики, а саме православного духовного пісенспіву³.

Церковний спів займав особливе місце в історії мистецтв: у той час, коли світська музика з’явилася тільки в кінці XVIII століття, церковний спів має за собою десятилітню історію⁴. На це вказують сучасні вчені І.А.Гарднер⁵, П.І.Маценко⁶, В.І.Мартинов⁷, М.Д.Успенський⁸ та інші.

¹ Ганслик Э.Ф. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. – М., 1895. – С.13.

² Эйгес К.И. Основные вопросы музыкальной эстетики. – М., 1905. – С.13, С.32 – 33.

³ Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – початок XX століття): Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 /ХДПУ ім. Г.Сковороди. – Харків, 2000. – С.42.

⁴ О церковном пении: Сборник статей. – М. – Тална, 1997. – С.61.

⁵ Гарднер И.А. Боголужебное пение Русской православной церкви. Сущность, система и история: В 2 т. – Т.1. – Нью-Йорк: Типография преп. Иова Почаевского, 1978. – 567 с.

⁶ Маценко П.І. Нариси до історії української церковної музики. – К.: Муз. Україна, 1968. – 150 с.

⁷ Мартынов В.И. О свободном или несимметричном ритме. – М.: РИОФА, 1994. – 238 с.

⁸ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М., 1965. – 216 с.

М.М. Рубінштейн писав, що „ ... молитва сама собою виливається у форму співу та музики, і часто тільки на цьому на шляху релігійне почуття знаходить свій вихід або пробудження до нового життя”¹. Спів – це серцевина православного богослужіння. Коли наші предки говорили: „Церква Божа без співу стоїть” – це означало, що вона пуста і не діє². Розспіви, що звучали у Православній Церкві в часи її розквіту, як і богослужбовий текст, називалися святими. І якщо читання та слухання слова Божого завжди було повчальним, то належний спів давав більше можливості для глибокого проникнення розумом і серцем у зміст того, що виконується, і мимоволі пробуджував не лише релігійні, а цілий комплекс почуттів³.

П.О.Щуровський писав, що „церковна музика повинна викликати у того, хто молиться, особливо урочистий настрій, а також примушувати відмовлятися від усього земного, спрямовувати душу до релігійного настрою⁴. Як зазначає В.В.Лебедев: „Спів викликає далекі від земних, високі небесні відчуття”⁵. До того ж, у церковному співі слову зі Святого письма підпорядкована мелодія, музика, конкретніше спів, бо у православній церкві інструментальної музики немає, а голос вважається природним і найкращим інструментом. Цей піснеспів називається духовним або богослужбовим піснеспівом чи церковним співом. „Духовна музика, – писав святий Григорій Ниський, покликана до піднесеного життя. Вона не допускає нечистого, неспівзвучного, не дозволяє душі стати глухою”⁶.

Таким чином, церковний спів приводить душу і розумові здібності у гармонію і спрямовує до благої мети розуміння церковно-слов’янської мови, сприяє усвідомленню змісту великої кількості різних церковних піснеспівів, гарантує краще засвоєння моральних уроків Закону Божого. Тільки до церкви йшов увесь народ, не маючи ніяких перешкод – ні матеріальних, ні станових.

¹Рубинштейн М.М. Эстетическое воспитание детей. – 3-е изд. – М., 1917. – С.56.

²Трисвятое. – М.: Православное пение. – 1997. – С.3.

³Кураев А. Школьное Богословие. – Москва: Фонд „Благовест”, 1997. – С.20.

⁴Щуровский Т.О. Как нужно обучать наших детей музыке. – М., 1898. – С.12-13.

⁵Лебедев В.В. Общее церковное пение; народно-певческие хоры. – Тамбов, 1907. – С.3.

⁶История правоучений. Конспект лекций по Богословию. – 1905 р. – ІРНБУ ім. В.Вернадського, Ф.160, №2471, 37 арк.

Як зазначає В.Пашенко „завдання теперішнього моменту, полягало в тому, щоб мистецтво, з котрим стикається народ у церкві, піднести на вищій рівень. І тоді парафіяни зможуть виховати свій смак на справжніх художніх творах, а в майбутньому будуть прагнути до розширення свого художнього світогляду”¹.

Православна духовна музика надзвичайно важлива й з огляду на те, що менталітету українців властива чуттєвість, внутрішня потреба творити прекрасне. І.Вознесенський стверджував, що „наше єство так насолоджується піснеспівом, що невгамовані немовлята засинають під спів. Співають всі і всюди: у церкві, в школі, вдома, а в церкві – псалми, як джерело освячення, приносять ще більшу користь і задоволення”².

Православна духовна музика має великий вплив на суб’єктивний світ особистості. Вона є яскравим і неповторним джерелом пізнання способу життя, духовного стану оточення.

Духовна музика – це, перш за все, релігійні піснеспіви, які виражають певний душевний стан, спрямовані на досягнення певного морального відчуття. Тому необхідно, щоб спосіб існування даної музики відповідав її внутрішньому моральному змістові.

Процес виховання засобами духовної музики, як і будь-якими іншими засобами, повинен починатися ще в дитинстві, тому що тільки належно вихована людина може гостро відчувати усяке занедбання, в першу чергу моральне, те, що недобре з самої природи, її обурення або задоволення виправляються, вона захоплюється справжньою красою, що містить у собі моральне добро, живиться нею і відчуває відразу до поганого ще змолоду, перед тим, як зможе усвідомити, а коли приходить пора розумного засвоєння, сприймає ці властивості як щось собі дуже близьке.

Найголовнішим положенням є переконання у тому, що виховання через духовну музику як складову релігійної свідомості повинно сприяти

¹ Пашенко В. Православ’я в нотній історії. – Полтава, 1997. – С.5.

² Вознесенский И.И. Общее церковное пение. – Народно-певческие хоры. – М., 1905. – С.4, 7.

розв'язанню протиріччя між суспільними та індивідуальними інтересами у бік вивільнення етичного початку від залежності щодо вузькопрактичної ідеї реального особистого благополуччя, яка і є переважно основним принципом, спонукальним моментом діяльності особистості сьогодні. Адже саме християнство містить у собі основними заповідями любов до Бога та ближнього, утвердження яких в діяльності є найкращим засобом проти корисливості та себелюбства.

У плані світоглядному необхідно захистити духовну музику християнської традиції, її основоположні моменти від того, що є їх невірною інтерпретацією. Це можливо через висвітлення основних напрямів духовної організації музичної діяльності, як вони постають з положень апологетів християнства, основоположників вчення Церкви.

З історії розвитку питання необхідно виділити наступні положення, що є важливими для правильного розуміння специфіки досліджуваної проблеми:

- ідея застосування музичного мистецтва у справі музичного виховання сягає витокami переконання древніх, що предмет виховання складають належно скеровані насолоди і скорботи. Таке бачення сутності виховного процесу тісно пов'язане з християнським розумінням музики як засобу очищення (відносно покаяння) і визначає специфічність даного виду музичної діяльності;

- вірне і точне засвоєння студентами етимології християнської термінології дасть змогу глибше осягнути предмет духовної музичної культури;

- духовна музика християнської традиції необхідно пов'язана з конкретним реальним буттям і полягає в музичному оформленні духовної релігійної практики з її основними визначаючими (постом та молитвою), що через відповідні способи діяльності (псалом, пісня, гімн) покликані для "стягання" основного морального принципу і критерію діяльності – милосердя; духовні істини, оспівує Божественне;

- щодо психології музичного сприйняття, необхідно відмітити вже у стародавніх греків наявність такого факту, як переважно направлене на досягнення лише відчуттєвої насолоди застосування музичного мистецтва (Платон); дана проблема, наявна і у часи становлення християнства, у світлі завдань виховання потребує свого вирішення і сьогодні. Стосовно духовної музики, ця проблема бачиться особливо гострою і невідкладною. Недопустимо пропагувати лише художньо-естетичну сторону даного виду музичної діяльності, проте відсутність чітко спрямованої системи впливу на духовність з її моральністю вимагає спеціальних досліджень даних аспектів, що виходять з реальних потреб життя – формування власного обличчя української нації, що не в останню чергу визначається віросповіданням.

Принципи оформлення музичного матеріалу богослужбового співу православної традиції витоками сягають “Октоїху” (восьмигласової системи організації мелодики богослужбового співу) пр. І. Дамаскіна. Сутність даних принципів викладена у дослідженнях М.В.Бражникова, В.Мартінова, В.М.Металлова, К.Д.Успенського, що дало змогу сформулювати структурну модель феномену “духовна музика”.

ДУХОВНА МУЗИКА ЯК СПОСІБ ДІЯЛЬНОСТІ

Духовну музику православної християнської традиції розуміємо як такий тип музичної культури, що являється виразником релігійної свідомості, становить складову частину релігійного обряду і за способом діяльності поділяється на ряд специфічних моментів: богослужбний спів, церковна музика, духовні піснеспіви.

Кожна із складових даного поділу є специфічною внаслідок особливого поєднання музичних і смислових компонентів у їх відношенні до способу діяльності.

Богослужбний спів полягає у такому способі діяльності, коли саме музичне полотно і спосіб його передачі спрямовані до однієї мети: служіння Богу; коли зміст виконуваного виводиться з текстів Священного Письма, а у особі автора мелодики вбачається не творець, а посередник, здатний в силу особливих, даних йому від Бога здібностей, відображати всезагальну гармонію і втілювати Вічність у ряді відчутних нашому сприйняттю музичних моментів за певними законами відповідності. Такий спосіб спирається на абсолютно конкретне знання і віру в його істинність. Людина тут виступає творцем молитви і, у такому розумінні, віддає усі свої здібності на службу вищим початкам і принципам існування.

Виховні можливості даного способу діяльності залежать від рівня авторитетності традиції, бо вже бажання індивіда слідувати даній традиції є конкретним моральним переконанням. Наявність стійкості відповідного морального почуття обумовлюється ступенем переконання у істинності сутнісних основ традиції.

Виникнення феномену „церковна музика” пов’язане з тим, що на певному етапі історії богослужбний спів зазнав змін з боку музичного оформлення богослужбних текстів. Коли внаслідок гармонізації канонічних мелодій богослужбного співу краса звучання почала поступово перекривати

сакральний зміст того, що виконувалось.

Термін „церковна музика” у даному випадку не є тавтологією на поняття „богослужбний спів”, хоч по сутності ці терміни повинні означати одне. Вирішальним є відношення „спів” – „музика” у розумінні, що поняття „спів” не є самодостатнім, воно отримує сутнісний зміст тільки від поєднання „богослужбний спів”, що визначає вид богослужбової практики, дії, що відносить учасників до процесу богослужіння.

„Церковну музику” характеризує, перш за все, музикування, професійна музична діяльність посередництвом музичних творів духовної традиції. Внаслідок посилення ролі художньо-естетичних моментів, даний вид діяльності все частіше закріплюється за концертними залами, виказуючи переважно лише вплив, пов’язаний з відчуттям естетичної насолоди.

„Духовні піснеспіви” є наслідком індивідуальних вражень, розв’язанням афектів окремо взятої особистості в ході сприйняття нею релігійних істин. Як такі, що не здатні викликати стійкого морального почуття внаслідок відсутності зв’язку з духовною традицією, „духовні піснеспіви” збуджують емоційність, виводять психіку зі стану рівноваги, проте не спрямовують викликані стани до конкретного способу розв’язання, не сприяють досягненню стану душевного спокою та рівноваги.

Наявність у ході сприйняття яскраво виражених установок на художність, зовнішньо – відчуттєву впливовість музичного мистецтва щодо феномену духовної музики породжує протиріччя між художніми та морально творчими аспектами даної діяльності.

Вимагає розв’язання наступне питання: „Що визначає сутнісні характеристики музичних аспектів духовної (релігійної) практики”? Відповідь на дане запитання дозволить з’ясувати мету даного виду діяльності, визначити принципи цієї діяльності, що відносяться до сфери етики, встановити моральні істини, усвідомлення яких сприятиме втіленню необхідних принципів як передумови досягнення мети.

Найсуттєвішою характеристикою духовної (релігійної) музики є відповідність її певній духовній традиції, що витокami сягає першопричини, Бога. Християнське розуміння віри в Бога полягає у слідуванні Його заповідям. Серцем, тобто через волевиявлення, сповідувати те, про що говорять уста – ось критерій істинності музично-духовної діяльності.

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ ДУХОВНИХ ТВОРІВ

„БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА”

Серед хороших духовних творів С.Рахманінова значне місце займає піснеспів „Благослови, душе моя, Господа”, присвячений висхідному моменту біблійних переказів – створення світу.

Способом жанрового втілення тут вибрана музична картинність. Піснеспів збудований у вигляді „об’ємної” двопланової композиції, яку складають два музично-образних пласта. „Благослови, душе моя, Господа” – звертається людина подумки після смерті, переконавшись, що Господь є найбільшою та наймогутнішою силою. Душа людини потрапляє у рай, де відчуває гармонію буття, духовного і фізичного, Творця і його творіння, радість, спокій, блаженство:

*Благослови, душе моя, Господа,
И вся внутренняя моя,
Имя святое Его.*

Людина схиляється перед Богом не лише в думках, а й всім своїм єством, преклоняється перед Святим Його ім’ям.

Потрапивши у світ блаженства, ідилії, душа людини не може не думати про добро, яке чинить Господь, про турботу, яку посилає на людей, про справедливість, що торжествує у царстві Божому:

*Благослови, душе моя, Господа,
И не забывай всех воздаяний Его.
Очищающего вся беззакония твоя,
Избавляющего от истления живот твой,
Венчающего тя милостию и щедротами.*

Музична основа твору дуже вдало і лаконічно втілює головну тему та ідею твору. Тема спокою, блаженства передається слухачеві завдяки повільному темпу. Мелодія звучить від душі і тому всі звуки SI та SII

з'єднуються на „legato”. Твір починається тихо („pp”) і з такою ж динамікою звучить 9 тактів, а вже в момент кульмінації досягає „f”. Саме в цей момент можна сказати, що людина повністю – і душею і думками, і тілом, віддається своєму Творцеві.

Твір „Благослови, душе моя, Господа” написаний у тричастинній формі (53 тактів). Всі частини твору крім заключної починаються із-за такту:

Благсло-ви, ду - ше мо-я,
Благслови, душемо-я, Го - спо-да,

Твір є однотональний – g moll (гармонічний), світлий, тихий, спокійний сприймається як остаточне переконання щодо чудової сили Господа.

Го-спо-ди, по-ми-луй
Го-спо-ди, по-ми-луй

Фактура твору – гомофонно-гармонічна, зустрічаються елементи поліфонії. Мелодична лінія у СІ та СІІ дуже наспівна, спокійна, світла.

Оскільки твір побудований у вигляді „об’ємної” двопланової композиції, яку складають два музично-образних пласта, то слід зазначити, що один пласт доручено альту (соло), а другий – змальовує терцет верхніх голосів СІ та СІІ, які ніби „завислі хмаринки” не спираються на гармонічну основу. Терцет – це ніби „восхваленіє чуда”. І якщо нижній звуковий пласт – метафора земної тверді, то верхній – метафора тверді небесної:

Благослови,
Ис-пол-ня-ю-ща-го во благих же-ла-ние твое

Мелодичну лінію альтів у першій частині не можна назвати рухливою чи наспівною, вона зв'язна і чітка, і майже цілий період звучить на одній ноті (D), потім можна побачити рух лише на в.2 або м.2 вверх чи вниз, слід зазначити, що побудова на традиційному молитвослів'ї:

Бла - го - сло - ви -
ла - ни - е тво - е; об - но - вит - ся, я - ко ор - ля,

Взагалі у творі зустрічаються і терцеві, квартові, квінтові стрибки вгору та вниз, але дуже мало. Динаміка твору розвивається у напрямку від початку до кінця без перерви на „crescendo” та „diminuendo” від „pp” до „f”. У першій частині твору кульмінацією є початок другого речення, тобто з 9 такту і продовжується до 11 такту:

И - - мя свя - то - - - е Е - го
Го - спо - да, - и не-за-бы - вай всех воз-да-я-ний Е-го.

Що стосується кульмінації всього твору – можна виділити другу частину, тобто з 31 такту і продовжується до 40 такту, вершиною кульмінації є 40 такт, а потім йде поступове затихання протягом одного такту до „pp”.

Темп твору – *assai lento* – досить повільно, тримається протягом двох

частин, тобто в 4-х реченнях, а потім *animando* – трохи пошвидшуючи. З 39 такту темп уповільнюється, і в 42 такті повертається попередній темп. В основному темп – повільний, розмірений, за виключенням одного речення.

Розмір твору – перемінний – 4/4, 12/8 та 6/8 надає звучанню мелодичності, рівномірності, широти простору. Пульсація сильної долі метру припадає на першу долю такту.

У ритмічному плані зустрічаються тривалості нот:



Ритмічні фігури:



Весь твір звучить на ланцюговому диханні. Де є невеликі цезури між реченнями можна брати дихання.

Гармонія твору класична. Використовуються переважно акорди головних функцій T, S, D, а саме T5/3, T6/4, S6, D6, D6/4. Чергування класичних акордів надає твору величності, замріяного характеру.

Твір написаний для чотириголосного жіночого хору а *capella*.

До найбільш складних з виконавського плану відносяться:

- 1) інтонаційний ансамбль – досягнення унісону у АІ та АІІ;
 - точне виконання інтервалів у сопрано – в.2, ч.4, м.2, альтів – ч.5, ч.4, в.3, в.2, м.2.
 - розспівування на склади у сопрано:

го,
О - чи - ща - ю - ща - го вся без - за - ко - ни - я тво - я,

- точний вступ після цезур у нову гармонічну функцію:

Бла - го - сло
ви - ди - мым

- спів на одному звуці:

Сла - ва От - цю и Сы - ну

2) дикційний ансамбль – виконання голосних на двох тривалостях повинно звучати у ансамблі, усі приголосні на слабкій долі такту треба вимовляти одночасно, у верхньому регістрі сопрано повинні прикривати та заокруглювати звук, альти мають чітко вимовляти приголосні та округлювати голосні.

Особливу увагу необхідно звернути на гармонічний стрій, на звучання

повних акордів – функцій, та мелодичний стрій, що веде до побудови більш повного акорду.

Теситура зручна майже у всіх партіях. У сопрано найвища нота f², а у альтів найвища нота d² (35т.).

Розучування твору слід розпочинати по партіях, сольфеджію. При досягненні загальної чистоти інтонації, строю, ансамблю, можна переходити до розучування словами.

„СЛАВА – ЄДИНОРОДНИЙ”

Піснеспів „Слава – Єдинородний” є одним зі складових частин „Літургії” **Д.С.Бортнянського**, видатного майстра церковної музики кінця XVIII початку XIX століття. Цей піснеспів виконується в „Літургії” в кінці другого Антифону. В ньому розповідається про хрещення Ісуса Христа, а саме, коли при хрещенні Бог Отець голосом з неба засвідчив про Господа Ісуса Христа, що він є Улюблений Єдинородний Син його.

Цей піснеспів введений у церковний „Обіход” в VI столітті грецьким імператором Юстиніаном, який побудував в Константинополі прекрасний, розкішний Софіївський храм і встановив, що цей Тропар буде виконуватися в Літургії для урочистого прославлення Ісуса Христа, як Єдинородного Сина Божого, Єдиносущного Богу Отцю.

Цей піснеспів виконується у дні Великих Свят, так як у ньому виражено Пророчество про втілення Ісуса Христа, тобто в ньому проповідується втілення Сина Божого, що вже збулося.

