

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Рівненський державний гуманітарний університет

Методика виконавського аналізу
духовних творів
у процесі роботи з хоровим
КОЛЕКТИВОМ

Твори для жіночого
та дитячого хору a cappella
II частина

Рівне – 2010

УДК 783:78.087.68
ББК 85.969
П 64

Рекомендовано до друку вченою радою РДГУ (Протокол № 8 від 27.04.2010 р.)

*Рекомендовано до друку навчально-методичною радою РДГУ
(Протокол № 8 від 30.04.2010 р.)*

Автори-укладачі: Потапчук Т.В. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ

Ульяновська Л.П. – старший викладач кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ

Рецензенти: Афанасьєв Ю.Л. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності ДАКККіМ

Яремко-Супрун Н.О. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору РДГУ

Борисенко Т.Г. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Республіканського вищого навчального закладу „Кримський гуманітарний університет м. Ялта”

П 64 Методика виконавського аналізу духовних творів у процесі роботи з хоровим колективом: навч.-метод. посіб. для студ. музично-педагогічних факультетів /[Авт.-уклад. Потапчук Т.В., Ульяновська Л.П. – Рівне: РДГУ, 2010. – 136 с. + 188 с. нот.

Навчально-методичний посібник „**Методика виконавського аналізу духовних творів у процесі роботи з хоровим колективом**” містить методичні поради виконавського аналізу запропонованих для вивчення хорових творів. Висвітлено історичні джерела виникнення духовної музики і професійно-виконавські аспекти роботи над духовними творами.

УДК 783:78.087.68
ББК 85.969

© РДГУ, 2010
© Потапчук Т.В., Ульяновська Л.П., 2010

ПЕРЕДМОВА

Самобутність культури українського народу віками визначалася церковним життям. Напевне саме тому сучасні митці цікавляться духовною спадщиною українців. У навчальних закладах упроваджується вивчення християнської етики, здійснюється підготовка до церковних свят - влаштовуються вистави, читаються лекції. На професійному рівні проводяться концерти з виконанням духовної музики.

Нехтування духовних цінностей української нації у ХХ ст. негативно позначилося на збереженні скарбниць церковного мистецтва. Відродження традицій духовної музики ускладнюється через нестачу нотного матеріалу й недостатню розробку методичних рекомендацій з її виконання.

Навчально-методичний посібник „Методика виконавського аналізу духовних творів у процесі роботи з хоровим колективом” допомагає розв'язувати проблему вивчення спеціалізованих дисциплін у вищих музичних навчальних закладах III – IV рівнів акредитації. До посібника увійшли музичні твори українських і зарубіжних композиторів, які мають як церковно-прикладну, так і художню цінність: „Отця і Сина і Святого Духа”, „Символ віри”, „Милість миру”, „Під твою милість”, „Тобі співаємо”, „Достойно є”, „Тобою радується”, „Отче наш”, „Хваліте Господа з небес”, „Нехай повні будуть уста наші” й ін.

Коментар до кожного твору дасть студентам змогу з'ясувати специфіку виконання духовної музики. Виконавський аналіз окремих хорових творів сприятиме формуванню практичних навичок інтерпретації церковно-музичних композицій.

У посібнику представлено автори, різних за своєю творчістю, індивідуальністю, стилем, манерою хорового письма, гармонічним і фактурним мисленням: Є.Азеєв, О.Архангельський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А.Ведель, М. Вербицький, М.Виноградов, П. Динєв, Л. Дичко, Г.Ломакін, О.Львов, М.Мацієвський, К. Стеценко, С.Рахманінов, П.Чайковський, П.Чесноков, Б.Фільц й ін.

Нотний матеріал посібника – це репертуар навчальних хорів музично-педагогічного факультету, виконуваний під керівництвом авторів посібника.

Навчально-методичний посібник стане у пригоді викладачам, студентам музичних спеціальностей вищих навчальних закладів, музичних училищ та училищ культури під час вивчення навчальних курсів „Диригування”, „Хоровий клас”, „Теорія і методика використання основ духовної музичної культури”, а також у роботі з професійними й аматорськими хоровими колективами. Різний ступінь складності творів уможливорює широке використання їх у хоровій творчості.

ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

Традиції хорової культури в Україні сягають часів України – Русі, де широко розвивається культура і мистецтво. Українська духовна музика – непересічне явище в історії світової культури. Донедавна пласти її утримувалися у „заповідниках мовчання”, а якщо й звучали твори Д.Бортнянського або М.Березовського, то з переробленими текстами.

Церковний спів має свою багатовікову історію, його джерела беруть початок у народно-пісенній творчості наших прапредків. Провідною ідеєю його зародження і становлення було змагання за національну самобутність церковної музичної культури, за її українську душу.