У традиційній Літургії Іоана Златоустого, згідно якої створена „Літургія” **Д.Бортнянського**, цей піснеспів виконується церковно-слов'янською мовою, а саме:

*Слава Отцу і Сину, І Святому Духу,
І нині, і прісно, і во віки віков, амінь.
Єдинородний Сине і Слове Божій.*

*Безсмертне сий і ізволівий
Спасенія нашого ради
Воплотитися от Святия Богородици
І прісно Діви Марії,
Непреложно вочеловічивийся.
Распнися же, Христе Боже,
Смертію смерть поправий,
Єдин сий Святия Тройци
Спрославляємий Отцу і Святому Духу,
Спаси нас!*

Українською мовою цей піснеспів перекладається таким чином:

*Слава Отцю і Сину, і Святому Духу,
І нині, і прісно, і навіки вічні, амінь.
Єдинородний Сину і Слово, Боже,
Безсмертний еси!
Ти зволив для нашого спасіння
Тіло прийняти від Святої Богородиці
І Вседіви, Діви Марії, і без зміни став чоловіком.
Ти розп'ятий був, Христе Боже, і смертю смерть переміг.
Ти один еси від Святої Тройці
Рівно славлений з Отцем і Святим Духом,
Спаси нас, спаси нас.*

Текст піснеспіву можна поділити на три умовні частини:

I – „Слава Отцю і Сину...”

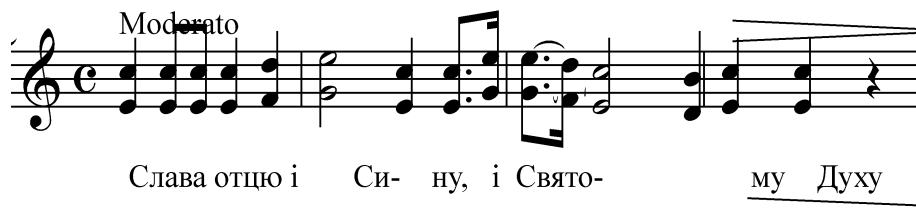
II – „Єдинородний Сине...”

III – „Распнися же, Христе...”

Ідучи за текстом музичний матеріал можна поділити на три розділі.

Перший розділ, що складається з 9-ти тактів, має форму неквадратного модулюючого періоду і складається з двох речень (4 такти + 5 тактів). Модуляція відбувається із тональності C dur, основної тональності всього піснеспіву, у G dur – тональність домінанти. Причому, модулюючим є друге речення побудови. Слід зазначити, що піснеспів „Слава – Єдинородний” написаний у традиціях православного канту-гімну із всіма властивими йому рисами і особливостями.

Мелодія першого періоду проходить у першому голосі, як і властиво канту. Другий голос супроводить його в інтервал сексту:



або терцію:



тобто виконує функцію секстової або терцової „втори”. Третій голос в основному служить гармонічним фундаментом, гармонічною основою, але вже з третього такту спостерігається розвинута самостійна тема в характері контрапункту, тобто протистояння до основної теми:



Використання у канті класичного поліфонічного елемента говорить про вплив на манеру написання кантів Д.Бортнянського класичної поліфонічної школи, що теж майстерно і професійно проявилися у його хорових концертах.

Другий розділ піснеспіву – розширений період, також неквадратної побудови і складається з чотирьох речень, відповідно 6+4+4+7 тактів. Тональне забарвлення цього розділу – мажоро-мінор (G dur – g moll) – однойменні тональності мажорної і мінорної домінанти до основної тональності піснеспіву.

Перші речення цього розділу витримані у гомофонно-гармонічній фактурі:

6

S

Є - ди - но - ро - дний Си - не і сло - ве Бо - жій

A

Тут маємо відхилення у тональності D dur – тональність подвійної домінанти до основної тональності, хоча починається і закінчується це речення у тональності G dur, а через D dur міцно її закріплює.

Друге речення цієї побудови звучить у попередньо закріпленій тональності G dur і має секвенційний характер розвитку тонального матеріалу, завдяки чому у хоровій партитурі зустрічається велика кількість альтерацій:

11

S

і із - во - лі - вий спа - се - ні - я спа - се - ні - я на - ше - го ра - ди

A

Фактура викладу у цьому фрагменті гомофонна. Верхній голос, на відміну від нижнього, малорухомий. Секвенційність розвитку досягається шляхом побічних домінант (в даному випадку D₆) з їх відповідним поступовим розв'язанням.

Третє речення другого розділу звучить у тональності мінорної домінанти – g moll. Тематичний його матеріал викладений у двох верхніх голосах, які рухаються паралельними терціями:

24

Во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го - ро - ди - ци

У мелодії та її повторі маємо розспіви, у яких використані елементи, що властиві урочистим кантам:

Останнє, четверте речення другого розділу також написано в тональності g moll у гомофонно-гармонічному стилі і є зразком написання канту з усіма його особливостями, що склалися впродовж XVI-XVIII століть.

Таким чином весь другий період витриманий в однойменних тональностях G dur і g moll і видається більш завершеним у порівнянні з першим. Мінорна тональність покладає на цей розділ відбиток ліричності, елегійності, що властиво канту, як жанру.

У третьому розділі піснеспіву міститься основна ідея і основна кульмінація всієї побудови в цілому. Цей розділ складається з трьох неквадратних речень, відповідно 7+5+7 тактів.

Перше з цих речень починається зразу з D_7 до субдомінанти основної тональності – F dur, після чого іде повний каданс в основній тональності з використанням різних обернень D_7 :

16

рас - пний - ся же, Хри - сте Бо - же

Друге речення – секвенційного розвитку з використанням побічних домінант до субдомінанти і домінанти:

24

S

про-сла - вля - є-мий От - цю і Свя - то - му Свя - то - му Ду - ху

A

Розв’язання домінанти в основну тональність (C dur) накладається на початок третього речення, яке побудоване в імітаційному викладі:

27

S

Спа- си, спа- си, спа- си

Спа- спа - - - нас, спа - си

A

Спа - си нас, спа - си

Піснеспів „Слава – Єдинородний”, що є частиною „Літургії” Д.Бортнянського і написаний у жанрі канту, свідчить про метроритмічне, ладове і структурне багатство цього жанру. Слід відзначити, що кант співіснував із партесним концертом, впливав на нього і зазнав впливу класичної професійної музики. Метроритм і форма даного піснеспіву-канту цікаві своєю художньою досконалістю.

Як вже зазначалось, піснеспів „Слава – Єдинородний” складається з трьох речень, кожне з яких має форму періоду, які об’єднуються у наскрізну форму з елементами тричастинної безрепризної.

„Літургія” для триголосного хору написана Д.Бортнянським у період його роботи у Придворній капелі. Під його керівництвом капела перетворилася у велику організацію, куди залучалися кращі виконавські сили. Велику увагу Д.Бортнянський приділяв музичній освіті юних співаків. У своїх учнях він бачив не тільки співаків-виконавців, але й майбутніх хорових

диригентів, освічених музикантів. Саме для хору хлопчиків, що функціонував при капеллі, була написана „Літургія”, фрагмент з якої аналізується.

Композитор створив твір, в якому голоси звучать природньо без зайвої напруги. Хорові партії написані в зручних теситурних умовах.

У творі застосоване вузьке розміщення звуків в акорді, що сприяє природньому динамічному ансамблю:

Однак, вже на початку твору маємо певні труднощі у досягненні ансамблю:

Musical score for Soprano and Alto voices, Moderato tempo. The Soprano part is on the top staff and the Alto part is on the bottom staff. The lyrics are "Слава отцю і Си-".

У наступному фрагменті маємо перехрещення голосів:

Musical score for Soprano and Alto voices, Moderato tempo. The Soprano part is on the top staff and the Alto part is on the bottom staff. The lyrics are "Слава отцю і Си- ну, і Свято- му Духу".

Для досягнення ансамблю, слід розглянути роль кожного із голосів у фактурі: перший голос веде мелодію, другий – секстова втора до першого голосу, а третій голос є контрапунктом, тобто протиставленням до них, має свою мелодичну лінію, яку потрібно виділити. Отже, перехрещення, завдяки якому нижній голос знаходиться у вищій теситурі, ніж середній голос, допомагає виділити контрапунктуючий підголосок.

Є ще декілька фрагментів, що вимагають розгляду з боку динамічного

ансамблю:

S

те Бо- же,

A

В даному випадку верхні та нижні голоси розходяться у протилежному русі, що приводить до широкого розміщення акорду. Верхній голос таким чином переходить у верхню теситуру, а нижній навпаки – у нижню. Для досягнення динамічного ансамблю в цьому випадку потрібно динамічно підсилити нижній голос:

S

те Бо- же, смертю смерть поправий Є- дин сий Святія Тройци, 1

A

У цьому фрагменті розрив між середнім і нижніми голосами становить інтервал октави і де цими, що в свою чергу викликає труднощі у досягненні динамічного ансамблю. Верхні голоси знаходяться у високій теситурі, отже звучить напружено, а тому їх динамічний відтінок повинен бути на нюанс меншим ніж у нижнього голосу, який знаходиться у низькій теситурі і вимагає досить відчутного динамічного підсилення.

Таким методом у роботі над твором диригент хору повинен проаналізувати весь твір, кожен такт, визначаючи не тільки розміщення акорду, але й його мелодичне положення, особливості фактури, голосоведення.

Ритмічний ансамбль у творі не справляє особливих труднощів, так як майже впродовж усього твору ритмічний малюнок у всіх голосах однаковий.

Поряд з ансамблем, що є одним з головних елементів хорової звучності,

чи не найголовнішим є стрій горизонтальний і вертикальний.

У даному творі, де маємо модуляцію і відхилення з боку інтонації і строю перед диригентом постає багато проблем.

Варто пам'ятати, що всі альтерації та хроматизми потрібно розглядати у конкретному ладі, використовувати ті чи інші прийоми інтонування, що класифікуються як „гостро”, „тупо”, „стійко”.

Приведемо декілька прикладів, що в першу чергу стосуються інтонації в конкретній хорівій партії:



Секвенційний розвиток тематичного матеріалу досягається через побічну доміанту, а отже через альтерації терцового звука, який знаходиться у даному голосі, завдяки чому наявні хроматичні півтони, які інтонуються гостро, проте не слід забувати і про основну тональність цього фрагменту (G dur):



Інтонування у цій партії залежить від гармонічної структури фрагменту, де спочатку маємо відхилення у субдоміанту, а потім через доміанту закріплюється основна тональність (C dur):



Проблеми інтонування у цьому фрагменті пов'язані із секвенційною розробкою тематичного матеріалу. Вертикальний стрій в першу чергу залежить від функціональної ролі акордів, їх мелодичного положення і розміщення. Проте потрібно пам'ятати про загальноприйняте положення

вертикального строю, про інтонування звуків в акорді.

Дикція – це правильна, чітка вимова, що надає твору багато відтінків, прикрашає хоровий спів. Вона досягається за рахунок максимального продовження звучання голосних, чіткої і короткої вимови приголосних. Якщо склад закінчується на приголосну, то вона переноситься до наступного складу. Цими положеннями потрібно керуватися в роботі над даним хоровим твором, так як добре вироблена дикція допомагає диригенту в досягненні головної мети хорового виконавства – відтворення художнього змісту твору.

Щодо манери звуковедення у творі варто зазначити, що хоровий спів – це, в першу чергу, наспівність, отже, найбільш прийнятий штрих виконання даного твору – *legato* впродовж усього твору.

Художній план, тобто виконавська інтерпретація, в першу чергу залежить від вибору кульмінацій окремих частин, а також центральної кульмінації від продуманого фразування динамічного плану, які б як найповніше відповідали всі відтінки тексту, і найголовніше – всі художні задуми диригента.

Цікава доля піснеспіву Дмитра Бортнянського „Слава – Єдинородний”. Довгий час він був відомий під назвою „Славу поем” з російським текстом К.Алемасової і користувався великою і заслуженою популярністю не тільки серед дитячих, але й серед жіночих хорових колективів.

В наш час, коли всі надбання вітчизняної духовної культури дістають своє друге народження і всенародне визнання, піснеспів „Слава – Єдинородний” по праву займає почесне місце у репертуарах хорових колективів, як взірець непересічного прояву таланту великого композитора України – Дмитра Семеновича Бортнянського.

„АЛИЛУЯ”

„Алилуя” С.Людкевича за своїми жанровими особливостями нагадує хорал.

Хорал – це релігійний піснеспів в католицькій і протестанській церкві. Протестанській багатоголосий хорал (введений в XVI ст. діячами Реформації) виконувався всією общиною на німецькій мові. Протиставляється унісонному хоралу, який співали по-латинськи („певчие – мужчини”). Мелодії хоралів відрізняються малорухливим ритмом.

Літературний текст цілого твору побудований на основі одного слова „Алилуя”, про значення якого сказано вище. Але завдяки гнучкій мелодії, поліфонічному складу в загальному творі впливає світлий образ чогось вищого, чистого, божественного. Хочеться відмітити те що, музика і текст повністю відповідають одне одному, вдало доповнюють одне одного, органічно взаємозбагачуються.

У творі для літературного тексту, як у переважній більшості творів такого характеру існують особливості підтекстовки.

У зв’язку з тим, що виклад твору поліфонічний, в кожній хоровій партії є своєрідні розспівування слова „Алилуя”.

Піснеспів „Алилуя” чітко поділений на три речення по 8 тактів. Між собою всі три речення розділені загальними цезурами, які співпадають з паузами.

Для свого твору Людкевич використав імітаційний вид поліфонії:

Lento

Soprano

А - ли - лу - я, а - ли - лу - я,

Alto

А - - - - ли - лу -

якщо говорити про гармонічний аналіз, то тут переважають Т-Д функції. Рідко, але зустрічаються і обернення Д7, а також відхилення в тональність D dur.

При розучуванні твору слід звернути увагу на особливості гармонічного строю.

Основна тональність – G dur, відповідає хвалебному характеру музики твору, допомагає створити світлий, піднесений колорит музики.

Характерною особливістю даного твору, що робить його доступним для виконання різним хором – це плавне, дуже зручне для співу голосоведення у всіх партіях. Композитор використовує рух мелодії по сусідніх ступенях, дуже рідко зустрічаються ходи на терцію.

Проста нота – доступність для метроритмічного малюнку даного твору. У визначенні хоралу було сказано про те, що ритм таких творів малорухливий. В метроритмічній схемі переважають четвертні тривалості, що чергуються з половинними, або залікованими двома четвертними:

The image shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The Soprano part (S) has a melody starting with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and then a series of chords. The Alto part (A) has a melody starting with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and then a series of chords. The lyrics are: а - ли - лу - я. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

Такий ритмічний малюнок зберігається в основному у всіх партіях.

Розмір $\frac{3}{4}$ витримується протягом цілого твору. Такий метроритмічний варіант дуже давно вибраний композитором для розкриття внутрішнього змісту твору. Він органічно поєднується з іншими засобами музичної виразності і створює почуття врівноваженості, впевненості, розміреності, чистоти, віри в неземне, високе і недосяжне в характері музики.

В авторському позначенні є застосований темп Lento, що в перекладі з італійської – повільно. Для правильного відтворення характеру та

внутрішнього змісту твору характерно буде дуже чітка рівність в темповому виконанні, без ніяких темпових відхилень на протязі цілого твору.

Сам жанр твору і його призначення виключає можливість використання хорового звучання в динаміці *ff*, тому вся хорова мініатюра звучить в межах *p* і *mf*. В партитурі немає багато динамічних позначень і тому є можливість кожному диригентові по-своєму трактувати нюансування твору. Але до цього слід підходити дуже обережно, щоб у концертному виконанні твір тонко відтворював відповідний характер і внутрішній зміст.

В християнському церковному богослужінні співали цілою общиною, і тому всі хори написані для чотириголосного хору. Не виключенням є і хорова мініатюра „Алилуя” – твір написаний для чотириголосного жіночого хору.

Перш ніж приступити до роботи над твором потрібно добре проаналізувати твір, звернути увагу на ритмічний, динамічний ансамблі. Аналізуючи гармонічний і ладотональний план твору, вказати на альтеровані ступені в партіях.

Поліфонічний виклад твору потребує ланцюгового дихання в кожній партії зокрема, але так як кожне речення розділене між собою цезурами, то ланцюгове дихання потрібно використовувати найдовше на протязі 8-ми тактів.

Звуковедення плавне, тому співаки повинні використовувати легке, безшумне дихання і м'яку атаку звуку на початку речення. Закінчення фраз, які звучать на „p” – вимагають філірування звуку.

Твір цікавий мелодично і доступний для навчальних хорів.

МОЛИТВА

Цветан Денев (1946 г.)

Adagio

Soprano

Alto

Го - спо - ди по - ми - луй, Го - спо - ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди по - ми - луй

Soprano

Alto

Го - спо - ди по - ми - луй, Го - спо - ди, Го - спо - ди, Го - спо - ди по -

Soprano

Alto

ми - луй, Го - спо - ди по - ми - луй, по - ми

Soprano

Alto

луй, Го - спо - ди по - ми - луй, по - ми

16

S *го спо ди Моштва ми луй, по*

A *луй. Го - спо ди по - ми - луй по ми -*

21

S *просіяноссе poco agitato*

A *луй. По-ми-луй Гбшо - ди. по-ми-луй, Гбс - по - ди, Го - спо-ди, Го - спо-*

26

S

A *ди по-ми - - - луй. Го - спо-ди, Господи, Господи, Го-спо-ди по -*

29

S *p pp rall diminuendo*

A *ми - луй ,по - ми - луй, по - ми - луй, по - ми - луй.*

„Господи помилуй” – коротенька молитва, яка виконується протягом всього денного кругу богослужінь. Це наше звертання до Господа, в якому ми, усвідомлюючи свій гріховний стан, просимо прощення скоєного та благаємо про помилування.

Благослови, душе моя, Господа

М.Іпполітов-Іванов

Andante

Soprano

Alto

Бла-гос-ло-ви, ду-ше мо-я, Гос-по-да. Бла-гос-ло-

Soprano

Alto

вє-є-єн, Гос-по-ди. Бла-гос-ло-ви, - ду-ше мо-я, Гос-по-ди, і-є-є-

Soprano

Alto

го-го мо-я, і-мя свя-те-є іо-го. Бла-гос-ло-ви, ду-ше мо-я,

Soprano

Alto

Гос-по-ди і-не-за-бу-най всіх доб-ро-дійств іо-го. Віт-про-ма-є-

Благослови, душе моя, Господи

S
A

всі без-за-кон-ня тво-ї - зці-ля-є всі не-ду-ги тво-ї, виз во-ля-є від-тінь-ня жи-

S
A

ти тво-є, він-ча-є те-бе ми-ліс-тю і щед-ро-ла-ми. Бла-гос-ло-

S
A

ви, ду-ше мо-я, Гос-по-да і вся іс-то-то мо-я і-мя свя-те-є йо-

S
A

го, Бла-гос-ло-вен є-си, Гос-по-ди.

„Благослови, душе моя, Господа” – це антифон, який відноситься до зображувальних (іобразительних). Виконується цей твір у неділю на літургії після великої ектенії. Антифони – це вибрані вірші із псалмів. У даному антифоні зображується пришестя Христа на землю і всі справи, Ним колись зроблені. Розкривається тайна (воплощення) Христа. Крім того, антифон містить в собі хвалу Богу і нагадує нам про блага, які ми отримали. Ось чому твір називається зображальним (іобразительним).

Благослови, душе моя, Господа

С.Рахманинов

Lento di mollo *pp* 3

Soprano
Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Го-спо-да,

Alto 1
Благослов, душе моя, Го-спо-да, п вся внутренняя мо-

Alto 2

S
и вся сну-трен-ня я мо-я, *esce.*

A1
я, И-мя свя-го-е Е-го. Бла-го-сло ви, ду-ше мо-я,

A2

S
И - - мя свя - го - е Е-го. *f*

A1
Го - спо-да, и не за-бы-вай всех воздаяний Его. *f* О - чи - щенного покая-
ния.