З прийняттям християнства від Візантії в Україну-Русь був перенесений і візантійський спів та, як свідчать дослідження пам'яток давнього письменства, не мав у ній благодатного для себе ґрунту і слугував тільки прототипом для творців українського церковного співу. Наші предки почали творити свої, відмінні від грецьких зразків, церковні наспіви. Пам'ятки так званої знаменної нотації XI ст. позначені оригінальністю і самостійністю фактури знаменного розспіву, заснованого на ладовій системі українського народного співу. На взір знаменного розспіву творилися інші, які ввійшли до системи церковного співу під різними назвами - „грецьке”, „болгарське” тощо. Розспіви ці, як стверджують наші дослідники церковної музики не є грецькими ані болгарськими. Свідченням цього є наукові публікації відомих українських і зарубіжних музикознавців Н.Герасимової-Персидської, Л.Івченко, Л.Корній, Я.Костюковець, Ю.Медведика, П.Шеффер, О.Шресер-Ткаченко, О.Цалай-Якименко, Ю.Ясиновського й ін.

Від грецьких ці розспіви відрізняються як оригінальністю системи письма, нотними знаками, так і принципом свого складу. Болгари, відроджуючи свої національні церковні наспіви, досліджували наші нотні записи, однак без успіху.

Тодішній „однорядковий” запис розспівів стає за підставу до припущення, що вони спочатку були одноголосими, унісонними, як і

церковні співи Візантії і Західної Європи. Сучасні вчені довели, що під впливом української народної поліфонії поступово розвинувся багатоголосий церковний спів, так званий рядковий, з якого потім зародився спів, заснований на українському контрапункті.

Українська культура XVII – XVIII ст., також і церковна музика набуває виразного національного змісту і форм. Завдяки діяльності монастирів і духовних шкіл розвивається високий хоровий спів, з'являються видатні співаки, регенти, теоретики й композитори, зароджується національна література, полемічні твори стають на захист православ'я.

Українські митці творять монументальні твори хорового партесного багатоголосся задля урочистості православного Богослужіння.

Органічна мелодична спорідненість духовних творів з народною творчістю, м'яка, задушевна емоційність, насиченість теплою і щиросердною побожністю - все це сприяло поширенню церковного співу по всій Україні й уніможливило чужі впливи. Український церковний спів підсилює церковно-музична творчість Д.Бортнянського, А.Веделя, П.Турчанінова, М.Березовського. Їхня діяльність вплинула на становлення інструментально-вокальної церковної музики Заходу. Цьому сприяла винайдена в Києві квадратова нотація, що була оригінальною системою п'ятилінійного нотного письма, яку запозичила вся Європа.

У часи формування московської держави київський церковний спів був перенесений українськими кваліфікованими майстрами співу й композиторами спочатку до м.Новгорода, а потім до м.Москви. Відтак був систематизований у нотних записах, а пізніше в „Обиходах” і „Збірниках”.

До систематизації і розшифрування нотацій київських розспівів багато зусиль доклав український учений - Монах Звенигородського монастиря Олександр Мезенець. У складанні „Обиходу” й „Збірників” брали участь композитори Д.Бортнянський, Г.Ломакін, П.Турчанінов й ін. Перше видання „Обиходу” вийшло з друку у 1883 році під редакцією О.Львова, а на зміну йому з благословення Синоду Православної Церкви побачило світ друге видання „Обиходу” за редакцією М.Бахметєва.

Переклади старих київських розспівів у цих „Обиходах” не були ідеальними: через широке застосування домінантсептакордів із септимою у верхньому голосі (редакція О.Львова); надмірне уживання хроматизмів і дисонансів (редакція М.Бахметєва). Зате у них збережена натуральність мелодії і стародавній тематичний матеріал київських наспівів. Отож київські розспіви можна вважати засадою церковних співів „Обиходів”.

Д.Бортнянський, М.Березовський, а особливо П.Турчанінов на основі київських розспівів писали церковні твори, неперевершені за своєю красою, багатством і глибиною почуттів. Різняться від них церковна музика А.Веделя, в якій стихія релігійних переживань і настроїв нашого народу поєднується із душевними стражданнями композитора.

Протягом ХІХ ст. церковна музика Д.Бортнянського привертала увагу композиторів західно-українських земель, особливо Галичини (М.Вербицький називав його „українським Моцартом”). Учні духовних семінарій у Львові з захопленням виконували його церковні твори.

Більшість церковних творів належить західно-українським композиторам – М.Вербицькому, І.Лаврівському, О.Нижанківському, І.Воробкевичу, В.Матюку й ін. Деякі з них, особливо церковні колядки, вміщуються у шкільні співаники, авторами яких крім згаданих, були Ф.Колесса, С.Людкевич, Д.Січинський, М.Гайворонський і початок ХХ ст. ознаменував нову епоху в історії нашої церковної музики. З відродженням Української Православної Церкви постав творчий талант низки українських композиторів. Серед них - П.Козицький, О.Кошиць, М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Яциневич.

Традиції попередників продовжують і сучасні українські композитори. Так літургії (для мішаного і жіночого хорів) Лесі Дичко є спробою поєднати канонічні тексти Служби Божої із засобами сучасної гармонічної мови.

Маємо сучасні видання духовної музики українських композиторів. Допускаємо думку, що багатовакова спадщина української духовної музики буде вивчатися, досліджуватись і впроваджуватись у виконавську практику.

ДУХОВНА МУЗИКА ХРИСТИЯНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У СУСПІЛЬНОМУ ВИХОВАННІ

Духовна музика православної християнської традиції – тип музичної культури, що виражає релігійну свідомість, є складовою релігійного обряду. За способом діяльності вона поділяється на богослужбовий спів, церковну музику, духовні піснеспіви. Кожна із складових цього поділу є специфічною через особливе поєднання музичних і смислових компонентів.

Давній богослужбовий спів є одним із найбільших досягнень релігійної свідомості. Якщо народна мудрість і суспільний досвід відображені у прислів'ях, глибокі людські почуття – у народних піснях, то духовний світ – у православному церковному співі.

Принципи оформлення музичного матеріалу богослужбового співу християнської (православної) традиції сягають джерелами „Октоїху” (восьмигласової системи організації методики богослужбового співу) І.Дамаскіна. Сутність цих принципів досліджували М.Бражников, В.Мартінов, М.Металлов, К.Успенський, що дало змогу сформувати структуру духовної музики як суспільного явища.

Музичне полотно богослужбового співу і спосіб його передачі мають на меті служіння Богу. Зміст виконуваного твориться за текстами Святого Письма. Наразі в особі автора мелодики вбачається її творець, а посередник завдяки даним йому від Бога здібностям відображає всесвітню гармонію і втілює Вічність у нашому сприйнятті музичного матеріалу. Спираючись на абсолютно конкретне знання і віру в його істинність, людина складає молитви, а отже, сповідує вищі початки і принципи існування.

Виникнення суспільного явища „церковна музика” пов'язане з тим, що богослужбовий спів зазнавав змін через музичне оформлення богослужбових текстів. Унаслідок гармонізації канонічних мелодій богослужбового співу краса звучання почала заступати сакральний зміст виконуваних творів.

Терміни „церковна музика” і „богослужбовий спів” мали б означати одне й те саме. Вирішальним є співвіднесеність понять „спів” – „музика”, де

слово „спів” не є самодостатнім. Сутнісним змістом є „богослужбовий спів”, що означає богослужбову практику учасників процесу богослужіння.

За посередництва музичних творів духовної традиції церковну музику характеризують передусім музикування, професійна музична діяльність. Як вид мистецтва вона частіше виконується у концертних залах задля відчуття естетичної насолоди.

Духовні пісенспіви є наслідком індивідуальних вражень, афектів окремо взятої особистості через сприйняття нею релігійних істин. Вони не здатні породжувати стійке моральне почуття через відсутність зв'язку з духовною традицією. Проте збуджують емоційність, доводять до стану душевної незрівноваженості. Під час сприйняття духовних пісенспівів, виражених настановлень на художність, відчуттєву впливовість порівняно з явищем духовної музики спричиняють суперечності між художніми і морально-творчими аспектами музично-духовної діяльності.

Церковна музика здавна використовується для здійснення релігійних відправ під час богослужіння. Богослужбовий спів завжди посідав чільне місце в розвитку мистецтв, тоді як світська музика з'явилася лише наприкінці XVIII ст.¹ На це вказують сучасні вчені І.Гарднер² П.Маценко³ В.Мартинов⁴ М.Успенський⁵ й ін.

М.Рубінштейн свого часу писав, що молитва виливається у форму співу й музики, і зазвичай лише так релігійне почуття пробуджується до нового життя⁶. Спів – це осердя православного богослужіння. Коли наші предки казали, що „Церква Божя без співу стоїть”, то це означало, що вона порожня і не діє⁷.

Розспіви у Православній Церкві в періоди її розквіту, як і богослужбові тексти називалися святими. І якщо проповідання Божого Слова завжди

¹ О церковном пении: Сб. ст. – М. – Тална, 1997. – 156 с.

² 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.

³ Маценко П.І. Нариси до історії української церковної музики. – К.: Муз. Україна, 1968. – 150 с.

⁴ Мартынов В.И. О свободном или несимметричном ритме. – М.: РИОФА, 1994. – 238 с.

⁵ Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. – М., 1965. – 216 с.

⁶ Рубинштейн М.М. Эстетическое воспитание детей. – 3-е изд. – М., 1917. – С.56.

⁷ Трисвятое. – М.: Православное пение. – 1997. – С.3.