A2

Благослови, душе моя, Господа

13

S И - мя сла - то - с Р - го

A 1 ко - ни - я тво - я, из - ба - вляю - щего те - бя от тво - ей ве - щно - сти и не - дро - та -

A 2

17

S Бла - го - сло - ви, бла - го - сло

A 1 ми. Ис - пол - няю - щего во - бла - ги - те - ла - ии - ст - вие: об - ви - т - ся, я - ко ор - ля,

A 2

21

S ви Бла - го - сло -

A 1 ю - ность - тво - я, Ты яв - ляю - щий Го - сподь, и судь - буем о - би - димъ.

A 2

Благослови, душе моя, Господа

25

S
вл. ду-ше мо-я, Го-спода, и вся вну-трен-ня я мо-я, И - мя свя -

A1

A2

Благослови.

29

S
то - е Б - го.

A1

A2

благослови, благослови.

31

mf Più mosso

S
Сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - ху, Сла - ва От -

A1

A2

Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му

Благослови, душе моя, Господа

36 *f*

S
цу и Сыну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков.

A1

A2
Ду - ху, и ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков.

42 *Tempo primo* *pppp* *p*

S
А - минь. Го - спо - ди, по - ми - луй. -

A1
pp
Благо - слови, ду - шемо - я, Го - спо - да.

A2

48

S
Го - спо - ди, по - ми - луй. Те - бе, Го - спо - ди. А - минь.

A1

A2

Благослови, душе моя, Господа

П.Чесноков

Soprano

Alto

Tranquillo *mf*

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Гос - по - да. Бла - го - сло -

S

A

mf Бла - го - сло - ви - се - си

ви, ду - ше мо - я, Гос - по - да.

S

A

Гос - по - ди.

Бла - го - сло - ви се - си Гос - по - ди.

S

A

Lento *mf* Бла - го - сло -

Гос - по - ди, Бо - же мой, воз - ве - ли - чил - ся е - си зе - ло

13 *Благовести, душе моя, Господа*

S *вен с-ся* *Гос-по-ди* *p*
 по-вен *Гос-по-ди.* *p* *Вся* *пре-*

A

16 *му-дрости-ю со-тво-рит с-ся.* *f* *Сла-ва, сла-ва Ти*

S *f*
 му-дрости-ю со-тво-рит с-ся. *f* *Сла-ва, сла-ва Ти*

A *f*

19 *Гос-по-ди, сла-ва, сла-ва, сла-ва, со-тво-рив-ше-му вся,*

S *f*
 Гос-по-ди, сла-ва, сла-ва, сла-ва, со-тво-рив-ше-му вся,

A *f*

22 *сла-ва, со-тво-рив-ше-му вся.* *f*

S *f*
 сла-ва, со-тво-рив-ше-му вся. *f*

A *f*

Благослови, душе моя, Господа

Л.Дичко

Andante ♩ = 66

Vocals

Soprano

Alto 1

Alto 2

piu p

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Го - спо - да, і, вся іс - то - то - мо - я, ім - я свя - те - с Йо -

Voc.

S

A 1

A 2

p

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Го - спо - да і не за - бу - вай

го.

Благослови, душе моя, Господа

9

Voc. 

S  у - сіх до-бро - дійств Йо - - - - -

A 1  *p* Він-про-ца-є всі без-за-кол - ня тво - ї

A 2  *p* Він-про-ца-є всі без-за-кол - ня тво - ї

13

Voc. 

S  **Rit. mosso**
mp Він ви-зво-ля - є від за -

A 1  *mp* лі - ля - є всі пе - ду - га тво - ї. Він ви-зво-ля - є від за -

A 2 

Благослови, душе моя, Господа

16 *mp*

Voc. *Al*

S
 ги-бе-лі жи-тя тво-є, він-ня - є те-бе лас - ко - ю і ми-ло-сер -

A1
 ги-бе-лі жи-тя тво-є, він-ня - є те-бе лас - ко - ю і ми-ло-сер -

A2

19

Voc.

S *Andante*

A1 *f*

A2 *f*

ЛЯМ.
 БЛА - ГО - СЛО - ВИ, ду - ше мо - я Го - спо - да,

22

Voc. _____

S _____

A 1
 і, вєя іє то-то мо-я, їм - я єв-я-те - с Йо-го. Бла - го - єлю - вєи

A 2

25

Voc. _____

S _____

A 1
 є - си, Го - єлю - ан.

A 2

Слава-Єдинородний

Д.Бортнянський

Moderato

Soprano

Алто

Сла-ва От-цу і Си-ну, і Сла-го-му Ду-ху, і

S

А

ш - ці, і прі-сно, і во-ві-ки ві-ков, во-ві-ки ві-ков з -

10

S

А

grace.

мінь. Є-ди-но-ро-дний Си-не і Сло-ве Бо-жій Без-смер-тен

15

S

А

спій і Із-по-лі-тний спа-се-пі-я, спа-се-пі-я ш-ше-го ри-ди

Слава - Єдинородний

20

S во - лю - - - ти - ти-ся еі Свѣ - ті - я Бо - го - ро - дя-ци

A

24

S і прі - сно. Ді - ви, прі - сно, Ді - ви Ма - рі - ї не - пре -

A

28

S лю - жно во - че - ло - ве - чи-вий - ся. Рас - инш - ся же, Хри -

A

32

S ете Бо - же, Сме-рті-ю емєть ло - пра - вий С - дия сий Свѣ - ті - я

A

Слава - Єдинородний

38
S Тро-їци, про-сла - ви - е - мий От - цю і Свя - го - му. Свя - то - му Ду - ху, сла -
A
сла -

43
S си нас спа - си нас спа - си, спа -
A си нас, спа. - си нас, спа. - си спа -

48
S си нас.
A си нас.

„Слава – Єдинородний” Д.Бортнянського. Піснеспів написаний у традиціях прославленого канту-гімну з усіма властивими рисами і особливостями: триголосний виклад, основна тема у першому голосі, другий голос – найчастіше терцова чи секстова втора, третій голос – гармонічна основа. Але маємо і відхід від цих засад, що проявляються у використанні класичних поліфонічних елементів: контрапункт до основної теми, імітації.

Основна тональність твору – C dur, форма три частинна безрепризна. Друга частина звучить у мажоро-мінорних фарбах домінанти до основної тональності (G dur – g moll). Мінорна тональність накладає відбиток ліричності, енергійності, що властиве канту як жанру. Завершується твір в основній тональності.

При виконанні твору варто звернути увагу на багату палітру, яка підводить у останній частині до кульмінації, де розміщена головна ідея твору.

Єдинородний Сину

Б.Галуппі

Allegro

Soprano I
Сла - ва От - цю и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху; и

Soprano II
Сла - ва От - цю и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху; и

Алто

S
ны - не и при - но, и ны - не и при - но, *p*

S
ны - не и при - но и ны - не и при - но,

A

S
и во - ле - - - - ки ве - ков. *p* А -

S
и во - ле - - - - ки ве - ков. А -

A

14 **Moderato**

S минь. Л - ди - но - род - ный Сы - не и Сло - ве Бо - жий, Без -

S минь. Л - ди - но - род - ный Сы - не и Сло - ве Бо - жий, Без -

A

19

S смер - - - - - тен Сый. и из -

S смер - - - - - тен Сый, и из - во - ли - вый сна -

A и из - во - ли - вый сна - се - ни - я, сна -

24

S во - ли - вый сна - се - ни - я на - - - - - ше - го ра - - - - - ли

S се - ни - я на ше - го ра - ли

A се - ни - я и из - во - ли - вый сна - се - ни - я на - ше - го ра - ли

29

S во - пло - ти - ти - ся от Свя - ты - я Бо - го - ро - ди - цы и При - сно -

S во - пло - ти - ти - ся от Свя - ты - я Бо - го - ро - ди - цы - и При - сно -

A

34

S де - - - - - вы Ма - ри - и, не - пре - лож - но

S де - - - - - вы Ма - ри - и, не - пре - лож - но

A и При - сно - де - - - - - вы Ма - ри - и, не - пре - лож - но -

38

S во - че - ло - ве - чи - вый - ся; рас - плыт - ся же, Хри - сте

S во - че - ло - ве - чи - вый - ся; рас - плыт - ся же, Хри - сте

A

42

S Бо - - же, смер - ти - ю смерть ло - пра - вий, по - пра - вий, е -

S Бо - - же, смер - ти - ю смерть ло - пра - вий, по - пра - вий, е -

A

48

S днй Сый Свя - ты - я Трой - цы, про-слав-ля - е - мый От - пу

S днй Сый Свя - ты - я Трой - цы, про-слав-ля - е - мый От - пу

A

сиро-слав - ля - е - мый От -

53

S и Свя - то - му Ду - - ху, спа - си нас, спа - си нас.

S и Свя - то - му Ду - - ху, спа - си нас, спа - си нас.

A

цу и Свя - то - му Ду - - ху. спа - си

58

S
спа - си нас, спа - си нас,

S
си нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас, спа -

A
нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си

63

S
спа-си нас, спа - си нас, Го-спо-ди, по - ми - - -

S
си нас, спа - си нас, спа - си нас, Го-спо-ди, по - ми - - -

A
нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас.

69

S
луй. Го - спо-ди, по - ми - - - луй, Го - бе,

S
луй. Го - спо-ди, по - ми - - - луй, Го - бе,

A
луй. Го - спо-ди, по - ми - - - луй, Го - бе,

74

S



Го - спо - - - ди. А - - - - минь.

S



Го - спо - - - ди. А - - - - минь.

A



Го - спо - - - ди. А - - - - минь.

Єдинородний Сину...

М.Вербицький

Moderato

mf

Soprano
Сла - ва От - цю і си - ну і Свя - то - му Ду - ху, і

Alto 1
сла - ва от - цю і си - ну і Свя - то - му Ду - ху, і

Alto 2
mf

7 *legato*

S
ні - ні. І ро - всяк час, і на - ві - ки і на - ві - ки

A 1
ні - ні. І по - всяк - час, і на - ві - ки і на - ві - ки *f*

A 2
f

13

S
віч - ні. А - міль. Є - ди - но - род - ний Си - ну і Сло - во,

A 1
віч - ні. А - міль. Є - ди - но - род - ний Си - ну і Сло - во, *f*

A 2
f

Єдинородний Сину...

20

S *mp* Бо - же, без - смерт - ний є - сь! *mf* Ти зво - лив для ра - чо - го сла - сян - ня ті - ло прий - *dolce*

A.1 *mp* Бо - же, без - смерт - ний є - сь!

A.2 *mp*

27

S *mf* ня ти від Свѧ - то - ї Бо - то - ро - ди - ці і Вес - *p* *f*

A.1 *mf* від Свѧ - то - ї Бо - то - ро - ди - ці і Вес - *p* *f*

A.2 *mf* *p* *f*

35

S ді - ви. Ді - ви Ма - рі - ї, і без змі - ни став чо - ло - ві ком.

A.1 ді - ви, Ді - ви Ма - рі - ї, і без змі - ни став чо - ло - ві - ком.

A.2

Єдинородний Сину...

S
43 *mp* Ти роз-ня-тий був. Хри-сте Бо-же, і смер-тю смерть не-ре-
pp *mf*

A 1
mp Ти роз-ня-тий був. Хри-сте Бо-же,
pp

A 2
mp Ти роз-ня-тий був. Хри-сте Бо-же,
pp

S
52 *ff* міг. Ти о-диг с-си від Свя-то-ї Трой-ці рів-но сла-ве-ний От-
mf

A 1
ff Ти о-диг с-си від Свя-то-ї Трой-ці рів-но сла-ве-ний От-
mf

A 2
ff Ти о-диг с-си від Свя-то-ї Трой-ці рів-но сла-ве-ний От-
mf

S
58 *mf* цем і Свя-тлм Ду-хом, спа-си нас. спа-си нас
mf

A 1
цем і Свя-тлм Ду-хом, спа-си нас. спа-си нас.
mf

A 2
цем і Свя-тлм Ду-хом, спа-си нас. спа-си нас.
mf

„Єдинородний Сину...” – це третій (зображальний) антифон, який виконується на літургії одразу після другого антифону „Благослови, душе моя, Господа”. У ньому прославляється Ісус Христос як друга Іпостась Святої Тройці. (Воплотившись), Син Божий вибрав Свою Матір і Святих наших молитвеників, а Сам – є наш Утішитель перед Отцем. Пророчі слова, оспівувані у творі, означають Пророків: адже Пророки передрікали Христа.

Єдинородний Сину

Andantino

Soprano

Alto

Сла - ва От - цу и Сы - ну и сви - то - му Ду - ху, и

ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков А - минь.

Soprano

Alto

ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков А - минь.

con moto

Soprano

Alto

В - ди - по - род - ный Сы - те и Сло - ве Бо - жий, Без - смер - тей Сый, Без - смер - тен, Без - смер - тен, Без смер - тен - Сый, - п - из - во - дп - вый спа -

sostenuto

Soprano

Alto

смертен, Без - смер - тен, Без смер - тен - Сый, - п - из - во - дп - вый спа -

Единородный сын

S
се - ни - я на - ше - го ра - ди во - пло - ти - ти - ся от Свя - ты - я Бо - го -

A

S
ро - ди - цы. Бо - го - ро - ди - цы и - При - сно - де - - вы и - При - сно - де - - вы Ма -

A

S
ри - и. не - пре - лож - но во - ло - ло ве - чи - вый - ся, рас -

A

S
пный - ся же Хри - сте Бо - же, смертно смерть по - пра - вый, е - дин Сын Свя - ты - я

A

Единородный сын

40

S

А

Тро-и-цы, спро-слав - ля - е - мый От - цу и Свя - то - му Ду - ху,

45

S

А

p сна - еи нас, сна - еи нас, сна - еи *pp*

50

S

А

p *moderato* нас Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - бе,

54

S

А

Го - спо - ди. А - миль. *p*

Слава... единокроветный Сину

П.Чесноков

Andantino
mf

Soprano I
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и

Soprano II
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то му Ду - ху, и

Alto
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то му Ду - ху, и

S
ны - не и присно и во ве - ки ве - ков. А - минь,

S
ны - не и присно и во ве - ки ве - ков. А - минь.

A
ны - не и присно и во ве - ки ве - ков. А - минь. Е - динородный

S
Единокроветный Сы - не и Сло-ве Бо - жий, Без - смер - тел Сый,

S
Единокроветный Сы - не и Сло-ве Бо - жий, Без - смер - тел Сый,

A
Сы - не и Сло - ве Бо - жий, Без - смер - тел Сый,

Слава... едиnorodный сыне

16

S и из - во - ли-вый спа - се - ни - я на - ше - го ра - - -

S и из - во-ли-вый, и из - во - ли-вый спа - се - ни - я на - ше - го

A и из во ли -

21

S ди во-пло - ти - ти - ся от Бо - го - ро - ди-цы и При-сно -

S ра-ди во-пло - ти - ти - ся от Свя-ты-я Бо - го - ро - ди-цы и При-сно -

A вый во-пло - ти - ти - ся от Свя-ты-я Бо - го - ро - ди-цы и При-сно -

26

S де - вы Ма - ри-и. во - че - ло ве - чи-вый-ся, р

S де - вы Ма - ри-и. во че - ло - ве - чи-вый-ся, р

A де - вы Ма - ри-и. не-пре - ло - жно во - че - ло - ве - чи-вый-ся, рас -

Слава... едиnorodный сыне

37

S
распный-ся, распныйся, распный - ся

S
распныйся. распный - ся же Хри - сте - распный - ся

A
пный - ся же Христе Бо - же, распный - ся, распный - ся

38

S
же Хри-сте. распный-ся Хри - те Бо-же, смер-ти-ю смерть по-

S
же, распный - ся же Хри - сте Бо-же. смер-ти-ю смерть по-

A
же Хри-сте Бо - же, распный - ся Хри-сте Бо-же, смер-ти-ю смерть по-

39

S
правый, е-дин Сый Свя - ты - я Трой-цы, стро-слав - ля - - - с-мый От -

S
правый, е-дин Сый Свя - ты - я Трой-цы. - стро-слав - ля-с-мый стро-слав-

A
правый, е - дин Сый Свя - ты - я Трой-цы, стро-слав - ля

Слава... едиnorodный сыне

46

S
ду и Свя - то-му Ду - - - ху, спа - си нас, спа -

S
ля - е-мый От - цу и Свя - то му Ду-ху. спа - си нас, спа -

A
е - мый, спа - си нас, спа -

37

S
си нас, спа - си нас, спа - си нас.

S
си нас, спа - си нас, спа - си нас.

A
си нас, спа - си нас, спа - си нас.

Прийдіте, поклонімося

П. Чайковський

Lento di molto

Soprano

При-и-ди-те, по-кло-ни-мся и при-па-дем ко Хри-

Alto

S

5 Спа-си-ны. Сы-не Бо-жий, вос-кре-сный из мерт-вых, по-го-щи-я

A

S

10 Ти: ал-ли-лу-на, ал-ли-лу-на, ал-ли-лу-на.

A

Прийдіте, поклонімося

С.Рахманінов

Soprano

Alto

Lento, *mp* cresc.

При - и - ли - те, по - кло - ним - ся и при - па -

S

A

ff **Allegro** *ff*

дем ко Хри - сту. Спа - си - ны, Сы - не Бо - жий, вое - кре - сий из

мерт - вых, по - во свя - тых ди - вен Сый, по - мо - щт - ва - ми Бо - го -

S

A

ро - ди - ны, по - ю - щия Ты, по - ю - щия, Ты: по - ю - щия, - Ты: - ат - ли

S

A

p *pp*

ро - ди - ны, по - ю - щия Ты, по - ю - щия, Ты: по - ю - щия, - Ты: - ат - ли

Прийдіть, поклонімся

19

S

ду-ша влі-ли-лу на влі-ли-лу на.

A

ду-ша влі-ли-лу на влі-ли-лу на.

„Прийдіть, поклонімося” – співається на літургії, на Малому вході, коли виносить священник з вітваря на амвон Святе Євангеліє. Це значить, що будши колись язичниками, ми з радістю приймаємо Святе Письмо і прибігаємо до Господа, щоб поклонитись і прославити Його.

Прийдіте, поклонімось

К.Стеценко

Moderato

Soprano

Alto

Прий - ді - те, по - кло - ні - - мось і при - па - дім

мишо Хри - ста. Сла - си нає Си - ну Божий, що вос - крес із мерг - вих,

сці - ває - є - мо го - бі: А - лі - лу - - - я,

А - лі - лу - я, А - лі - лу - - - я.

„Прийдіте, поклонімось” К.Стеценка – мініатюра нескладна з погляду інтерпретації (майже вжиткового прикладного типу). Мелодія органічно пов’язана з літературним текстом (орієнтир при визначенні фрази – слова). Дуже важливо вірно визначити темп. Музика не повинна втратити наспівності, в той же час темп не повинен хитатися.

Прийдіте, поклонімося

О.Залетнев

Moderato, con moto

Soprano I
При - и - ди - те, пок - ло - ним - ся и при - па - дем - ко Хри - сту;

Soprano II

Alto I
При - и - ди - те, по - кло - ним - ся и при - па - дем ко Хри - сту;

Alto 2

S *s*
при - и - ди - те, по - кло - ним - ся и при - па - дем ко Хри - сту. *p* Сла - си ны.

S

А 1
при - и - ди - те, по - кло - ним - ся и при - па - дем ко Хри - сту. Сла - си ны,

А 2

13

S
 Сы-не Бо - жий, вос - кре-сый из мерт - вых, по - ю - щих Ти:

S

A1
 Сы-не Бо - жий, вос - кре-сый из мерт - вых, по - ю - щих Ти:

A2

16

S
 ал-ли-лу-ия, ал-ли-лу-ия, ал-ли - лу-и - а. ал-ли - лу-и - а.

S

A1
 ал-ли-лу-ия, ал-ли-лу-ия, ал-ли - лу-и - а. ал-ли - лу-и - а.