було повчальним, то церковний піснеспів давав змогу заглибитися розумом і серцем у зміст виконуваного і мимоволі пробуджував комплекс релігійних почуттів¹.

На думку П.Щуровського, „Церковна музика здатна викликати у прихожан урочистий настрій, примушувати їх відмовлятися від усього земного, навертати душі до Божественного². Спів, зазначає В.Лебедев, сповнює людей високими небесними відчуттями³. У Православній Церкві інструментальної музики немає, наразі голос вважається природним і найкращим інструментом. Отож у церковному співі на текст Святого Письма складається мелодія. Цей піснеспів називається богослужбовим, церковним. „Духовна музика, – писав Г.Ниський, – покликана до піднесеного життя. Вона не допускає нечистого, неспівзвучного, не дає душі стати глухою”⁴.

Таким чином, церковний спів гармонізує душу і розум людини, сприяє усвідомленню змісту моральних уроків Закону Божого. Завдання теперішнього моменту, зазначає В.Пащенко, полягає в тому, щоб мистецтво, до якого залучається народ у церкві, піднести на вищий рівень. І тоді парафіяни виховуватимуться на справжніх художніх творах, а в майбутньому прагнутимуть розширити свій художній світогляд⁵.

Православна духовна музика надзвичайно важлива й з огляду на те, що менталітету українців властиві чуттєвість, внутрішня потреба творити прекрасне. „Наше єство, – стверджував І.Вознесенський, – 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 дають ще більшу користь і задоволення”⁶.

Великий вплив православної духовної музики на суб’єктивний світ особистості й колективну свідомість українців. Вона є естетичним засобом

¹ Кураев А. Школьное Богословие. – Москва: Фонд „Благовест”, 1997. – С.20.

² Щуровский П.О. Как нужно обучать наших детей музыке. – М., 1898. – С.12 – 13.

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

⁴ Маценко П.І. Нариси до історії української церковної музики. – К.: Муз. Україна, 1968. – 150 с.

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

⁶ Вознесенский И.И. Общее церковное пение //Народно-певческие хоры. – М., 1905. – С.4-7.

пізнання життя людини, етноспільноти, народу.

Духовна музика виражає душевний стан людини, уможлиблюють певне моральне відчуття. Тому спосіб існування духовної музики має відповідати її духовному змістові.

Виховання засобами духовної музики починається у дитинстві. За молоду людина гостро відчуває усяке моральне занедбання, відразу до поганого, те, що недобре з самої природи. Вона захоплюється красою, що властива моральному добру, живить нею свій розум і почуття ще до того, як її усвідомить. Коли ж надходить пора осягнення істин християнського буття, сприймає їх як близькі їй.

Виховання засобами духовної музики як складової релігійної свідомості допомагає розв'язати суперечності між суспільними й індивідуальними інтересами задля вивільнення етичного початку з-під влади практичного інтересу мати особисте благополуччя. Останнє, на жаль, є провідним принципом, спонукою діяльності молоді особистості. Як наслідок, нехтуються Божі Заповіді, зокрема любов до Господа Бога й ближнього.

Потрібно захистити духовну музику християнської традиції, її основи від інтерпретації. Це можливо через висвітлення головних напрямів духовної організації музичної діяльності, котрі постають з положень апологетів християнства, провідників учення Православної Церкви.

Засади правильного розуміння специфіки досліджуваної проблеми:

- ідея застосування музичного мистецтва у справі музичного виховання заснована на переконанні, що предмет виховання складають належно скеровані насолоди і скорботи. Таке бачення сутності виховного процесу тісно пов'язане з християнським розумінням музики як засобу очищення (покаяння);

- правильне засвоєння молоддю етимології християнської термінології дасть їм змогу глибше осягнути предмет духовної музичної культури;

- духовна музика християнської традиції породжена реальним буттям і полягає в музичному оформленні духовної релігійної практики – посту і

молитви. Через відповідні способи діяльності (псалом, пісня, гімн) утілюються моральний принцип і критерій діяльності – милосердя, осягаються духовні істини, закорінені в Божественному;

- психологія музичного сприйняття, передбачає досягнення відчуттєвої насолоди засобами музичного мистецтва. Пропагування лише художньо-естетичних цінностей духовної музики зумовлює вкрай гостру проблему християнського виховання молоді. Відсутність чітко спрямованої системи впливу на духовність з її моральністю вимагає ґрунтовного розв'язання нагальних проблем формування моральних рис української нації, зазвичай через віросповідання.

Постає питання про визначники сутнісних характеристик музичних аспектів духовної практики. Відповідь на нього дасть змогу з'ясувати мету духовної діяльності, явити її принципи, що стосується сфери етики, усвідомити моральні істини задля втілення цих принципів діяльності в життя як передумови духовного вишколення молоді.

Духовна музика розвивається відповідно до християнської традиції, котра живиться глибокою вірою у Єдиного Бога¹.

¹ Потапчук Т.В., Ульяновська Л.П. Духовна музика християнської традиції у суспільному вихованні // Освіта й управління. – Т.12. - №2. – 2009. – С.154-158.

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ

В Україні церковний спів посідав одне з чільних місць як за своєю поширеністю і суспільно-громадською роллю, так і за силою впливу на народні маси. Народне життя Давньої Русі, писав один з дослідників духовної музики, було тісно пов'язане з культом, глибоко пройняте його впливом, тож мистецтво у своїх вищих формах у руського народу могло бути мистецтвом, зумовлене потребами культу.

Талановиті композитори, майстри-регенти, виконавці-співаки, працювали на ниві культового співу. За найтісніших зв'язків зі словом, яке було здебільшого звернене до Бога, музика за своїм характером не дотримувалася церковних догматів і широко відтворювала людські почуття, прагнення, ідеали, смаки.

Розмаїтість поглядів на походження співу Православної Церкви зумовлена нерозробленістю його історії епохи Русі - України, відсутністю нотного матеріалу. Навряд чи можна говорити про несамотійність, наслідувальний характер церковної музики у тому вигляді, в якому вона дійшла до XVI – XVII ст., коли її записи можна прочитати й озвучити, а отже, й дослідити. По-перше, ми маємо безліч подібних зразків у візантійській співацькій культурі, сучасній грецькій чи болгарській. По-друге, спів Православної Церкви, як відзначають дослідники, має багато спільних рис з народною східнослов'янською музикою.

У церковній музиці, починаючи від давніших літ і до цього часу, умовно виділяємо два стилі виконання: монодичний і багатоголосий. З огляду на переважання одного з них спробуємо датувати періоди церковної музики: монодичний – IX-XVII ст., багатоголосий – XVI-XX ст.

Монодичний спів був відомий українцям задовго до введення християнства. Чужий народним масам візантійський спів трансформувався під впливом національних традицій, а також через відсутність усталеної системи запису музичних творів. Використовувані екфонетична,

палеовізантійська і крюкова нотації, не давали чіткої уяви про інтонаційний склад мелодій, котрі доводилося вивчати на слух. Наразі виконавцям важко було засвоїти складні наспіви, не змінивши їх відповідно зі своїми потребами.

З розвитком культового співу з'являються центри і школи співу. Одним з осередків формування і поширення церковної музики стала Києво-Печерська Лавра, де працювали видатні майстри хорового співу.

У Печерському монастирі жив відомий піснетворець Стефан, який виконував обов'язки деместика, або уставника (керівника) хору. Після смерті Феодосія був обраний ігуменом. Монах Григорій Печерський створив тексти нових кантів до давніх наспівів¹. Сучасником Стефана був пропагандист нового київського співу Лука, котрий очолив у Володимирі на Волині школу "Луцину чадь". У Православній Церкві з'являються свої свята, наприклад освячення новозбудованих храмів. Тож виникає потреба в нових піснеспівах. У Новгородській Мінеї XII ст. збереглися стихирні тексти на честь українських святих Бориса й Гліба.

У рукописах XIII-XIV ст. дійшла до нас служба князеві Володимирі, що виникла, очевидно, значно раніше. Служба княгині Ользі, автором якої вважають письменника XV ст. Пахомія Лагофета, має деякі піснеспіви ще домонгольського періоду. В ірмологіонах (від грецького ірмос – збираю, тобто – збірник ірмосів православної служби) є низка піснеспівів, присвячених найулюбленішим святим української Церкви – Симону Столпнику, архістратигу Михайлу, святому Онуфрію, преподобному Феодосію та ін. Значна частина їх під впливом народної пісні зазнали істотних змін (порівняно з візантійськими першоджерелами).

Кілька версій щодо виникнення багатоголосся у православному церковному співі існує. "Степенна книга" свідчить, що "трискладовий солодкоголосовий" (існує три гіпотези: спів трьох хорів; спів у трьох різних ладах; просто триголос) і найгарніший "демествений спів" (первісно пісні

¹ Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – К., 1972. – С.11.