A2

Прийдіть, поклоніться

Л.Дичко

Allegro vivace ♩ = 152

Soprano I
Прий - діть, прий - діть, по - кло - ні - мось,

Soprano II
Прий - діть, при - діть, прий - діть, прий - діть, по - кло - ні - мось,

Alto 1

Alto 2
Прий - діть, прий - діть,

S
і при-па-ді-мо мо до Хри-ста.

S
по - кло - ні-мось і при-па-ді-мо, і при - па-ді-мо до Хри-ста.

A 1

A 2
по - кло - ні-мось і при - па-ді-мо до Хри-ста.

8

mf

Прийдіть, покло́німо́сь

S А!... прий - іть, прий - іть, по - кло - ні - мо́сь

S Прий-діть, пок - ло - ні - мо́сь, прий - іть, прий - іть, по - кло - ні - мо́сь

A 1

A 2 Прий-діть, пок - ло - ні - мо́сь, А!...

12

Meno mosso

S пок-ло - ні-мо́сь прина - ді - мо до Хри - ста. Спа - си нас,

S пок-лю - ні-мо́сь, пок-лю - ні-мо́сь, прина - ді-мо, прина - ді - мо до Хри - ста.

A 1 пок-лю - ні-мо́сь, прина - ді-мо до Хри - ста. Спа - си нас,

A 2 пок-лю - ні-мо́сь, прина - ді-мо

ten. ten. *p*

ten. ten. *p*

ten. ten. *p*

16 Прийдіть, поклошмісь

S Си - ну Бо-жий, що вое-крес із мер - твих, що вое-крес із

S Си - ну Бо-жий, що вое - крес із мер - твих, що вое-крес із

A 1 Си - ну Бо-жий, що вое - крес із мер - твих, що вое-крес із

A 2 Си - ну Бо-жий, що вое - крес із мер - твих, що вое-крес із

20

S мер - твих. ні - - - прий - діть прий - діть, по - кло - ні - мось,

S мер - твих. ні - мось, прий - діть прий - діть, по - кло - ні - мось,

A 1 мер - твих. ні - мось, прий - діть прий - діть, по - кло - ні - мось,

A 2 мер - твих. ні - мось, прий - діть прий - діть, по - кло - ні - мось,

Прийдіть, поклонімся

24

S *спі-ва-ем, Го - бі, а... Спі - ва-е-мо Го-бі.*

S

A 1 *спі-ва-ем, спі-ва-ем, спі - ва-е-мо Го-бі, спі - ва-е-мо Го-бі, спі - ва-е-мо Го-бі.*

A 2

Maestoso

28

S *А - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,*

S

A 1 *А - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,*

A 2

Прійдіть, поклонімось

32

1

S а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

S а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

A1 а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

A2 а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

35

2

S а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

S а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

A1 а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

A2 а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я,

Detailed description: The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of four staves each. The top two staves in each system are for Soprano (S) and Alto 1 (A1), and the bottom two are for Alto 2 (A2). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The first system starts at measure 32 and ends at measure 34. The second system starts at measure 35 and ends at measure 37. There are first and second endings indicated by bracketed lines above the staves. The lyrics are in Ukrainian and consist of the phrase 'а - лі - лу - я' repeated three times in each system.

Прийдіть, поклонімось

38

S
а - лі - лу - - - я А - мінь.

S
а - лі - лу - - - я А - мінь.

A 1
а - лі - лу - - - я А - мінь.

A 2
а - лі - лу - - - я А - мінь.

СВЯТИЙ БОЖЕ

М.ВЕРБИЦЬКИЙ

Andante

Soprano

А - - - - - мнѣ. Свя-той Бо - же, свя-той

Alto

5

S

крѣ - кнѣ, свя-той без - смерт - ннѣ по - ми - луй нас. Свя-той Бо - же, свя-той

A

9

S

крѣ - кнѣ, свя-той без - смерт - ннѣ по - ми - луй нас. Свя-той Бо - же, свя-той

A

13

S

крѣ - кнѣ свя-той без - смерт - ннѣ по - ми - луй нас. Сла - ва От - цу і

A

Святий Боже

S
сл - ну і Св - - - - му - Ду - ху і ни - ні і

A

S
прис - ло і во ві - ки ві - ков а - міль. Св - я - тий без - смерт - ний по - ми - луй

A

S
нас. Св - я - тий Бо - же св - я - тий кріп - кий св - я - тий без - смерт - ний по - ми - луй нас.

A

„Святий Боже” М.Вербицького – написаний у двочастинній формі, що складається з двох розділів. У першому розділі маємо три проведення основної теми, яка за своєю мелодикою дуже близька до народнопісенних зразків. Кожне з проведень має деякі фактурні, інтонаційні та гармонічні зміни, особливо друге проведення, в якому є відхилення від основної тональності F dur у доміанту C dur. Другий розділ написаний у C dur і завершується третім проведенням основної теми з першого розділу, яка об’єднує твір у єдине ціле.

Фактура твору переважно гомофонно-гармонічна з елементами підголоскової поліфонії, що притаманне народній поліфонії.

СВЯТИЙ БОЖЕ

А.Спасич

Moderato
ppp *pp*

Soprano I
Свя - тый Бо - же, Свя - тый

Soprano II

Alto 1
Свя - тый Бо - же, Свя - тый

Alto 2

⁴
S *p*
Креп - кий, Свя - - - тый Без - смерт - ный,

S

A 1
Креп - кий, Свя - - - тый Без - смерт - ный,

A 2

Святой Боже

7 *ppp* *p*

S по - ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - - - тый

S по - ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - - - тый

A 1 по - ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - - - тый

A 2 по - ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - - - тый

12 *f* *p*

S Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 1 Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 2 Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

Святой Боже

17 *ppp* *pp*

S Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий,

S

A 1 Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий,

A 2

21 *p* *ppp*

S Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S

A 1 Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 2

25 **Maestoso** *mf* Святой Боже

S
 сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху,

S

A 1
mf
 и Свя - то - му Ду - ху,

A 2

29

S
 сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - ху,

S
mf
 сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - ху,

A 1
 сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - ху,

A 2
mf
 и Свя-то - му Ду - ху,

Святый Боже

33

S и ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков.

S и ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков.

A 1 и ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков.

A 2 и ны - не и при - сно и во ве - ки ве - ков.

37

S А - - - - - минь. А - - - - - минь.

S А - - - - - минь. А - - - - - минь.

A 1 А - - - - - минь. А - - - - - минь.

A 2 А - - - - - минь. А - - - - - минь.

Святой Боже

41

S Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - - - луй нас.

S Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - - - луй нас.

A 1 Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - - - луй нас.

A 2 Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - - - луй нас.

45 *mf*

S Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - - - ху,

S

A 1 *mf*
и Свя - то - му Ду - - - ху,

A 2

Святый Боже

49

S
сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - - ху,

S *mf*
сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - - ху,

A 1
сла-ва От - цу и Сы - ну и Свя-то - му Ду - - ху,

A 2 *mf*
и Свя-то - му Ду - - ху,

53

S
и ны-не и при - сно и во ве - ки ве - ков. А - минь.

S
и ны-не и при - сно и во ве - ки ве - ков. А - минь.

A 1
и ны-не и при - сно и во ве - ки ве - ков. А - минь.

A 2
и ны-не и при - сно и во ве - ки ве - ков. А - минь.

Святый Боже

Темпо I

58 *ppp* *pp*

S Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий,

S Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий,

A 1 Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий,

A 2 Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий,

62 *p* *ppp*

S Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 1 Свя - тый Без - смерт - ный по - ми - луй нас.

A 2 Свя - тый Без - смерт - ный по - ми - луй нас.

Трисвяте

П. Чайковский

Moderato

Soprano

А - л - то

Гос - ди, - спа - си бла - го - час - ти - вы - я - и - у - сзы - ши

Soprano

А - л - то

шы. А - миль. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

Soprano

А - л - то

Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

Soprano

А - л - то

Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас. Сла - ва От - цу и

Трисвятое

22

S
 Сы - ду и Свя - то - му Ду - ху и ны - не и при - сно и во -

A

27

S
 ве - ки ве - ков. А - минь. Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя - тый

A

32

S
 Бо - же, Свя - тый Креп - кий. Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A

СВЯТИЙ БОЖЕ

О.Архангельский

Andante

Soprano

А - - - миль. Свя - тый Бо - же, Свя - тый

Alto

S

Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя -

A

Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас. Свя -

S

нас. Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - го - му Ду - ху, и ны - не и

A

нас. Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - го - му Ду - ху, и ны - не и

S

при - спо и во пе - ют. А - миль. Свя - тый Без - смерт - ный, по -

A

при - спо и во пе - ют. А - миль. Свя - тый Без - смерт - ный, по -

Свя́тый Бо́же

21

S
ми - луй - нас. Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя -

A

26

S
тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A
луй - нас.

„Свя́тый Бо́же” – коротенький церковний піснеспів, який виконується на літургії перед Апостолом. У цій молитві (привітається) на допомогу Свя́тий Дух. Церква починає приносити свої найголовніші моління і перш за все звертається до Пресвятої Трійці. Адже Трійця є виною всіх творінь, і через неї ми очищаємось і удосконалюємося духовно.

Дана молитва є коротка, називається Трисвяте. В ній ми просимо у Святої Трійці помилування. Пісня ця відноситься до всіх лиць Святої Трійці: Бо́же – до Отця, адже Він є начало Божества, крепкий – до Сина, адже Він Бо́жа Сила і премудрість, безсмертний – до Духа Святого, адже життя витікає від Духа, й Дух є животворящий. Слова „помилуй нас” відносяться до всіх трьох лиць і вживаються в однині, якби звертаємось до одного лиця, адже у них одне Божество, одна сила, одна сутність і Трійця нероздільна.

Господи спаси... Трисвяте

П.Чесноков

Doloroso

Soprano I

Го - спо-ди, спа - си бла-го-чес - ти - вы-я, и у - слы - ши

Soprano II

Го - спо-ди, спа - си бла-го-чес - ти - вы-я, и у - слы - ши

Алто

S

ны. А - минь. Свя - тый Бо - - - же, Свя - тый

S

ны. А - минь. Свя - тый, Свя - тый Бо - же, Свя -

A

S

Креп - - - кий, Свя - тый Без - смерт - - - ный, по -

S

тый, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по -

A

11 *mf*

S ми - дуй нас. Свя - тый Бо - - - - же. Свя - тый

S ми - дуй нас. Свя - тый, Свя - тый Бо - же, Свя -

A

13

S Креп - - - - кий, Свя - тый без смерт - - - - ный, по -

S тый, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый без - смерт - ный. по -

A

15 *p*

S ми - дуй нас. Свя - тый Бо - - - - же, Свя - тый

S ми - дуй нас. Свя - тый, Свя - тый Бо - же, Свя -

A

17

S Креп - - - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S тый. Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A

20 *p*

S Сла - ва Отцу... ве - ков, а - миль. Свя - тый Без - смерт - ный, по -

S Сла - ва Отцу... ве - ков, а - миль, Свя - тый Без - смерт - ный, по -

A

mf

S ми - луй нас. Свя - тый Бо - - - - же, Свя - тый

S ми - луй нас. Свя - тый, Свя - тый Бо - же. Свя -

A

23

S Креп - - - кий, Свя-гий Без - смерт - ный, по - ми - луй нас, Свя -

S тый, Свя-гий Креп-кий, Свя - тый Без - смерт-ный, по - ми - луй нас, Свя -

A

24

S тый, *mf* по - ми - луй, *p* по - ми - луй нас.

S тый, Свя - тый, по - ми - луй нас.

A *mf*

Трисвяте

О.Залетнев

Moderato, con moto

mp

Soprano I
Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй нас.

Soprano II

Alto I
Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй нас.

Alto 2

The first system of the musical score is for four vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto I, and Alto 2. It is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Moderato, con moto' and the dynamic is 'mp'. The lyrics are: 'Свя-тый Бо-же, Свя-тый Креп-кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй нас.' The Soprano I part has a melodic line with some grace notes. The Soprano II part has a simpler, more rhythmic line. The Alto I and Alto 2 parts have more complex, flowing lines.

f

S
Свя-тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй нас.

S

A1
Свя-тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй нас.

A2

The second system of the musical score continues the vocal parts from the first system. It is marked with a dynamic of 'f'. The lyrics are: 'Свя-тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без-смерт-ный, по - ми - луй нас.' The Soprano I part has a melodic line with some grace notes. The Soprano II part has a simpler, more rhythmic line. The Alto I and Alto 2 parts have more complex, flowing lines.

трисвятое

ff

S
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 1
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 2
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

mf

S
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и при - сно и во

S
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не и при - сно и во

A 1
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не, и при - сно и во

A 2
Сла - ва От - цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху, и ны - не, и при - сно и во

трисвятое

21

S
ве - ки ве - ков. А - миль. Свя - тый Без - смерт - ный по - ми - луй нас.

S

A 1
ве - ки ве - ков. А - миль. Свя - тый Без - смерт - ный по - ми - луй нас.

A 2

27 *f*

S
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

S

A 1
Свя - тый Бо - же, Свя - тый Креп - кий, Свя - тый Без - смерт - ный, по - ми - луй нас.

A 2

СВЯТИЙ БОЖЕ

Л.Дичко

Andante cantabile
Soprano solo *p*

Soprano
Свя - тий Бо - же, Свя - тий Крип - кий,

Soprano I
Мм...

Soprano II

Алто

S
Свя - тий Без-смерт - лив, по - ми - луй нас. А...

S *p*

S *p*

A *p*
Свя - тий Бо-же,

Святой Боже

S
S
S
A

Свя - тий Боже,
Мм...
Свя - тий Крепкий, А...

10

S
S
S
A

Свя - тий Крепкий, Свя - тий-безмерт - ний, по - ми - луй нас, по -

Святий Боже

11

rit.

rit.

tr

ми - луй нас.

Сла-ва От-цю, і Си-ну,

tr

This system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The first staff has a soprano line with a *rit.* marking. The second staff has an alto line with a *rit.* marking and a *tr* marking. The third staff has a tenor line with a *rit.* marking. The fourth staff has a bass line with a *tr* marking. The lyrics are 'ми - луй нас.' and 'Сла-ва От-цю, і Си-ну,'.

12

Piu mosso

mf

mf

mf

і Свято-муДу-хо-ві і на - ні. і по-всю-час, і на ві-ки віч-ні. А-мінь.

This system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The first staff has a soprano line with a *Piu mosso* marking. The second staff has an alto line with a *mf* marking. The third staff has a tenor line with a *mf* marking. The fourth staff has a bass line with a *mf* marking. The lyrics are 'і Свято-муДу-хо-ві і на - ні. і по-всю-час, і на ві-ки віч-ні. А-мінь.'.

Святой Боже

23

S *А...* *А...*

S *А...* *А...*

S Свя-тиї безмерт - нийло - ми - луй нас.

A Свя - тий Боже. Свя - тий Кріпкий.

Темпо I

26

S Свя - тий Боже. Свя - тий Кріпкий, Свя - тий безмерт-нийло-ми - луй

S Мы...

S

A Мы...

Святой Боже

30

nas, po - mi - luy nas.

rit.

rit.

rit.

rit.

The musical score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 30. The lyrics are: 'нас, по - ми - луй нас.' The tempo marking 'rit.' (ritardando) is present above the vocal staves. The piano accompaniment features sustained chords and melodic lines.

Алилуя

За наспівом Богогласника XVIII ст.

Andante
tr

Soprano

Ал - ли - лу - и - а - а, - ли - лу - и - а, Ал - ли - лу - и - а,

Alto

S

ал - ли - лу - и - а. Ал - ли - лу - и - а. ал - ли - лу - и - а

A

S

ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

rit.

A

Алилуя

М.Вербицкий

Andante

Soprano I

Soprano II

Alto

А-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я,

S

S

A

а-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли

S

S

A

лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я

Алилуя

17

S
а - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу

S

A

Алилуя означає хвалу Богу. Виконується на літургії після читання Апостола. Також означає пришествя Бога і явлення Його, і є висока похвала Його домостроїтельства. Виражає як перше, так і друге пришествя Спасителя. Господь іде постраждати і воскреснути ради нас, і знову прийде в останній час судить всю землю. Тому і ми, турбуючись про себе, жаліючи про скоєння нами гріхів і чекаючи Господа, повинні очищати себе, старатись не святкувати, а в плачі взивати до Бога, вихваляти Його.

Алилуя

С.Людкевич

Lento

Soprano
А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я,

Alto
А - ли - лу - я, а - ли - лу - я,

S
а - ли - лу - я. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я. а - ли - лу - я.

A
лу - я. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

S
лу - я, а - ли - лу - я. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

A
лу - я, а - ли - лу - я. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

S
а - ли - лу - я - а - ли - лу - я.

A
лу - я, а - ли - лу - я.

„Алилуя” С.Людкевича – нескладний для роботи твір для засвоєння чотиридольної схеми. Форма твору одночастинна квадратної будови, де кожне з речень складається з восьми тактів.

Основна тональність твору В dur, проте в кінці першого речення маємо відхилення у паралельний мінор.

Переважно гармонічний склад письма. Урівноважене звучання хорових партій при деякому пріоритеті верхнього голосу повинні знайти своє відображення у диригентському жесті штрихом legato, що повністю відповідає вказаному характеру звуковедення.

Темп виконання позначений композитором як *lento* (повільно) швидше говорить про характер звуковедення, тобто про дуже протяжне legato, в якому кожна тривалість повинна бути виспівана до кінця. Це стосується, в першу чергу довгих тривалостей, яких так багато у партитурі. Серед диригентських труднощів слід назвати відчуття загального темпу при агогічних відхиленнях, а також показ контрастної динаміки в кульмінації твору.

Алилуя

Дорундяк

Andante

Soprano

А - ли - лу - я, и - ли - лу - я! А - ли - лу - я,

Alto

S

а - ли - лу - я! А - ли - лу - я, а - ли - лу - я!

A

S

А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я! А - ли - лу - я,

A

S

и - ли - лу - я! А - ли - лу - я, а - ли - лу - я!

A

Алилуя

Седляк

Andante

А - ли - лу - - - - - ту - я, - в - ли - лу - - - - -

а-ли-лу-----я в-ли-лу -

А-ли-лу- я, а-ли-лу-

лу - - - - - я, а - ли - лу - я, а-ли-

я, а - ли - лу - - - - - я, а - ли - лу - я, а-ли-

я, а-ли - лу - - - - - я, а - ли - лу - я, а-ли -

я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я.

ли

лу - - - - - я, а - ли - лу - я.

лу - - - - - я, а - ли - лу - я.

а-ли-лу- я, а-ли-лу- я, а-ли-лу-я.

„Алілуя” Седляка – відносно нескладний для виконання твір, написаний у простій формі розширеного періоду, що складається з трьох речень. Виразне виконання твору залежить від вмiлого показу насиченого образного, наспiвного звуку в рiзній динамiцi (вiд „р” до „f”), продуманого пiдведення до кульмiнацiї i володiння жестом legato, який би показував безперервний мелодичний рух, що вимагає у співаків ланцюгового дихання.

Аллілуїа

В.Польова

Moderato

Soprano I
А - - - - - лу - іа, а - - - - -

Soprano II
А - - - - - лі - - - - - лу - іа, а - - - - -

Alto I
А - - - - - лі - лу - іа, а - - - - -

Alto 2

S
лі - лу - іа, а - лі - лу - іа. А - лі -

S
лі - - - - - лу - іа, а - - - - -

A 1
лі - лу - іа, а - лі - лу - іа. А - лі -

A 2

Анти.уя

Музыкальный фрагмент для голоса и ансамбля. Система включает четыре стана: сопрано (S), альт (S), альт 1 (A1) и альт 2 (A2). Музыка написана в тональности D-мажор (один диэз) и метре 3/4. В начале системы есть знак *rit.* и *3* над нотой. Сопрано поет: *ю - - - ia, a - юи - ю - ia,*. Альт поет: *юи - - - ю - - - ia.* Альт 1 поет: *ю - - - ia, a юи - ю - ia, a - - -*. Альт 2 не поет. В конце системы есть знак *rit.* и *3* над нотой.