для домашнього піднесення) були введені співаками “із греків”, які прийшли до Києва в 1053 р., за часів Ярослава Мудрого. Проте не виявлено інших даних, які підтверджували б давнє походження багатоголосся. Деякі вчені заперечували цей факт. Так, Д.Розумовський вважав, що слово “трискладовий” не слід розуміти як трирядковий, тобто триголосий спів, у якому використано відомі грецькі ладові системи – актохорд, пентахорд і тетрахорд. Музикознавець В.Беляєв висловив іншу думку, згідно з якою у “Степенній книзі” все ж говориться про рядковий спів і демествене чотириголосся, добре відомі в другій половині XVI ст., коли складався літопис. Автор “Степенної книги”, переконаний В.Беляєв, безпідставно новизував виникнення названих видів співу з приходом візантійських співаків в Україну в XI ст.¹

Появу багатоголосся у церковному співі в Україні дослідники відводять XVI і навіть XV ст. Безперечно, що деякі його примітивні (гетерофонічні) форми, як і в народному співі, з’явилися раніше. Багатоголосся могло виникнути через випадкове роздвоєння голосів під час унісонного виконання мелодій багатьма співаками за певної відносності у крюковій системі запису. Це зумовило появу різних варіантів одних і тих самих наспівів, імпровізаційне виконання. Існували й такі жанрові різновиди хорового співу, в яких навіть був усталений звичай роздвоювати голоси.

Багатоголосся існувало в Україні наприкінці XVI ст. Про це свідчить звернення духовенства до візантійського патріарха Милентія Пегаса в 1594 р. з проханням санкціонувати нову форму виконання. У відповіді патріарх зазначав, що не заперечує практику співу в церквах “живим голосом або голосами, як і де в кого є звичай співати Богові”, не осуджує “ні одноголосого ні багатоголосого співу, аби він був відповідним і благопристойним...”.

Широкому впровадженню багатоголосого співу сприяв інтенсивний розвиток шкільної освіти в Україні, другої половини XVI ст. Цей спів

¹ Там же, С.10-11.

вивчали майже в кожній школі. Він доповнював також програми братських шкіл міст Львова і Луцька, а пізніше м.Києва; вивчали його і в Острозькій школі.

У другій половині XVIII ст. і надалі поширювалася культова музика (процес цей почався ще в XVI ст. й утвердився в XVII ст. під впливом українського і польського просвітництва.

Духовні піснеспіви – це сакральні глибини нашого народу, його менталітет. Молитовні звернення до Всевишнього і сьогодні бентежать наше єство. Саме духовні творіння XVII – XIX ст. відкрили світові Україну її талановитих синів – М.Дилецького, М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя й ін.

Сучасна хорова культура України постала в органічній єдності своєї тисячолітньої історії. Бурхлива хвиля хорового ренесансу в 90-х роках XX ст. винесла на поверхню суспільного буття музикантів минулих епох, композиторів і виконавців. Величезна слухацька аудиторія все більше зацікавлюється церковною музикою.

Молитва – засада формування духовних цінностей

Релігія завжди посідала гідне місце в житті українського народу. Вона увібрала в себе всі елементи загальнолюдських цінностей: добро, правду, милосердя, любов, красу, благородство. Релігія споконвіку зціляла людські душі, вчила жити за Заповідями Божими, керувати своїми думками та вчинками в рішних життєвих ситуаціях.

Через віру людина наближається до Бога, пізнаючи мудрість Божих Законів. Досягає гармонії з Богом, світом і власним сумлінням через удосконалення себе. Наблизившись до Бога, людина не лише сама стає уособленням Любові, Добра, а й своїми щоденними діями і вчинками обстоює ці високі ідеали. Тому так важливо пробуджувати в людей віру в

Бога, привести їх до відчуття і пізнання Бога¹.

Енергія молитви має велику силу. У святому Євангелії від Матвія читаємо: “Пильуйте і моліться, щоб не впасти в спокусу: дух бадьорий, а тіло немічне” (Євангелія Матвія 26:41). І людина яка не молиться, сама собі робить кривду і шкоду. Пульс є ознакою биття серця і здоров'я. Так і молитва є ознакою здоров'я нашого духовного життя.

Молитва –найбільш індивідуальний акт релігійного настрою, і хай кожен, хто молиться, знаходить сам слова, відповідні його настрою. Отже й дитині не забороняється молитися, як вона хоче, тільки пізніше можна навчати її єдиної правдивої молитви „Отче Наш”, яка вже має не лише індивідуальний, а й соціальний характер.

У молитві людина виявляє всі свої почуття і ставлення до Бога. Молитва є благанням, щоб Господь вселився у душі наші, щоб прийшло Царство Боже, щоб здійснювалася воля Його, як на небі так і на землі, щоб Господь дав нам хліба насущного і визволив нас від лукавого. Це є молитва вдячності за ті блага, що ми маємо від Бога, і передусім за Його хресну жертву, якою Він звільнив нас від прокляття гріха. Це є молитва благословення, коли людина відчуває безмежну Величність Божу, усвідомлює неміч і обмеженість свою, а відтак відчуває піднесену радість, бо єднається з Всемогутнім Творцем².

У молитві виявляється любов сприймальна, вдячна, благоговійна і споглядальна. Але Євангеліє вимагає від нас ще й діяльної любові. Християнська любов жертвенна: “Хто не залишить батька свого і матір свою і не піде слідом за Мною, той не є Мене достойний,” – сказав Христос. Це не означає, що люблячи Бога, ми повинні перестати любити своїх кровних і близьких. Залишаючи їх в Ім'я Боже, ми знаходимо і любимо їх у Богові. Так само християнин в ім'я Боже зрікається багатства й земної слави. Євангеліє вимагає, щоб християнин обмежував себе в радощах тілесних, або навіть зрікався їх. Сенс цього обмеження і зречення полягає не в тому, що Євангеліє

¹ Вишневецький О.Сучасне українське виховання. – Львів: Пед. нариси, 1996. – 233 с.

² Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994. – Т.1. – С.80.

визнає земні блага й утіху з них за щось зле, а в тому, що людина на перше місце мусить ставити любов до Бога і блага духовні. Вона не мусить бути рабом своїх тілесних пристрастей, свого багатства або суєтної слави, бо це принижує її гідність і віддаляє від Царства Божого¹.

Християни творять молитву на самоті і в єднанні зі своїми ближніми - членами Церкви Христової. Особливо велике виховне значення має спільна молитва. В ній люди єднаються у спільних почуттях і благаннях до Бога, і через те єднання почуття посилюються і підносяться. Люди відчують себе братами у Христі й дітьми Єдиного Батька².

Молитва – це духовна пожива кожної людини, бо саме молитвою підносимося до Божих висот і єднаємося з Богом, стаємо перед Ним і кажемо Йому все те, що в нашій душі радісне чи що їй болить, чи чогось вона потребує, чи за щось вона вдячна, чи прагне на мить побути над Землею. Без молитви наша душа німа, холодна, навіть, можна сказати, мертва перед Богом, якщо з Ним, джерелом нашого буття, вона не має зв'язку. Отже, молитва – наша дорога до Бога... Молитва – це наше світло, наше добро, поміч нам. Але одного промовляння слів без внутрішньої просвітленості недостатньо: в молитві мають брати участь душа, серце і розум. Це означає, що ми повинні не тільки хреститися, кланятися і вимовляти слова молитви, а й думною витати в небесах. Ісус Христос говорив: “Оці люди устами своїми шанують Мене, серце ж їхнє далеке від Мене!.. марно шанують Мене” (Євангелія Матвія 15:8-9). Отже, треба молитись душею, серцем і розумом³.

У Господній молитві *Отче наш*, люди просять Бога простити їхню провину:

*... і прости нам провини наші,
Як і ми прощаємо винуватцям нашим,
І не введи нас у спокусу,*

¹ Вернюк Я.С.,Шевчук С.І. Сучасні тенденції відродження духовності Волинського Полісся за реліктовими жанрами замовлянь та молитов //Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи: Наук. Зб. – Рівне: ППФ „Волинські обереги”, 2000. – С.80 .

² Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава, 1994. – Т.1. – С.80.

³ Антологія духовності: Сто літературних молитов /Упоряд. О.Омельчук, В.Шуляр, Б.Степанидин. – Рівне: Просвіта, 1996. – С.5.

*Але визволи нас від лукавого.
Бо Твоє є Царство і сила, і слава
Отця, і Сина, і Святого Духа,
І нині, і повсякчас, І навіки віків. Амінь! (Лк. 1,1 - 4; Мф. 6,9 - 13)*
Прославляючи Отця, і Сина, і Святого Духа, просять помилувати їх:
*Святий Боже, святий Кріпкий,
Святий Безсмертний помилуй нас.
І нині і повсякчас, і на вікі віків. Амінь!¹*

У молитві:

*Боже, вислухай благання,
Нищить недоля наш край.
В єдності сила народу,
Боже нам єдність подай,*

звертаються до Бога, щоб Він згуртував народ:

*Волю Україні
Щастя й долю дав.*

Таке звернення до Бога є і в іншій молитві:

*Ой Боже, Боже, зглянься на нас,
Дай нам кращої долі.
Ой Боже, Боже, зглянься на нас,
Визволи нас із неволі².*

У молитві “Боже великий, єдиний” висвітлені всі прохання дитини:

*Боже Великий, Єдиний
Нам Україну храни,
Волі і світу промінням,
Ти її осіни.
Світлом науки і знання,
Нас, дітей, просвіти,*

¹ Чайковська А. М. Співаник дитячого хору духовної пісні „Пролісок”. – Рівне: РДГУ, 2000. – С.14.

² Там же, с.17.

В чистій любові до краю

Ти нас Боже зрости.

На всі прохання людей Господь відповідає любов'ю:

Ой видить Бог, видить Творець,

Що весь мир погигає,

Архангела Гавріїла

В Назарет посилає.

Допомагає українцям Батьківщину боронити:

Нам pomoже святий Юрій

Турка звоювати

Слави здобувати.

У молитві людина зосереджується на внутрішньому світі й визначає свої головні потреби, проте, залежно від рівня свідомості, виражає у молитві свої прагнення – від суто матеріальних до духовних потреб.