Музыкальный фрагмент для голоса и ансамбля. Система включает четыре стана: сопрано (S), альт (S), альт 1 (A1) и альт 2 (A2). Музыка написана в тональности D-мажор (один диэз) и метре 3/4. В начале системы есть номер *13* и *s* над нотой. Сопрано поет: *-ю - - - - a - - - юи - - -*. Альт поет: *ю - ia, a - - - юи -*. Альт 1 поет: *ю - ia, a - - - юи -*. Альт 2 поет: *a - - - юи -*. В конце системы есть *s* над нотой.

Аллилуйя

17

S
лу - - - - - иа, а - - - - - ннi -

S
лу-иа, а - ннi - лу - - - - - иа, а - ннi - лу - - - - - иа,

A 1
лу - - - - - иа. а - - - - -

A 2
лу - - - - - иа, а - ннi - лу - - - - - иа.

21

S
лу - - - - - и - а. А - - - - - ннi -

S
а - - - - - ннi - лу - и - а. А - - - - - ннi -

A 1
а - - - - - ннi - лу - и - а. А - - - - - ннi -

A 2
а - - - - - ннi - лу - и - а. А...

Анти.тыя

26

S
 .ly - ia, a - - - - - ли - лы-а, а - ли - лы - ia.

S
 .ly - ia, a - - - - - ли - - - - - лы - ia,

A 1
 .ly - ia, а - - - - - ли - лы-а, а - ли - лы - ia.

A 2
 а - - - - - ли - - - - - лы - ia,

31

S
 А - ли - лы - ia. а - - - - - ли - лы - i - а.

S
 А - - - - - ли - - - - - лы - - - - - i - а.

A 1
 А - ли - лы - ia. а - - - - - ли - лы - i - а.

A 2
 А - - - - - ли - - - - - лы - - - - - i - а.

Іже Херувіми

Яблочинський розспів
(гармонізація М.Куликовича)

Moderato quasi allegretto

Soprano I

p

И - же Хе - ру - ви - мы, и - же

Soprano II

И - же Хе - ру - ви - мы, и - же

Alto

S

Хе - ру - ви - мы тай - - - но об - ра - зу - - -

mp

S

Хе - ру - ви - мы тай - - - но об - ра - зу - - -

A

S

ю - ше и Жи - во - тво - ря - шей Тро - и - це

S

ю - ше и Жи - во - тво - ря - шей Тро - и - це

A

14

S Три - свя-ту - ю псе-нь при - ле - ва - ю - ще,

S Три - свя-ту - ю псе-нь при - ле - ва - ю - ще,

A

18

S вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е от - ло - жим

S вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е от - ло - жим

A

22

S ло - се-че - - - - - ни-с... А - - - миль.

S ло - се-че - - - - - ни-с... А - - - миль.

A

Allegretto moderato

37

S Я - ко да Ца - ря всех, я - ко да Ца - ря

S Я - ко да Ца - ря всех, я - ко да Ца - ря

A

32

S всех по - ды - - - - мем, те -

S всех по - ды - - - - мем, ал - гель - ски - ми те -

A

37

S ви - ди - мо до - ри - но - си - ма 'ши - - - - ми.

S ви - ди - мо до - ри - но - си - ма 'ши - - - - ми.

A

42

S
А.т - .ли - ту - - - - и - а, а.т - .ли - ту - и - а, а.т - .ли -

S
А.т - .ли - ту - - - - и - а, а.т - .ли - ту - и - а, а.т - .ли -

A
А.т - .ли - ту - - - - и - а, а.т - .ли - ту - и - а, а.т - .ли -

43

S
ту - - - - и - а.

S
ту - - - - и - а.

A
ту - - - - и - а.

Іже Херувими

М.Березовський

Adagio

Soprano

Alto

І-же хе-ру-ви-ми, і -же хе-ру-ви-ми і-же хе-ру-
І-же хе-ру-ви-ми

S

A

ви-ми га-йно о-бра-зу-ю-ще, о-бра-зу-ю-ще і Жи-во-гво-
ви-ми га-йно о-бра-зу-ю-ще, о-бра-зу-ю-ще і Жи-во-гво-

S

A

ря-щей, і Жи-во-гво-ря-щей Тро-ці. Три-свя-ту-ю
ря-щей, і Жи-во-гво-ря-щей Тро-ці. Три-свя-ту-ю

Гже херувими

18

S піснь при-ті-ва-ю-ще, Три-свя-ту-ю піснь при-ті-

A

23

S ва-ю-ще. *p* Вся-ко-е ни-ні жи-те-йско-е о-тлю-жим, о-

A

28

S лю-жим по-пе-че-ні-с, жи-те-йсько-е, жи-те-йсько-е о-тлю-жим

A

Іже херувими

33

S

A

о-глю- жим по-пе-че- пі- с, жи-тейськос о-глю- жим попе- че- пі-

Moderato

38

S

A

А- мінь. Я- ко да Ца-ря всіх по- ди- мем А-пелськи-

44

S

A

ми по-ви- ди- мо до- ри-по си- ма чи- цми

а-ли-лу-

Іже херувими

49

S

А-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-лу-я, а-ли-

А

я

54

S

лу-я

А

„Іже Херувими” – виконується на літургії після проголошення Ектенії. Зміст такий, щоб ми тайно, сподобляючись Херувимам, разом з ними вихваляли Животворящу Трійцю, відложили всякі життєві проблеми, тобто не думали ні про багатство, ні про славу, а достойно прийняли Царя всіх творінь земних і небесних і прославили Того, Кого славлять на небі і Кого оточують Ангельські сили.

Херувимська

Д.Бортнянський

Andante

pp

Soprano I
Ми та - є - мно Хе - ру ви - мів та -

Soprano II

Alto 1
Ми та - є - мно Хе - ру - ви - мів з та -

Alto 2

f

S
с - мно з се - бе у - я - вля - ю - чи.

S

A 1
є - мно з се - бе у - я - вля - ю - чи.

A 2

Херувимська

13

S
І жи-во - тво - чій Тро - йці Три - свя - ту - ю

A1
І жи-во - тво - чій Тро - йці Три - свя - ту - ю

A2

19

S
ші - - - сно спі - ва - - - ю - чи. Ві-дкла-ді-мо

A1
ші - - - сно спі - ва - - - ю - чи. Ві-дкла-ді-мо

A2

Херувимська

27

S
ш - ші - ве - кі - жи - те - йські - пі - клу - ва -

S
ші - ю - лу - ва -

A1
ні - ве - кі - жи - те - йські - ші -

A2
клу - ва -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is for Soprano (S) and contains the lyrics 'ш - ші - ве - кі - жи - те - йські - пі - клу - ва -'. The second staff is also for Soprano (S) and contains 'ші - ю - лу - ва -'. The third staff is for Alto 1 (A1) and contains 'ні - ве - кі - жи - те - йські - ші -'. The fourth staff is for Alto 2 (A2) and contains 'клу - ва -'. The music is in G major and 4/4 time, with various melodic lines and rests.

31

S
ня, А - мінь,

S
ня, А - мінь,

A1
ня, А - мінь,

A2
ня, А - мінь,

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is for Soprano (S) and contains the lyrics 'ня, А - мінь,'. The second staff is also for Soprano (S) and contains 'ня, А - мінь,'. The third staff is for Alto 1 (A1) and contains 'ня, А - мінь,'. The fourth staff is for Alto 2 (A2) and contains 'ня, А - мінь,'. The music continues with similar melodic patterns and rests.

Херувимська

А.Варламов

Andantino

Soprano

И - - - - - же Хе - ру - ви - мы

Alto

И - - - - - же Хе - ру - ви - мы

S

тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще.

A

S

тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще. тай - но

A

S

тай - но об - ра - зу - ю -

A

Херувимская

19

S
ще и Жи - во - тво - ря - шей Трои - це

A

24

S
Три - свя - ту - ю песнь при - це - ва - ю - ще,

A

28

S
Три - свя - ту - ю песнь при - це - ва - ю - ще. Три - свя -

A

33

S
ту - ю песнь при - це - ва ю -

A

Херувимская

38

S

пе, вся - - - то - е ны - не жи - тей - ско - е

A

43

S

от - ло - жим по - пе - че - ни - е, от - ло -

A

48

S

жим по - пе - че - ни - е, от - ло - жим

A

53

S

по - пе - че - - - ни - е...

A

Херувимская

51

S
А - - - миль. Я - ю да Ца - ря всех по - ды - мем,

A

64

S
ил - гель - ски - ми пе - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма

A

70

S
чиш - ми. Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ш - ли -

A

76

S
лу - иа, ал - ли - лу - иа,

A

Херувимська

П. Чайковський

Moderato

Soprano I
Soprano II
Alto 1
Alto 2

И - же Хе - ру - ви -
И - же Хе - ру - ви -
И - же Хе - ру - ви -
И - же Хе - ру - ви -

8

S
S
A 1
A 2

мы тай - но тай - но об - ра - - -
мы тай - но тай - но об - ра - - -
мы тай - но тай - но об - ра - - -

Херувимская

13

pp *f*

S зу - ю - ще, об - ра - зу - ю - ше и жи - во - тво -

S зу ю - ще, об - ра - зу - ю - ше и жи - во - тво -

A 1 зу ю - ще, об - ра - зу - ю - ше и жи - во - тво -

A 2 зу ю ще ра - зу - ю - ше

23

S ря - шей Трои - це, и жи - во - тво - ря - шей Трои - це

S ря - шей Трои - це, и жи - во - тво - ря - шей Трои - це

A 1 ря - шей Трои - це и жи - во - тво - ря - шей Трои - це

A 2 ря - шей Трои - це и жи - во - тво - ря - шей Трои - це

Херувимская

30 *f*

С Три-свя-ту-ю песнь. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще,

С Три-свя-ту-ю песнь. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще,

А 1 Три-свя-ту-ю песнь. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще.

А 2 Три-свя-ту-ю песнь. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще.

37 *pp*

С при-пе-ва-ю-ще. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще.

С при-пе-ва-ю-ще. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще.

А 1 при-пе-ва-ю-ще. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще.

А 2 при-пе-ва-ю-ще. Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-ю-ще.

Херувимская

34 *pp* *mf*

S
 вся - ко - е ны - не, ны - не жгт - тей -

S
 вся - ко - е ны - не, ны - не жгт - тей -

A 1
 вся - ко - е ны - не, ны - не жгт - тей -

A 2
 вся - ко - е ны - не жгт - тей -

35 *pp* *mp*

S
 ско - е от - ло - жим по - пе - че - ния - е, от -

S
 ско - е от - ло - жим по - пе - че - ния - е, от -

A 1
 ско - е от - ло - жим по - пе - че - ния - е, от -

A 2
 ско - е от - ло - жим

39 *pp*

S
 ло - жим, от - ло - жим, от - ло - жим по - ис - че -

S
 ло - жим, от - ло - жим, от - ло - жим по - ис - че -

A 1
 ло - жим, от - ло - жим, от - ло - жим по - ис - че -

A 2
 ло - жим, от - ло - жим, от - ло - жим по - ис - че -

Херувимская

67

p *mf* *mf*

S
ни - с. А - мнь. Я - ко да Ца - ря всех по -

S
ни - с. А - мнь. Я - ко да Ца - ря всех по -

A1
ни - с. А - мнь. Я - ко да Ца - ря всех по -

A2
ни - с. А - мнь. Я - ко да Ца - ря всех по -

71

f *mf*

S
ды-мем. я - ко да Ца - ря всех по - ды-мем. всех по - ды-мем,

S
ды-мем. я - ко да Ца - ря всех по - ды-мем, всех по - ды-мем, ан -

A1
ды-мем, я - ко да Ца - ря всех по - ды-мем, всех по - ды-мем, ан -

A2
Я - ко да Ца - ря всех по - ды-мем, по - ды-мем. всех по - ды-мем,

78

mf *mf* *mf*

S
ан - гельски-ми не ви - ди - мо до-ри-но - си - ма - чин -

S
ан - гельски-ми не ви - ди - мо до-ри-но - си - ма - чин -

A1
ан - гельски-ми не ви - ди - мо до-ри-но - си - ма - чин -

A2
ан - гельски-ми не ви - ди - мо до-ри-но - си - ма - чин -

Херувимская

52 *ff*

S ми, до - ри - но - си - ма чин - ми. Ал - ли - лу - на, ал - ли -

S ми, до - ри - но - си - ма чин - ми. Ал - ли - лу - на, ал - ли -

A1 ми, до - ри - но - си - ма чин - ми. Ал - ли - лу - на, ал - ли -

A2 ви - ли - мо - до - ри - но - си - ма чин - ми.

56

S лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на. ал - ли - лу - на, ал - ли - лу -

S лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на. ал - ли - лу - на, ал - ли - лу -

A1 лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на. ал - ли - лу - на, ал - ли - лу -

A2 лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на. ал - ли - лу - на, ал - ли - лу -

59 *mf* *ff*

S на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на.

S на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на.

A1 на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на.

A2 на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на, ал - ли - лу - на.

КОМЕНТАРІ ДО ПІСНЕСПІВІВ

Православне богослужіння з перевіреною віками впевненістю називають „синтезом мистецтв”, де винятково важливе місце належить церковному співу. Протягом багатьох століть наші композитори, відомі й невідомі випромінювали свої глибокі духовні почуття в музичних творах. Спів у храмі своєю красою свідчив про Велич, Силу і Славу Божу. „Елемент краси, як Слави Божої, що наповнює храм, – пише отець Сергій Булгаков, – займає своє самостійне місце поряд з молитвою”. Але окрім цього храмовий спів виявляв утішний та перетворюючий вплив на людську душу. Не випадково мудрі мужі, яких послав Святий благовірний князь Володимир, щоб знайти правильну віру, після відвідування служби в Константинопольському Храмі Святої Софії, зворушливо і піднесено говорили потім князю: „Ми не знали, на землі стояли, чи на небі!”

Протягом сторіч люди мистецтва намагались своїми музичними творами сприяти ще більшому відображенню і розкриттю перед віруючими „розумної краси духовного світу”, коли мелодія давала простір тому, що не вміщувалось в рамках слів.

Всенічна служба (всенічне бдіння) – це таке богослужіння, яке звершується напередодні святкових чи недільних днів і складається з вечірні, ранішньої та першого часу. Дане богослужіння називається всенічною, тому що з перших часів християнства починалося з вечора і продовжувалось всю ніч.

Ця служба була започаткована в IV ст. святим Іоаном Златоустом, архієпископом Константинопольським. Як свідчить історія, поштовхом для організації таких всенічних служб послужили нічні зібрання для богослужіння лжевчителів – аріан, котрі заманювали сюди і православних своїм злагодженим співом. Бажаючи відвернути істинно віруючих від аріанських зібрань, св. І.Златоуст встановив, щоб і православні збирались в свої храми для Богослужіння і співали на кліросах чинно і злагоджено.

Згодом (VIII – IX ст.) чинопослідування всенічних служб було доповнене св. Іоаном Дамаскіним, Федором Студитом та іншими і отримало той завершений вигляд, в якому і до наших днів звершується в православній Церкві.

Літургія

Літургія – це хвалебна пісня Творцю, який дав нам це величезне Таїнство.

На нивах духовних є і зірки, і коштовні каміння, і квіти. Багато чудових зірок – піснеспівів, творінь святих отців зберігається в Церкві Православній, але всі вони сходяться в сонце Церкви нашої, в Божественній Літургії. Багато чудових квітів на нивах церковних, але з усіх найпрекрасніших троянда – Божественна Літургія. Дивне дорогоцінне каміння Церкви нашої – обряди, але з усіх їх найяскравіше сяє діамант – Божественна Літургія. Всі джерела, всі струмочки – таїнства наші зливаються в найглибшому Священному Таїнстві Божественної Літургії.

У нас в Церкві є руки Христові, Його вуста і очі, є також серце Його Божественне. Руки Його – обряди церковні, мова вуст Христових – Євангеліє Христове, очі Його – Таїнства Святі, через які Він споглядає наші душі. Серце Його – Божественна Літургія.

Наші предки завжди починали день з відвідування Літургії, тільки після того вирішували свої життєві справи. Багато назв їй дано. „Пасха” – називали її перші християни і отці Церкви. Святий Іоан Златоуст казав: „Хто буває за Божественною Літургією, той уподібнюється улюбленому наперснику Христову, тому, що Літургія – це Тайна Вечеря і ми, вкушаючи Святі Дари, ніби до серця Христового припадаємо, чуємо його биття. Друга назва – „Трапеза”, тому що нам пропонують небесний хліб – Животворящі Тіло і Кров Христові. Третя – „Євхаристія” – подяка. Четверта – „Спілкування”, тому що ми під час Причащення вступаємо в найбільше спілкування з Христом, саме Він проникає у всі частини спілкування з Христом, саме Він

проникає у всі частини нашого тіла. П'ята – „Обідня” називають Літургію в тому ж значенні, що й „Трапеза”. „Обідня” – обід, на який Володар кличе своїх рабів через своїх слуг. Раби – це ми, і як багато серед нас таких, які на заклик Царя відмовились прийти, тому що пішли на торжище, чи на поле, або не бажаючи залишати дім. Слуги Господа – архіпастирі і пастирі звать, але заклика їх не чують, як і не чують дзвонів церковних – заклика Христового, голосу Христового – Святого Євангелія. Не бачать вони, ці люди, які вони вбогі, нещасні, жалюгідні, окаянні, сонця Божого лишають вони себе. Помиляючись, топчуть дорогоцінний діамант.

БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА

Псалом „*Благослови, душа моя, Господа*” називають передпочатковим не тому, що він перший із числа псалмів Давида, але й тому, що співом цього псалма починається перша служба, вечірня. Якщо служба проста, то читається весь псалом, благословляючий Господа, що розповідає про його справи, дякуючи за все, тому що на кінець дня достойно дякувати Богу за все. Коли співається цей псалом, який відтворює все бачення Господнє, буває кадіння протягом співання цього псалма. Кадіння означає благодать Святого Духа, в цьому випадку вказує на присутність Святої Трійці при створенні світу, що видно зі слів книги Буття (гл.1, ст.2) „... и Дух Божий ношашеся верху воды” після закінчення співання псалма і кадіння закриваються Царські ворота. Це означає, що після створення світу райські двері зачинилися Адамовим злочином (тобто в результаті гріхопадіння).

Благослови душе моя, Господа (переклад)

Благословляй, душе моя, Господа,

і все нутро моє – Святе Ймення Його!

Благословляй, душе моя, Господа,

і не забувай за всі добродійства Його!

Всі провини Твої Він прощає, всі недуги твої оздоровляє.

Від могили життя твоє Він визволяє.

Він милістю та милосердям тебе коронує.

Він бажання твоє насичає добром, – відновиться мов той орел, твоя юність!

„Благослови, душе моя, Господа” – урочистий піснеспів радісної згоди, гармонії буття, духовного і фізичного, Творця і Його творіння, блаженства, яке пізнала людина в Раю.

У передсвяткові і недільні дні на всеношній виконуються тільки вибрані вірші з цього псалма (102).

ПРИЙДІТЕ ПОКЛОНІМОСЯ

„Прийдіте поклонімося” – після малого входу з Євангелієм його заносять через царські ворота і кладуть на Святому Престолі, а в цей час на клиросі співають: „Прийдіте поклонімося”. Цими словами народ закликається до поклоніння Самому Ісусу Христу.

Малий вхід із Святим Євангелієм нагадує віруючим про пришестя Ісуса Христа і вчення, яке він приніс.

Малим входом називається вхід з Євангелієм на відміну від входу із Святими Дарами, який називається великим.

Христос жив не тільки в Єрусалимі і не в одному місті проповідував Євангеліє, а ходив і в інші села і міста, як Сам говорив: „ Ходім в інше місце, – до сіл та околиць міст, щоб і там проповідувати, бо на те Я прийшов” (Марка, гл.1, 38). Для відтворення цього священик, несучи на руках святе Євангеліє, виходить із віттаря і говорить: „Премудрость прости”. Це означає, що святе Євангеліє – істинна вірна і справедлива премудрість, не як „мудрість” елінська, яка приводила людей до ідолослужіння. І ми, колишні язичники, з радістю приймаємо святе Євангеліє і співаємо: „Прийдіте поклонімося!”

Після цієї пісні на Літургії співається Алілуя в знак того, що Христос

починає через проповідь являти Себе світу, тому що Алилуя означає прихід Христа в світ. Святий Герман пише, що „вхід з Євангелієм означає прихід Сина Божого и явлення Його в світі”.

На Літургії після читання апостольських послань і перед Євангелієм співається Алилуя. Читання апостольського послання означає проповідь апостолів, які скрізь сповістили, що Христос прийшов на землю, а читання Євангелія показує, що Христос скрізь і усіма пізнаний. Тому ми після апостольських послань і перед читанням Євангелії співаємо Алилуя, прославляючи Христову благодать. Симон Солунський говорить: „Перед Євангелієм співається пісня Алилуя, що означає Хвалу Бога і явлення Божественної благодаті, тобто читання Євангелії”. Святий Герман пише, що „Аллилуя есть предвозвестник Евангелия, взывающий: „Господь грядет”. Той же Святий Герман, перекладаючи слово Алілуя з єврейського, так пояснює: „ал” означає іде, „іл” – Бог, „уя” – хвалить „песнословте живого Бога”.

ТРИСВЯТЕ

Сину Божому, який вознісся від землі на небо дана та верховна слава, яку він мав ще до сходження на землю і про яку він, знаходячись на землі, молив Отця Свого: „І тепер прослав, Отче, Мене Сам у Себе тією славою, яку в Тебе Я мав, поки світ не постав” (Св. Івана. Гл.17, ст.5). Саме через це і ангели, коли Господь возносився на небо до Бога Отця Свого, співали Йому ту ж пісню, яку співали і раніше: „Свят, Свят, Свят”. Наслідуючи ангелів, і ми, колишні язичники, співаємо трисвяту пісню Трипостасному Богу і цим показуємо, що ангели і люди складають одну церкву і що Бог однаково прославляється як ангелами, так і людьми.

Співання трисвятого на кліросі означає людей, а співання в алтарі – ангелів. В цьому ми бачимо згоду і єдність ангелів і людей: ангели і люди є одна церква, створена Христом. Таким чином, коли народ оспівує Господа нашого Ісуса Христа разом з Отцем і Духом Святим, архіерей самим ділом

виражає це таїнство.

„Святий Боже” – цей Божественний піснеспів звучить у Християнській Церкві найчастіше. Він займає перше місце у всіх загальних молитвах, а також у особистих. За свідченням святого Іоанна Дамаскіна, вона складена із Прославлення Серафимів (241-го псалму). У своїй книзі „Про віру Православну” святий Дамаскін розповідає про походження піснеспіву, суть якого полягає в тому, що на початку V ст. в Константинополі під час страшного землетрусу здійснювалося богослужіння і хресний хід. Один із середовища тих, що молилися, був піднятий у повітря невидимою рукою і засвідчив, що чув голос ангелів, які співали навкруги престолу Божого: „Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний”. Християни, які про це почули, приєднали до ангельського співу слова „Помилуй нас”, і землетрус зупинився. З того часу трисвята пісня (так ще називають цей піснеспів) увійшла до церковного вживання.

ЄДИНОРОДНИЙ СИНУ

„Єдинородний Сину” – після виконання 145-го псалма (Хвали, душе моя, Господа) до нього приєднується піснеспів „Єдинородний Сину”.

У цьому гімні згадується хрещення Господнє, а саме той момент, коли при хрещенні Ісуса Христа Бог-Отець засвідчив, що він є улюбленим Єдинородним Його Сином.

„Єдинородний Сину” рахується тропарем Константинопольського храму святої Софії, побудованого у VI ст. грецьким імператором святим Івстиніаном. Він є автором цього тропаря.

Цей гімн ще вважається малим символом віри, який співається на Літургії оголошених, де вперше догматично викладено Божественне походження Ісуса Христа.

Піснеспів створений во славу Христа Спасителя і запропонований благочестивим імператором Юстиніаном, який в 536 році створив храм Софії.

В цьому ж році відбувся Константинопольський Собор проти євтихіан. Піснеспів відтворює православне вчення про другу іпостась Бога – Сина, Ісуса Христа, проти лжевчення Несторія і Євтихія.

Звернемо увагу на окремі місця піснеспіву, які не всякий розуміє.

Єдинородний Сину. В якому значенні Син Божий називається Єдинородний? В тому, що Він, як друга іпостась Бога – Сина, є єдиний Син Бога Отця по природі на відміну від тих, які в святому письмі називаються синами Божими тільки через деякі Богоподібні якості, а головне по благодаті, по всиновленню – як ангели, вибраний народ Божий, всі віруючи в Христа, народжені в нове духовне життя в таїнстві хрещення.

Слову Божий. Про назву другої особи Святої Трійці в Євангелії від Іоанна читаємо: „Споконвіку було Слово, а Слово було у Бога, і Бог було Слово.” (1; 1,14). Така ж назва Сину божому дається і в інших церковних піснях, наприклад: „Бога Слова Родшую ... Богородицу ... величам”. Син Божий називається Словом, якщо порівняти Його народження з походженням нашого людського слова. Як наше слово невидимо духовно народжується від розуму чи думки, так і Син Божий безстрашно і духовно народжується від Отця.

Як і в слові відтворюється наша думка, так і Син Божий по суті і досконалості є яскраве відображення Бога Отця і тому називається Сіянням слави Його і Образом Іпостасі Його (Євр. 1,3). Як ми через слово повідомляємо свої думки, так і Бог Отець неодноразово сповіщавши Свою волю через пророків, на кінець заговорив через Сина, який для нього воплотився і так повно відкрив волю Отця Свого, що той, хто побачив Сина (за Його Словами) бачив Отця (Іоан 14,9). І на кінець, як ми словом своїм багато робимо (цар скаже слово, і воно виконується, переходить в дію), так Бог Отець все створив через Сина Свого: „все произошло через Него не начало быть ничто, что произошло” (Іоан 1,3).

„Бессмертен сый, и изволивый спасения нашего ради воплотитися от

Святыя Богородицы и Присно Девы Марии”. Син Божий, безсмертний по суті, благоволив в часі, по „предвічному сонету”, прийняти смертне наше єство, заради нашого спасіння, – благоволив воплотитись від Святої Діви Марії. Божецьке єство у Христа Ісуса з’єдналося з людською природою з першої хвилини зачаття його в чреві Марії, тому достойно Вона називається Богородицею, бо народила не просту людину, а Бога по плоті. Ця назва закріплена за Нею на Третьому Вселенському Соборі в Єфесі наперекір лжевченню Несторія, який називав її тільки Христородицею, кажучи, що ніби Вона народила Христа – просту людину і ніби після народження Його з’єднався з Ним Бог Слово, але тільки моральним способом, без прийняття людського єства в єдності Божої Іпостасі. Богородиця іменується також Прісно дівою, тому що як до народження від Неї Христа Бога була Дівою, так і після народження зберегла Дівство.

„Непереможно вочеловечивыйся” Син Божий прийняв не одне тіло людське, а всю його природу, яка складається з душі і тіла, тому і говориться, що Він „вочеловечился”, а „непреложно вочеловечивыйся” означає те, що після з’єднання двох єств в Ісуса Христа ні Божество не перетворилося в Нього в челоуєчество, ні челоуєчество в Божество, але в єстві Він якості цілі зберіг, – кожне із єств залишилось недоторканим в своїх якостях, хоч єства з’єдналися нероздільно, створивши одне лице, а не два. Істину „непреложнаго” з’єднання єств в лиці Боголюдини Церква навчає нас визнавати всупереч лжевченню Євтихія, стверджувавшого, що ніби в Христа одне тільки єство Божецьке, ніби у Христа єством Божецьким як капля морем було поглинуте єство людське, так що Божество в Ньому страждало, розп’ялось і виконувало всі людські дії. Це лжевчення засуджено на IV Вселенському Соборі в Халнідоні.

„Смертію смерть поправ” Христос помер для того, щоб воскресінням із мертвих перемогти смерть. І Він переміг її не в Собі тільки, але в усіх людях тому, що Своїм воскресінням започаткував воскресіння всіх, хоч не всі

воскреснуть для вічного блаженства, а тільки дійсно віруючи в Нього.

„Єдин сий святія Троици, прославляємий Отцу и Святому Духу”. Син Божий – одна із Іпостасей Святої Тройці. Тому Йому подобає однакова слава з Отцем і Святим Духом.

ХЕРУВИМСЬКА ПІСНЯ

„Иже Херувимы тайно образующее и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе”, – тобто ми, що молимося „Животворящей Троице” Трисвятую пісню „Алилуя”, ту пісню, яку тайновидець Іоанн чув від Херувимів на небі (откр. 19:4), відкладемо нині всяке життєве піклування, щоб достойно прийняти Царя всіх земних і небесних і вшанувати Того, кого невидимо доріносять чини Ангелів, супроводжують Воїни Небесні.

Ці хвилини дійсно гідні відкладення нами всякого життєвого піклування, тому що ми сподобляємось торжествуючим Ангельським чинам, які співають пісню Пресвятій Трійці, укріплюючи серце і думку в спогляданні нині нами Божественної Тайни: Син Божий, Цар Віків, Господь і Владика Всесвіту, доріносимий на небі Ангельськими чинами, прийшов на землю, щоб виконати тайну спасіння людства.

„Агнецъ Божий вземлет грехи мира” принесе Себе в Хресну Жертву, відновлюючи втрачений нашими „прародителями” зв’язок людини з Богом, пропонує пречисте Тіло і Кров Свою в Божественну їжу християнам, освячуючи їх і даруючи їм Воскресіння з Ним в Життя вічне.

Під час Херувимської пісні священник читає молитву, потім звершує кадіння і виголошує в співголова слова Херувимської пісні, яку в цей час співає хор, підходить до жертovníка і починається Великий Вхід зі Святими Дарами – називається він великим у зв’язку з величчю згадуваних і преобразуючих подій. Крім того, назва відповідає важливості подій: Святі Дари переносяться на Престол для принесення Безкровної Жертви Богу, а після освячення їх святим Духом – для піднесення вірним в Таїнстві

Причащення.

Святі дари символізують Самого Ісуса Христа, який йде на вільні страждання і смерть за гріхи людей, тому при соборній службі виноситься ще хрест, „копіє лжеца”, які нагадують знаряддя страждань і смерті Боголюдини.

Амвон символізує в цей час Голгофу, а Церква – весь світ, за який приніс Себе в жертву Спаситель.

В цей час звершується молитовне поминання всіх членів Святої Церкви; це означає, що Святі Дари будуть принесені в жертву Богу за всіх тих, кого поминали.

Згадуючи слова Благорозумного розбійника, сказані ним на хресті: „Помяни мя, Господи, ... приидеши во царствии твоєм”. В кінці поминання священник виголошує: „Всех вас православних християн да помянет Господь Бог во Царствии Своім”. Тому люди благоговіли перед винесеними Дарами. Стоять, схиливши голови і згадують свої гріхи, просять заради смерті Христової відпустити їх к розбійнику.

Символічне значення завершуваних священнодійств Великого входу і із змісту читаних в цей час тропарів ясно видно, що завершуване символізує собою захоронення Спасителя.

Зняття діскоса з Агнцем з голови диякона символізують зняття Господа з Хреста: кадіння Дарів нагадує помазання Іосіфом і Никодимом тіла Господнє благовонними маслами; ставлення чаші і діскоса на розвернутий антимінс знаменують покладення Тіла Ісуса Христа в домовину; „воздух”, яким покривають дві чаші, символізує в даному разі камінь, який привалили біля входу „в гроб”.

„Малые покровы” означають сударь (плат), яким покрили голову Спасителя при погребінні (Ин.20:7), і погребальні пелени.

Закриття Царських врат означає зішестя Господа в ад, закрита завіса – кустодію (або сторожу), яка була приставлена іудеями до гроба Ісуса.

„Іже херувими” – піснеспів ще називається „Херувимською”, тому що в

об'явленні святий Євангеліст Іоанн Богослов чув, що її співають Господу на небі херувими (Апок. 19,6).

Заключна частина „Херувимської”: „Яко да царя ... чинми” виражає прославлення ангелами Ісуса Христа. Під час великого входу в образі дарів його піднімають і переносять на престол „Дориносима” (з грецької „дори” – спис), тобто „такого, якого носять на копіях”. Цей вираз запозичений від звичаю давньоримських воїнів при проголошенні нового імператора, піднімати і носити його на щиті списками.

АЛИЛУЯ

„Алилуя” (хвалить Господа) – короткий піснеспів, що прославляє Творця за великі милості Його до людей. Служить заключним приспівом багатьох прославлень. Найчастіше співається тричі на честь Трисвятої Трійці. Співання „Алилуя” тричі (у літургійній термінології це називається „Алилуарій”) слідує відразу читанню Апостольських послань, або Діянь Святих Апостолів у після великодні дні.

МУЗИЧНА ЦЕРКОВНА ТЕРМІНОЛОГІЯ

В процесі підготовки до організації роботи хорового колективу з творами духовної музичної культури, підбираючи музичний матеріал, ми виявляємо незрозумілою спочатку термінологію, що вимагає пояснень та конкретизації з точки зору смислової зрозумілості.

Основними формами церковної музичної діяльності, що склались історично і застосовуються до сьогодні у духовно-музичній практиці, є:

Тропар – піснеспів, що коротко виражає сутність кожного окремого богослужіння (свята, або святого, хто згадується у даний день на богослужінні); тропарями зветься і незмінні пісні: “Світе тихий”, “Сподоби, Господи”, “Богородице, Діво”, “Милість Миру” тощо.

Єктенія (велика, мала, сугуба, благальна або поминальна) – напружена, старанна молитва усієї громади Церкви.

Прокимен – окремі вірші з Псалмів, що передують читанню Святого Письма на богослужінні.

Догматики або Богородичні із “Слава... і нині...” – вірші в честь Богоматері; зміст – догмат Втілення.

Стихіри – вірші з псалмів або з Євангелія, що застосовуються у церковному вжитку.

Кондак – “звиток пергаменту” від “контос” – короткий. На початку – великі гімни в честь святих і свят (до 300 віршів кожний), що ділились на ікоси (“дім”), цебто на строфи, кожна з яких закінчувалась доспівом. Пізніше цю форму зберегли лише акафісти, а решта кондаків розпалась, строфи згубились або перетворились у самостійні пісні.

Першим творцем кондаків був читець і співець св. Софії Константинопольської св. Роман Солодкоспівець (пер. пол. VIст.).

В богослужбних книжках, що мають стихіри і канон, завжди по одному кондаку і ікосу. Стихіри і особливо канон з’явилися на зміну кондакарному

співу і службам.

Одним з перших творців канонів можна рахувати св. Андрія Критського (біля 712р.). До продовжувачів справи творіння канонів належить і св. Іоан Дамаскін, який затверджує систему восьмигласся і творить Октоїх.

Канон – “правило”. Складається з 9 пісень, кожна з яких – гімн, що складається з декількох строф. Перша строфа стає зразком для інших і зветься “ірмос” (зв’язок). В’язка строф складає оду. Наступні строфи – тропарі, або їх зменшена форма – тропаріони. Завершує оду знову ірмос, при якому сходяться два кліроси що називається катавасією (сходженням).

Дані форми є основними, проте ними не обмежується весь ужиток духовно-музичної діяльності. Більш широко музична термінологія розкривається при поясненні сутності і значення Всенічної та Літургії – основних культових служб християнства.

Всенічну службу складають чинопослідування Вечірньої та Ранішньої у наступній послідовності:

Вечірня: Передпочатковий Псалом (102), Велика Єктенія; Антифон (Пс.1 “Блажен муж...”), Мала Єктенія; Пс.40 “Господи, я звав...”, Стихіри, Догматик; Вхід з кадилом, “Світе тихий”, Прокимен; Сугуба Єктенія, “Сподоби, Господи”, Прохальна Єктенія; Стихіри, “Нині відпускаєш”; Тропар свята, “Богородице, Діво...”; Пс.33, Благословіння.

Псалом 102 на 8 глас: “Благослови, душе моя, Господа” має виконуватись не швидко і з солодкоспівом. Восьмий глас для співу Передпочаткового Псалма вибраний через його спокійно-урочистий характер: як такий, він застосовується переважно для співу заключних стихір; у свята він домінує на П’ятидесятницю і Воздвиження; ним же співається Акафіст як пісня переможна.

Даний піснеспів виражає почуття захвату Славою Божою в природі, творінням і промислом про неї, викликане спогляданням її (Слави) Вдень,

при Світлі. Відрізняється особливою повнотою описання днів творіння, початок яких, у відповідності до Книги Буття, співпадає з Вечором. Через таку винятковість Вечірня має у якості Передпочаткового тільки один 103 Пс. (Ранішня має шість Передпочаткових Псалмів, “Часи” – три). Співається з приспіваними: “благословен еси, Господи” та “слава тобі, Господи, що створив усе”.

Єктенія (велика) – молитва, сутність якої викладена апостолом Павлом: “перш за все я благаю чинити молитви, благання, прохання, подяки за всіх людей, за царів та за всіх, хто при владі”(1 Тим. 2,1). “Блажен муж...”(Пс. 1) – перший антифон вечірньої Кафизми (читання Псалтирі). Співається на 8-й глас, той же, яким співається Передпочатковий Псалом. Виявляє образ істинного служителя Божого. Мала Єктенія є скороченням Великої, нагадує про недавнє старанне моління. “Господи, я звав...” – під даною назвою розуміються чотири Псалми (116, 129, 140, 141). До вечірньої з них найближче підходить Пс. 140, де співець просить Бога прийняти його молитву як жертву вечірню. Співається з приспівом “почуй мене, Господи” почергово на всі гласи відповідно до Недільного гласу.

Стихіри – церковні пісні, приєднуються до стихів псалмів. Найбільш урочисті стихіри співаються з приспівом “Слава Отцю...”. До першої половини приспіву приєднується стихіра святому на особливий глас (самогласен). До другої половини “і нині...” чи до усього приспіву (коли стихіри святому немає) приєднується пісня в честь Пресвятої Богородиці, Догматик.

Догматик – пісні в честь Пресвятої Богородиці, у сукупності дають вчення стосовно найважливішого з догматів Догмату Втілення (у неділю Богородичний співається на один і той же глас – 2-й).

За стихірами на “Господи, я звав...” ніби в якості заключної стихіри слідує пісня “Світе тихий” – що поряд з Великим Славослів’ям і “Сподоби Господи” є найстародавнішою християнською піснею.

Прокимен – вид церковної пісні, особливо короткої (1 стих псалма, покладений на багату звуками мелодію, виконується декілька разів). Співається на гласи і передстоїть читанню Священного Письма.

Сугуба Єктенія – особливо старанна молитва. Взиває не до Сили і Влади Божої, а до Його Милості і Людинолюбства. Це молитва тільки за вірних.

Молитва “Сподоби, Господи” за змістом і місцем своїм на Вечірній нагадує Велике Славослів’я на Ранішній. У порівнянні зі Славослів’ям, “Сподоби...” більш молебного і не настільки радісного характеру.

Молитва-пісня св. Симеона Богоприємця “Нині відпускаєш” повна вдячності і спокою перед обличчям смерті, що досягається безперестанною молитвою не про себе, а про спасіння світу.

Тропар Вечірньої “Богородице, Діво, радуйся!”. Для даного відпустного Тропаря вибрані найрадісніші слова-привітання до Богородиці Ангела і прав. Єлизавети (Лк. 1, 28-42). Основна ідея Тропаря – запрошення до радості Божої присутності.

Потрійне “Слава в Вишніх Богу...” (ангельська пісня при народженні Спасителя (Лк. 2,14) і подвійне “Господи, уста мої...” (Пс. 50,17) складають Мале Славослів’я.

Ранішня: Шестипсалміє (Пс.3,37,62,87,102,142); “Бог Господь...”, Тропарі, Кафизма, Мала Єктенія; Поліелей, “Непорочні...”, Тропарі, Седален; читання Євангелії (Прокимен); “Воскресіння Христове бачивши...” (Пс. 50); Канон, між 8 і 9 ірмосами “Величає душа моя Господа”; Екзапостиларій, “Хвалитні” (Пс. 148 “Все, що дише...”); Велике Славослів’я; Тропарі, Єктенії Сугуба і Ранішня; Закінчення і Відпуст.

“Бог Господь” (Пс. 117, 27а; 26) – частини з псалма, що оспівують об’явлення Господнє. З ним пов’язане “благословен, хто йде в Ім’я Господнє”. Співається найбільш багатим наспівом – тропарним на гласи. З “Бог Господь” і до Канону на Ранішній господарює тропарний наспів.

Тропарі на “Бог Господь” знаменують собою перехід від

Старозаповітних почуттів до передчуття спасіння. Тропар у стислому вигляді зображає саму суть святкування. Тропарем закінчується як перша частина Ранішньої, так і вся Ранішня.

Поліелейні Псалми 134 “Хваліте Ім’я Господнє” і 135 “Сповідайтеся Господу” дихають зворушеною радістю, що виливається з потоком дякувань. По Симеону Солунському, ці псалми – пісня переможна, що віщує дивні діла Божі, особливо ж перехід душ наших з Єгипту гріха до віри в Христа (Толковий Типікон, ч.2, с.231).

Музична традиція вказує на необхідність приспівування “Алілуя” після кожного вірша. Наспів не гласовий, а самостійний і особливо урочистий, велично повільний.

“Непорочні...” (Пс. 118).

“Благослови еси, Господи, навчи мене заповітів своїх”, тропарі “Ангельський Собор...”

Величальний гімн Закону Божому, зображає гарячу любов праведника до цього Закону. При такому змісті псалом відноситься, перш за все, до Спасителя, потім до кожного християнина, що змальовує ідеал для нього.

Співається на 5-й глас. Мелодія 5-го гласу являє собою поєднання м’якої задумливості і тихої радості, глибокої і несхвильованої.

Після цього повинен бути “седален”, але на недільній Ранішній “седален” замінюється більш урочистим піснеспівом – іпакої (дослухатись, відзиватись – означає послухання). На літургії означає приспів. Оспівує відвідання живоносного гробу жінками мироносицями.

“Воскресіння Христове бачивши” – зупиняється на зворотньому боці Воскресіння – розп’ятті. Зосереджено розмірковує про значення даної події для Христа і для нас. Доповнюється віршами з Пс. 50 “Помилуй мене, Боже” з приспівами “Слава...”, “Молитвами Апостолів...” і т.д.

Співається антифонно на мелодії 6 гласу, що в тропарному та кондакарному наспівах найбільш сумні, а в стихірному, які співаються тут,

несуть тиху, що ледве звільнилася від скорботи, радість покаяння.

Третю з чотирьох частин Ранішньої, по характеру відмінну від двох попередніх частин складає канон. Основа його – “біблійні пісні”, що перемежуються християнськими наспівами більш пізнього складання. Пісні канону складаються зі слів Старозаповітних пророків і праведників про найбільш великі події у житті їх і усього Ізраїля:

1. Мойсея (Вих. 15, 1-19) – прославляється всепереможність Бога (взявши до уваги військову слабкість Ізраїля) проти Фараона як уособлення зла. Утверджує правильність надії на Бога.

2. (Вт. 32, 1-43). Після прославлення Господа за його праведність зображаються благодіяння Його Ізраїлю – у вибраності, виході, утвердженні в Землі Обітованій; невірність народу і все ж – помилювання його і очищення як вияв Єдності Всемогутнього (співається лише у Великий Піст).

3. Анни (1 Цар. 2, 1-11) – оспівує солодкість непохитної надії на Бога, з яким марно боротися настільки ж, наскільки корисно надіятись на нього.

4. Авакума (3, 1-19) – зображає майбутнє явлення Господа для суду, що послужить карою для нечестивих, але не повинно лякати праведних.

5. Ісаїї (26, 9-19) – оспівує майбутню очікувану землю праведних, на якій звершиться неможливе: мертві від роси Божої оживуть.

6. Іони (2, 3-10) – співається ніби з гробу заживо похороненим. Віщує близькість смерті, проте є тверда надія на спасіння.

7. Трьох отроків (Дан. 3, 26-56) – прославляє Бога отців за правильне покарання полоном і просить про визволення ради заповіту з батьками. Сповідання отроками віри перед язичниками.

8. (Дан. 3. 67-88) – запрошує до прославлення Господа всі творіння Його від ангела і до людини.

- Пісня Пресвятої Богородиці (Лк. 1, 46-55) – є величанням Господа.

9. Захарії (Лк. 1, 68-79) славить Господа за спасіння народу Його в оселі Давидовій.

Початок Великого Славослів'я складає ангельська пісня при народженні Спасителя “Слава вишніх ...”. Далі вказується причина хвали, поклоніння і дякування – Слава Божа. Друга частина притіняється від усвідомлення людиною власної гріховності. Третя частина винятково молитвенна. Через молитву про милість (Пс.32,22) і просьбу навчити заповітам (Пс.118, 12) до очищення гріхів (Пс.40,5). Ці та інші молитви (Пс.89,1; Пс.142,9-10; Пс.35,10-11) з частинок і хвалитних виголосів закінчено складають все Славослів'я, що закінчується потрійним “Святий Боже” з приспівом “Слава... і нині...” і 1,5 рази ще після приспіву.

Наспів для Славослів'я самогласний, в ньому спокій, мир і задоволеність у Бозі. Тихий і повільний, “тихогласний”.

Недільні тропарі займають особливе місце в ході Ранішньої. Існує два варіанти на 1-й і 2-й гласи. 1-й для неділь 1,3,5 і 7 гласів; 2-й – для неділь 2,4,6,8 гласів. Відрізняються величною простотою і переможністю. Зображується воскресіння Спасителя з внутрішнього боку (особливо 1-й). Тропарі дають повний перелік плодів, що дає нам Воскресіння.

Літургія: Велика Єктенія; “Зображальні” антифони і “Блаженні...” (Пс.102,145; Мт.5,3-12); Вхід з Євангелієм: Тропарі і Кондаки; “Святий Боже”; Апостол (Прокимен) і Євангеліє (Алилуя); Сугуба Єктенія; Херувимська, Великий вхід; Благальна Єктенія.

Канон Євхаристії (Анафора): Милість миру; “Достойно...”; “Свят, Свят...” з видіння Ісаї; “Тобі співаємо...”; “Достойно...”; Богородичний; “Отче наш”; Причасний; Єктенія; Благословіння і Відпуст.

Літургія настільки священна, “божественна” служба, що Православна Церква не міняє найголовнішу її частину (чин Євхаристії) і для таких великих свят, як Пасха. Інший матеріал Літургії відноситься до змінних її частин.

Починається Літургія трьома піснеспівами, антифонами. “Зображальні” Пс.102 і Пс.105 вибрані сюди через те, що являють собою зворушено радісне прославляння і дякування Богу за Його милосердя щодо прощення гріхів і допомоги нещасним. “Блаженні” дають Новозаповітну картину його, що починається молитвою благорозумного розбійника: “У Царстві Твоїм...” Перед “Блаженними” виконується гімн “Єдинородний Сину”, що утверджує таємницю двоєдиної природи Христа як Боголюдини.

Співаються “Блаженні” особливим наспівом, близьким до тропарного і канонного. Таким чином з різних наспівів гласу в літургії використовуються найбагатші – тропарний, канонний і прокимницький.

З переконанням, що на вхід священнослужителів у Алтар відбувається вхід туди і Святих, Церква оспівує Святих Тропарями і Кондаками. Ця група піснеспівів обіймає всі “пам’яті”, пов’язані з днем звершення Літургії, на показ того, що Безкровна жертва приноситься “про всіх” і “за все”. Загальне читання Апостола і Євангелія відкриває гімн “Святий Боже”. Апостолу передстоїть Прокимен, Євангелії – “Алілуя”, небесна пісня Вічності (Апк.19,1.3.4).

Музичний матеріал, який складає Канон Євхаристії, буде поданий у II частині з відповідними поясненнями.

КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ Олександр Андрійович (11 X 1846, с.Старе Тезіково Наровчатського повіту Пензенської губернії – 18 XI 1942, Прага) – російський хоровий диригент, педагог, композитор, громадський діяч; заслужений артист РСФСР. Початкову освіту здобув в пензенському духовному училищі, брав уроки на скрипці, пізніше керував семінарським хором. У 1880 році організовує власний мішаний хор, з яким концертував містами Росії та Заходу. На основі даного хору зробив величезний новаторський внесок у подальшу духовну музичну культуру – уперше ввів у церковний спів жіночі голоси, замість голосів хлопчиків. З 1922 р. – працював у Празі.

Твори: 60 обробок народних пісень (Нічка, польська „Зелений луг”, хорватська „Сумрак ночі”, італійська „Тихо човник пливе”); музика до драматичних спектаклів „Синій птах”, „Бідність не вода”, „Венеціанський купець”; 100 оригінальних духовних творів, піснеспіви церковного річного кола. Видав Репертуар концертів.

БЕРЕЗОВСЬКИЙ Максим Созонтович (16/27/. X 1745, м.Глухів, Сумська обл. – 22.III /2.IV/ 1777, Петербург) український і російський композитор, співак. Навчався у Київській духовній академії, де почав створювати перші композиції для хору. З 1758 – півчий придворної капели в Оранієнбаумі (тепер Ломоносов Петербурзької обл.), з 1762 – співак італійської оперної трупи в Петербурзі. 1769-73 перебував на навчанні в Італії, 1770 брав уроки композиції у Дж.Мартіні. 1771 витримав іспит у Болонській філармонічній академії на звання академіка-композитора і став членом Болонського філармонічного товариства. В Італії написав оперу „Демофонт” (поставлену у Ліворно 1773), сонату для скрипки і чембало (1772) – перші відомі зразки оперного і камерно-інструментальних жанрів і

вітчизняній музиці, хорові цикли „Літургія” (у 8 ч.) і „причасні вірші”.

Автор циклічних (багаточастинних) хорових духовних композицій а капелла, в яких узагальнив надбання західноєвропейської і вітчизняної хорової музики.

Вершиною творчості М.Березовського є жанр хорового концерту („Не отвержи мене во время старости”). Структурні принципи хорових концертів Березовського розвинули Д.Бортнянський та А.Ведель.

Твори: опери „Демофонт” (1772), „Іфігенія”, 12 хорових духовних концертів, повна літургія.

БОРТНЯНСЬКИЙ Дмитро Степанович (1751, м.Глухів, тепер Сумська обл. – 28.IX /10.X/ 1825, Петербург) – український і російський композитор, хоровий диригент і музичний педагог. Почесний член Петербурзької АМ з 1804 та філармонічного товариства з 1815 р. Є припущення, що навчався у Глухівській співацькій школі до 1758, потім вивчав теорію музики у Петербурзькій Придворній співацькій капелі. 1769-79 вдосконалював майстерність в Італії. 1779-96 – придворний капелмейстер у Гатчині і Павловську, 1796-1825 – директор Придворної співацької капели.

Д.Бортнянський органічно поєднав традиції українського національного мистецтва, західноєвропейське бароко і класицизму, розвинув започаткований М.Березовським жанр циклічного хорового концерту (автор 70 концертів, 2 літургій та інш. хорових творів). В оперній, інструментальній та значній частині камерно-вокальної творчості спирався на засади класицизму.

Основна сфера творчості – хорова духовна музика. В цьому жанрі він створив біля 100 творів. Не всі вони збереглись. Більша частина була відредагована самим автором і видана в кінці життя (за 5 років до смерті). Це 35 однокорних (чотириголосних) і 10 двохорних (восьмиголосних) концертів, концерти для шестиголосного хору; 14 „хвалебних” („Тебе Бога хвалим”), які

наближаються до концертів, 2 літургії, 9 „Херувимських”, окремі одночастинні літургійні твори; обробки для чотириголосного хору київського, болгарського та грецького церковного наспіві.

Твори: опери „Креонт” (1777), „Алкід” (1778), „Квінт Фабій” (1779) – всі італійською мовою; „Свято сеньйора”, „Сокіл” (обидві – 1786), „Син-суперник” (1787) – всі французькою мовою; симфонія (1790), квінтети, квартети, сонати, пісні та інші.

ВАРЛАМОВ А. – відомостей немає

ВЕРБИЦЬКИЙ Михайло Михайлович (1815, с.Улуч, Польща – 7 XII 1870, с.Млини, тепер Мельники Яворівського району Львівської обл.) – український композитор і хоровий диригент, один з перших українських професійних композиторів у Галичині. Навчався музиці у співацько-музичній школі (1829-33) та у Ф.Лоренца (1846) в Перемишлі, духовній семінарії у Львові (1833-42).

Композиції Вербицького міцно увійшли в практику домашнього музикування. На його творчих традиціях виховувалося ціле покоління західноукраїнських музикантів. Музика Вербицького глибоко реалістична, гуманна. Свої творчі сили і натхнення Вербицький черпав у народному побуті, в животворному джерелі народного мистецтва.

Твори: оперети „Гриць Мазниця”, „Школяр на мандрівці” (1849), мелодрама „Підгіряни” (1864), музика до п'єс „Верховинці”, „Козак і мисливець”, „Проциха”, „Жовнір-чарівник” та інш., 12 симфоній-увертур (1855-65), хори („Заповіт”, „Поклін”, „Думка”, „Ще не вмерла Україна”), солоспіви, інструментальна музика, понад 30 духовних творів (серед них окремі частини „Служби Божої”).

ГАЛУШІ Б. – відомостей немає

ДИЧКО Леся (Людмила Василівна) (1939) – сучасний український композитор. Закінчила композиторський факультет Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського по кл. професорів К.Данькевича та Б.Лятошинського (1964) та аспірантуру по кл. Н.Пейко (1970). У 1968-1972 рр. прослухала курс лекцій в Київському художньому інституті (тепер – Національна художня академія). Секретар Правління Спілки композиторів України. Доцент кафедри композиції Національної музичної академії України. Лауреат міжнародного композиторського конкурсу. Народна артистка України (1995). Лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (1989). Кавалер орденів Святого Володимира (1998) та Княгині Ольги III ступеня (1999).

Автор опер, балетів, симфонічних і камерних творів, Леся Дичко є провідним українським композитором у жанрах хорової музики. Її літургії є в повному розумінні явищем у розвитку української духовної музики, перевершуючи усе, що досі було написано в цьому жанрі.

Твори: кантата „Карпатська” (1975), „У Києві зорі” (1982), „Писанки” – цикл варіацій для фортепіано (1982), одноактний балет „Катерина Білокур” на власне лібрето (1997-1998), хорові опери „Золотослов” (1992), „Різдвяне дійство” (1998), ораторія „І нарекоша ім'я Київ”, 2 Літургії.

ДОРУНДЯК – відомостей немає

ЗАЛЕТНСВ О. – відомостей немає

ІШПОЛІТОВ-ІВАНОВ Михайло Михайлович (19 XI 1859, Гатчина, – 28 I 1935, Москва) – російський композитор, диригент, педагог. У 1882 році закінчив Петербурзьку консерваторію – клас композиції М.Римського-Корсакова). З 1882 по 1893 працював у Тифлісі керівником заснованого ним відділенням Російського музичного товариства, оперно-симфонічного

диригента і викладача музичного училища. Займався вивченням грузинського фольклору. З 1893 професор (1906-22 директор) Московської консерваторії. У 1893-1901 диригент Російського хорового товариства і студентського оркестру Московського університету, з 1899 диригент московських оперних театрів Товариства приватної опери (1899-1904), С.Зіміна (1904-1906), Великого театру СРСР (з 1925). Народний артист Республіки (1922). Нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора.

У своїй творчості Іпполіт-Іванов наслідував традиції свого вчителя М.Римського-Корсакова. Його музиці притаманна жанрова різноманітність, мелодичні розспіви, емоційна урівноваженість. В ряді своїх творів Іпполіт-Іванов використовував фольклор Кавказу, Середньої Азії.

Твори: опера „Руф” (1887), „Азра” (1890), „Ася” (1900), „Імена” (1910), „Оле із Норланда” (1916), „Остання Барикада” (1933), завершив оперу М.П.Мусоргського „Весілля” (1931); кантати „Пам’яті Пушкіна для хору та оркестру, „Пам’яті Жуковського для хору з фортепіано; симфонія (1907), поема „Мцирі” (1924); твори для оркестру; камерно-інструментальні ансамблі; п’єси для різних інструментів; хори, романси,

Автор літературних та музикознавчих робіт, серед яких „Наука про акорди, їх побудову та розв’язування”, „Грузинська народна пісня і її сучасний стан”, „50 років музиці у моїх спогадах”.

ЛЮДКЕВИЧ Станіслав Пилипович (24 I 1879, м.Ярослав, тепер Польща – 10 IX 1979, Львів) – український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, доктор музикознавства з 1908, народний артист України, герой Соціалістичної праці (1979). Закінчив 1901 Львівський університет. Теорію композиції вивчав самостійно і у М.Солтиса (Львів), О.Цемлінського та Г.Греденера (Відень). Один з організаторів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові (1910-14 – його директор, з 1919 – викладач). З 1939 – професор Львівської консерваторії, одночасно 1939-51 –

старший науковий співробітник Львівського філіалу інституту фольклористики АН України.

С.Людкевич продовжував Лисенкові традиції активної розробки фольклору в усіх жанрах. Зокрема в симфонічній творчості, подає зразки динамічного розвитку народних образів, тем, мотивів.

У доробку композитора чільне місце посідають монументальні вокально-симфонічні твори на вірші Т.Шевченка – кантата-симфонія „Кавказ” (1902-13), кантата „Заповіт” (1934, 2-а ред. 1955), І.Франка – кантата „Наймит” (1941). Серед інструментальних, вокально-інструментальних творів кантатного типу – „Вічний революціонер” (1898), „Останній бій” (1914), „Вільній Україні” (1912-14, 2-а ред. 1939), „Конкістадори” (1941). Симфонічні твори: „Прикарпатська симфонія” (1952), „Галицька рапсодія” (1928), симфонічна поема „Каменярі” (1926, 2-а ред. 1956), „Веснянки (1935), „Дніпро” (1947), „Пісня юнаків” (1948), „Не забудь юних днів” (1956), „Наше море” (1957), „Мойсей” (1962), „Чакона” (1964); опера „Довбуш” (1955); 2 фортепіанні та скрипковий концерти; хорові композиції на слова Т.Шевченка, І.Франка, М.Пашкевича, М.Рильського; обробки народних пісень; солоспіви. Музикознавчі праці – „Дослідження і статті” (1976) та інші. Державна премія України ім. Т.Г.Шевченка, 1964.

ПОЛЬОВА Вікторія (1962) – сучасний український композитор. Закінчила композиторський факультет та аспірантуру-стажування Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського. Лауреат Премії ім. Л.Ревуцького (1995). Плідно працює в симфонічному, камерному, хоровому жанрах музики.

СЕДЛЯК – відомостей немає

СПАСИЧ А. – відомостей немає

РАХМАНІНОВ Сергій Васильович (1 IV 1873, Новгородська губернія – 28 III 1843, Беверлі Хілс, США) – російський композитор, піаніст-віртуоз, диригент. З 4-х років навчався музиці під керівництвом матері. З 1882 року студент Петербурзької консерваторії (кл. фп. В.Демянського). Подальшу освіту отримав у Московській консерваторії (1891 – закінчив консерваторію по класу фп., 1892 – по композиції). З 1893 педагог, пізніше інспектор музики в Маріїнському училищі, Єкатеринінському та Єлизаветинському інститутах. У 1897-1898 диригент Московської приватної опери С.Мамонтова, з 1904 по 1909 проживав зимою у Дрездені, літом на Батьківщині. Виступав як піаніст і диригент у містах Європи, у 1909 здійснив першу концертну подорож по США. З 1935 проживав у Америці. За виконавську діяльність отримав славу величного піаніста світу. У своїй творчості наслідував традиції російської класики, був прямим „музичним послідовником” П.Чайковського.

Твори: опери „Алеко” (1892), „Франческа да Ріміні”, „Скупий лицар”; кантата „Весна”; поема „Дзвони” (1913); 3 симфонії; фантазія „Утес” (1893), капричіо на циганські теми (1894), поема „Острів мертвих” (1909), „Симф. танці” (1904) для орк.; 4 концерту, рапсодія на тему Паганіні (1934) для фп. з орк.; фп. тріо (1893), романс, угорський танець для скр. і фп. (1893), прелюдія, східний танець, Варіації на тему Шопена (1902), Варіації на тему Кореллі (1931), 2 цикла прелюдій (1903; 1910), 2 цикла етюдів-картин (1911; 1917); 2 сюїти (1893, Фантазія; 1901), Рапсодія на російські теми (1891) для фп.; 70 романсів („Не пой, красавица”, „Весенние воды”, „Островок”, „Сон”, „Сирень” та ін.; хори, духовний концерт „В молитвах неусыпающую”, „Пантелей-целитель” „Всенощное бдение” (1915), Літургія (1910).

СТЕЦЕНКО Кирило Григорович (12/24/ У 1882, с.Квітки, тепер Черкаська обл. – 29 IV 1922, с.Веприк, тепер Київська обл.) – український

композитор, хоровий диригент, музично-громадський діяч, священник. Закінчив 1903 р. Київську духовну семінарію. Музичну освіту здобув у Києві в музичному училищі РМТ та Музично-драматичній школі М.Лисенка (1904-07). Брав уроки композиції у Г.Любомирського. 1907 р. за революційну діяльність висланий з Києва. Викладав спів 1907-11 у школах в Александровську-Грушевському (тепер м.Шахти Ростовської обл.), білій Церкві (тепер Київська обл.) та Тиврові (тепер смт.Вінницької обл.). 1912 р. – прийняв сан священника і оселився в с.Голово-Русаві (тепер у складі с.Олександрівки Томашпільського району Вінницької обл.). З 1917 р. – у Києві. Брав участь в організації музичного життя і музичної освіти, створив кобзарську школу. Працював у Всеукраїнському музичному комітеті відділу мистецтв при Наркомосі України, з 1919 керував музично-хоровою секцією музичного відділу „Дніпросоюзу” в Києві. З його ініціативи створені мандрівні хоріві капели, освоєно нотодрукування, засновано музичну бібліотеку. Викладав у київському музично-драматичному інституті ім.М.В.Лисенка. З грудня 1920 р. жив у с.Веприку.

Твори: „Бурлака”, „Рано-вранці новобранці” (1904), „Рости квіте”, „Содом”, „Прометей”, „Сон”, „Хмари”, „Знов весна”, „Свобода, рівність і любов”, „Над нами ніч”, „То була тихая ніч”, „Усе жило”; кантати – „Шевченкові”, „Єднаймося”, „У неділеньку святую”; сатирична пісня-сцена „Цар Горох”; опери „Кармелюк” (не закінчена), „Інфегенія в Тавриді” (1922), дитячі опери „Лисичка, Котик і Півник” (1910), „Івасик Телесик” (1911); музика до вистав „Сватання на Гончарівці” (1909), „Про що тирса шелестіла” (1916, театр М.Садовського), „Гайдамаки” (1907-10); солоспіви; 3 літургії, „Панахида”, „Всенощна”; музикознавчі дослідження та рецензії. Організатор і учасник багатьох шевченківських концертів. У с.Веприку – меморіальний музей і пам’ятник К.Стеценку.

ЧАЙКОВСЬКИЙ Петро Ілліч (7 У 1840, Воткінс Вяткої губернії – 6 Хі 1893, Петербург) – російський композитор, диригент, педагог, музичний

діяч. Закінчив Училище право ведення (1850-1859) у Петербурзі, з 1859 по 1861 чиновник Міністерства юстиції. Брав уроки фп. у Р.Кюндигера. У 1861 почав займатися теорією музики у М.Заремби. 1862-1865 навчався у Петербурзькій консерваторії (учень А.Рубінштейна). З 1866 по 1878 професор Московської консерваторії, у 1874-76 музичний критик газети „Російські відомості”. З 1885 директор Московського відділення Російського музичного товариства. З 1887 виступав як диригент, виконуючи свої твори. У 1888-1889 здійснив концертні подорожі по Європію у 1891 – по містах США. У 1892 оселився в Клину, під Москвою. У 1893 почесний доктор Кембриджського університету. Його творчість отримала визнання у всьому світі. Продовжуючи традиції М.Глінки, Чайковський писав музику в різноманітних жанрах (опера, балет, симфонічна та камерна музика).

Твори: опери „Воєвода” (1869), „Ундина” (1869), „Опричник” (1874), „Кузнець Вакула” (1876), „Черевички” (1887), „Євгеній Онегін” (1879), „Орлеанська Діва” (1881), „Пікова дама” (1890), „Іоланта” (1892); балети „Лебедине озеро” (1877), „Спляча красуня” (1890); 4 кантати, 6 симфоній, поема, Увертюри-фантазії „Ромео і Джульєтта” (1869), „Гамлет” (1888); 106 п'єс для фп.; „Дитячий альбом” (1878) та ін.; духовні твори „Всенощное бдение”, „Літургія”, десять хорів (3 „херувимських”, Отче наш; Блаженни, яже избрал, Ангел вопієше та інші). Праця „Керівництво до практичного вивчення гармонії” (1871).

ЧЕСНОКОВ Павло Григорович (1877-1944) – російський хоровий диригент, композитор, професор Московської консерваторії. Закінчив Синод. училище і Московську консерваторію (клас композиції). Один з перших педагогів хорового відділу московської консерваторії, де створив курс хорознавства. Його книга „Хор та керівництво ним” (1940) – перша наукова праця в методичній літературі.

Твори: більше 60 мішаних хорів а капелла („Теплится зоряка”,

„Август”, „Ночь”, „Альпы”), 20 жіночих („Листья”, „Несжатая полоса”, „Крестьянская пирушка” та інші.), 10 духовних хорів („Не отвержи мене во время старости”, „Воскресни, Боже”, „Благослови душе”, „Ангел вопияше”.

ЦВЕТАН ДЕНЕВ – (1946) сучасний болгарський композитор

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аскоченский В. Кієвъ съ древнѣйшимъ его училищемъ Академією. - Кієвъ, 1856. – 566 с.
2. Берс О.О. Что такое понимание музыки /Психолого-педагогический очерк. – Санкт-Петербург, 1903. – 47 с.
3. Булат Т. С.П.Людкевичу – 100 років //Музыка. – №1-2. – 1979. – С.1-2.
4. Бухарев И. Краткое объяснение Всенощной, Литургии или Обедни. – М.: МПО «МЭТТЭМ», 1991.
5. Вайнкоп Ю., Гусин И. Краткий биографический словарь композиторов. – 8-е изд. – Л.: Музыка, 1897. – 200 с.
6. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994. – 191 с.
7. Вознесенский И.И. Общеизвестные чтения о церковном пении. – Кострома: Губернская типография, 1897. – 69 с.
8. Вознесенский И.И. Общее церковное пение. – Народно-певческие хоры. – М., 1905. – 66 с.
9. Вознесенский К. О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения. – Рига, 1891. – 86 с.
10. Вишневецкий Д.К. Киевская Академия в первой половине 18 столетия. – К., 1903. – 371 с.
11. Ганслик Э.Ф. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. – М., 1895. – 181 с.
12. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской православной церкви. Сущность, система и история: В 2 т. – Т.1. – Нью-Йорк: Типография преп. Иова Почаевского, 1978. – 567 с.
13. Герасимова-Персидська Н.О. Церква на Україні як рушійна сила перетворень в музичній культурі XVI-XVII ст. //Музыка. – 1993. – №3. – С.26-27.
14. Голубинский Е. История русской церкви. - Т.1. – 2-е изд. - XXIV – М., 1901. – 968 с.
15. Гордійчук М.М. Духовні піснеспіви //Музыка. – 1992. – №1. – С.25.

16. Гордійчук М.М. Леся Дичко. – К.: Музична Україна, 1978. – 80 с.
17. Григорчук І.С. Використання основ духовної музичної культури православної християнської традиції в процесі фахової підготовки педагога-музиканта. Навчально-методичні матеріали для самостійної роботи із спецкурсу „Духовна музика в закладах освіти” студентів спеціальностей 7.020207 „Музична педагогіка та виховання”, 7.010103 „Педагогіка і методика середньої освіти. Музика”. – Рівне: РДГУ, 2007. – 27 с.
18. Грица С. Її життєве кредо – творчість //Музика. – №6. – 2004. – С.2-3.
19. Грица С. Життя, присвячене музиці //Українська культура. – №11-12. – 1999. – С.26.
20. Грица С. За культуру музичної культури //Музика. – № 6. – 1987. – С. 4-5.
21. Дмитревская К. Русская советская хоровая музыка. – М.: Советский композитор. – 1974. – Вип.1. – 130 с.
22. Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. – М.: Издательский отдел Московского Патриархата. – 1993.
23. Дольская О. Замѣтки о русском церковном пѣньи въ его прошломъ и настоящемъ //Православная жизнь.- 1996.- №6.- С.1-10.
24. Эйгес К.И. Основные вопросы музыкальной эстетики. – М., 1905. – 34 с.
25. Загайкевич М. М.М.Вербицький. Нарис про життя і творчість. – К.: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. – 1961. – 50 с.
26. Загайкевич М. Творець пісні, що стала символом нації //Музика. – 2005. – №3. – С.26-27.
27. Загайкевич М. Співець національного відродження України (Творча спадщина автора музики Державного гімну України Михайла Вербицького) //Народна творчість та етнографія. – 1995. – №2-3. – С.15-24.

28. Зеньковский В.В. Педагогика. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 1996. – 153 с.
29. Инокъ Петръ (Спасскій). Пъснопънія Киево-Печерской Лавры// Православная жизнь. – 1996. - №6. – С.10-19.
30. Иоанн Златоуст. Тлумачення на псалом LXII.
31. История нравоучений. Конспект лекций по Богословию. – 1905 р. – ІРНБУ ім. В.Вернадського, Ф.160, №2471, 37 арк.
32. История русской музыки: Учебник. Вип.1. С древнейших времен до середины XIX века /Келдыш Ю.В., Левашова О.Е. /Общ. ред. и предисл. А.И.Кандинского – 4-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1990. – 431 с.
33. Історія української музики. В 6 т. Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. /Л.Б.Архімович, Т.П.Булат, М.М.Гордійчук та ін.; Редкол.: М.М.Гордійчук (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1989. – 448 с.
34. Козицький П. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування. – К.: Музична Україна, 1971. – 148 с.
35. Коневский Ш. Исторические сведения о богослужбном пении в Ветхозаветной, Новозаветной - Вселенской и в частности Русской Церквах. С добавлением кратких сведений о преподавании церковного пения в начальных школах и организации певческого хора. – Нижний Новгород: Типогр. Губернского Правления, 1897. – 55 с.
36. Корній Л. Історія української музики //Українська культура. – 1999. – №6. – С.23.
37. Короткий словник діячів української музичної культури. – Тернопіль: МП „Чумацький шлях”, 1992. – 50 с.
38. Кошиць О. Про українську пісню й музику. – Препринт. вид. – К.: Музична Україна, 1993. – 50 с.
39. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – К., 1972.- 128 с.
40. Кураев А. Школьное Богословие. – Москва: Фонд „Благовест”, 1997.

– 96 с.

41. Лебедев В.В. Общее церковное пение; народно-певческие хори. – Тамбов, 1907. – 66 с.

42. Лосский Вл. Очерк мистического богословия восточной церкви // Мистическое богословие. – К.: Путь к Истине, 1991. – С.95-261.

43. Майбурова К.В. Чайковський на Україні. – К.: Тов-во „Знання”, 1965. – 46 с.

44. Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець ХІХ – початок ХХ століття): Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 /ХДПУ ім. Г.Сковороди. – Харків, 2000. – 180 с.

45. Мартынов В.И. История Богослужбного пения. – М.: РИОФА, 1994. – 238 с.

46. Мартынов В.И. О свободном или несимметричном ритме. – М.: РИОФА, 1994. – 238 с.

47. Мартынов В. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалмом //Советская музыка. – 1991. - №6. – С.37-44.

48. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики. – Препринт. вид. – К.: Музична Україна. – 1994. – 152 с.

49. Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ. – М.: СП „Слово”, 1991. – 191с.

50. Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева. – М., 1899. – 92с., с нот.

51. Минин П. Главные направления древне-церковной мистики //Мистическое богословие. – К.: Путь к Истине, 1991. – С.337-391.

52. Музыкальная энциклопедия. – Т.1. /Гл. ред. Д.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – 1070 с.

53. Музыкальная энциклопедия. – Т.2. /Гл. ред. Д.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – 958 с.

54. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991. – 672 с.

55. Національне виховання: формування світогляду і духовних цінностей студентської молоді. – Рівне: РДК, 1996. – 318 с.
56. О церковном пении: Сборник статей. – М. – Тална, 1997. – 160 с.
57. Орлова Е. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. – М.: Музыка, 1982. – 223 с.
58. Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998. – 183 с.
59. Пархоменко Л. Співець народу //Музика. – №2. – 1982. – С.9-11.
60. Пашенко В. Православ'я в нотній історії. – Полтава, 1997. – 357 с.
61. Последование молебных пений. – К., 1891. – 169 с.
62. Пр. Борис Николаев. Богословские основы знаменного пения // Музыкальная академия. – 1995. - №3. – С.137-145.
63. Псевдо-Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. – К.: Путь к Истине, 1991. – С.3-11.
64. Розанова Ю. История русской музыки. Т.II. Вторая половина XIX в. Кн.3. – П.И.Чайковский: Учеб. /Общ. ред. А.И.Кандинского. – М.: Музыка, 1981. – 310 с.
65. Розповіді про композиторів. – К.: Муз. Україна, 1994. – 80 с.
66. Романовский Н.В. Хоровой словарь. – 3-е изд., испр. – Л.: Музыка, 1980. – 144 с.
67. Рубинштейн М.М. История педагогических идей в ее основных чертах. – М., 1916. – 267 с.
68. Рубинштейн М.М. Эстетическое воспитание детей. – 3-е изд. – М., 1917. – 153 с.
69. Рязский А. Учебник церковного пения. Мелодические песни. - М., 1890. – ч.1 – 59 с.; ч.2 – 46 с.
70. Св. Антоний Великий. Духовные наставления: В рус. пер. – М.: Изд-во Сретенского монастыря; „Новая книга”, „Ковчег”, - 1998. – 256 с.
71. Св. Иоанн Златоуст. Полное собрание творений. В12 т.: Т.6. кн.2.: В рус. пер. – М.: „Святитель Иоанн Златоуст”, 1994. – 982 с.

72. Смоленский С.В. Церковное пение, народная песня и школьные храмы //Хоровое и регентское дело. – 1915. – №3. – С.4.
73. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. – 2-е изд., – М.: Музыка, 1984. – 160 с.
74. Творчі портрети українських композиторів: Довід. посібник /Уклад. М.О.Шевчук. – Рівне: РДПІ, 1997. – 85 с.
75. Ткачев Д. А.А.Архангельский. Очерк жизни и деятельности. – Л.: Музыка, 1974. – 72с.
76. Толковый Типикон /Сост. М.Скабалланович. – М.: Паломник,1995. - В.1 – 494 с.; В.2 – 494 с.; В.3 – 78 с.
77. Трисвятое. – М.: Православное пение. – 1997. – 80 с.
78. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М., 1965. – 216 с.
79. Федорчук І.Соціальні мотиви творчості //Музика. – №1. – 1979. – С.3-4.
80. Цит. по: В.Бычков. Эстетика Аврелия Августина. – М.,1984. – С.45.
81. Цит. по: В.Бычков. Эстетика Аврелия Августина. – М.,1984. – С.192.
82. Щуровский Т.О. Как нужно обучать наших детей музыке. – М., 1898. – 40 с.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	3
БІЛЯ ДУХОВНИХ ВИТОКІВ	5
ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ЯК ПРОЦЕС ВИХОВННЯ	15
ДУХОВНА МУЗИКА ЯК СПОСІБ ДІЯЛЬНОСТІ	20
МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ	
ДУХОВНИХ ТВОРІВ	23
НОТНИЙ МАТЕРІАЛ	
Молитва	
Цветан Денев	41
Благослови, душе моя, Господа	
М.Іпполитов-Іванов	43
С.Рахманінов	45
П.Чесноков	49
Л.Дичко	51
Єдинородний Сину	
Д.Бортнянський	55
Б.Галуппі	58
М.Вербицький	64
С.Рахманінов	67
П.Чесноков	70
Прийдіть поклонімося	
П.Чайковський	74
С.Рахманінов	75
К.Стеценко	77
О.Залєтнєв	78
Л.Дичко	80
Трисвяте	
М.Вербицький	86

А.Спасич	88
П.Чайковський	96
О.Архангельський.....	98
П.Чесноков	100
О.Залетнев.....	104
Л.Дичко	107
Алилуя	
За наспівом Богогласника XVIII ст.....	112
М.Вербицький	113
С.Людкевич.....	115
Дорундяк.....	116
Седляк	117
В.Польова	118
Херувимська	
Яблочинський розспів. Гармонізація М.Куликовича	122
М.Березовський.....	126
Д.Бортнянський.....	130
О.Варламов	133
П.Чайковський	137
КОМЕНТАРІ ДО ПІСНЕСПІВІВ	143
МУЗИЧНА ЦЕРКОВНА ТЕРМІНОЛОГІЯ	154
КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	172

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНЕ ВИДАННЯ

Потапчук Тетяна Володимирівна
Ульяновська Людмила Панасівна

**Методика виконавського аналізу духовних творів у
процесі роботи з хоровим колективом**

**Твори для жіночого
або дитячого хору a cappella**

Навчально-методичний посібник

**Рекомендовано Міністерством освіти і наук України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист №1.4/18-Г-1979 від 28.07.2008 р.)**

Комп'ютерний набір Потапчук Т.В.
Комп'ютерна верстка та макет Третяк О.Ю.

Підписано до друку 26.08.2008 р.
Папір офсет. Друк різнографічний. Формат 60/84 1/8.
Ум. друк. арк. 20,9. Наклад 300 прим. Зам. № .

Видавничі роботи: Олег Зень
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до ДР: серія РВ №26 від 6 квітня 2004 р.
33022, м. Рівне, пр. Кн. Романа 9/24; тел.: (0362) 24-45-09

Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету
33028, м. Рівне, вул. С.Бандери, 12
тел.: (0362) 26-48-83