Так і бідна вдова надіється на господню допомогу. Засіявши пшеницю, вона просить у Бога:

Ой, уроди, Боже, та пшениченьку яру

На вдовиних діток та на вдовину славу.

І Бог милостивий не відмовляється від її прохання, приймає її молитву:

Іще удівонька та й додму не дійшла,

А вже кажуть люди,

Що пшениченька зійшла.

В іншій молитві хлібороб звертається до Божественної сили, щоб земля - оселя була чистою, не вбирала отрути, чорних сил:

Пресвятая Богородиця на Престіл стала.

Господа Бога просила і всіх святих схвалила.

Всі святії Божії угодники, скорії помочники,

Поможіть мені зло відігнати, здоров'я закликати.

Зорі-зурниці, вас на небі три сестриці – одна

Вечорняя, друга – полунешина, третя – світова,

Станьте мені в помочі одогнати немочі¹.

Вдячні люди дякують Богу за все, що він для них зробив:

*Подяку, Отче наш прийми,
За щедрі ласки, за дари всі
За квіти, трави, за птичий спів
За квіти, гори, за шум лісів.
За ясне сонце в небесах,
За зелені плоди на полях.
Вдячний за наш щоденний хліб,
Дякуємо Тобі за цілий світ.*

У молитвах люди звертаються і до Божої Матері. Так, під час облоги Почаєва просили врятувати їх:

*Ой, рятуй, рятуй, Божая Мати,
Увесь мир погибає*

На що Божа Мати відгукнулася і врятувала Почаїв. Так само діти благають повернути їм рідну Україну:

*О, Мати Божа, о, райський цвіте,
Тебе благають українські діти.
Не дай в неволі нам пропадати,
Україну нашу, верни нам Мати².*

Мати Божа, заступниця християн, опікуючись праведними і грішними, просить свого Сина:

*Ой дай мені, Синку, золотії ключі,
Треба рай і пекло та й поодмикати,
Праведнії душі та й випускати.*

Тільки одну душу Пречиста Матір не випустила з пекла:

¹ Вернюк Я.С. Шевчук С.І. Сучасні тенденції відродження духовності Волинського Полісся за реліктовими жанрами замовлянь та молитов / Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи: Наук. зб. – Рівне: ППФ “Волинські обереги”, 2000. – С.319.

² Чайковська А. М. Співаник дитячого хору духовної пісні „Пролісок”. – Рівне: РДГУ, 2000. – С.98.

*Що у п'ятниченьку рано поснідала,
А в неділеньку рано проспівала,
Що рідну неньку та й налаяла,
Ще й не налаяла, тільки подумала.*

Дорослі піклуються про своїх дітей, щоб вони зростали чемними, не байдужими до батьків, росли в мирі й злагоді. Вони просять Господа навчити дітей любити ближніх:

*Прийми, Мати Миру, любов нашу щиру,
Прийми наші сльози і спів.
Ми просимо Бога, ми просимо Бога
За наших дочок і синів.
Ми хочем, щоб діти навчились любити,
Щоб чули вони Божий спів.
Ми просимо Бога, ми просимо Бога
За наших дочок і синів.*

Багато величань пронизано любов'ю до Богородиці Діви:

*Тобі всі святії служать, Родище Бога,
І ми грішні, Тебе любим всі якомога.
Цілим серцем нехай мило Тобі служить
Душа й тіло, Мати чистая¹.*

Всі молитви переважно славлять Бога, Його благість і чоловіколюбність. Люди вірять в Його силу і в те, що Він існує:

*Не сумуйте, сиротами
Не лишив Христос ввік нас.
Він живий є все між нами,
В кожную хвилю, в кожний час².*

У молитвах люди просять, щоб Бог допомагав їм у дорозі:

*Іду я з хати, а за мною Бог і Божя Мати,
Святий Миколай на порозі - помагай в дорозі¹.*

¹ Чайковська А. М. Співаник дитячого хору духовної пісні „Пролісок”. – Рівне: РДГУ, 2000. – С.18.

² Там же, с.19.

Інший варіант такої молитви віднайдено в с. Білятичі Сарненського р-ну:

Я вихожу з хати, перед мене Ісус Христос і Божя Мати.

Святі Ілля і Михайл по боках, Миколай стоїть в порозі,

щоб бути щасливим в дорозі².

Ще одна молитва записана в с. Іваничі Зарічненського р-ну Рівненської області:

Ідем ми в Божу путь, з нами Святий Дух,

Ісуса Христа печать, щоб врагів не стрічать.

*Ідем ми по воді, спаситель впереді, Ангели по боках, в Божої Матинки
на руках.*

Божя Матинко, озьми нас і наші года в свої руки,

Сохрани нас і наші года од тяжкої муки. Амінь, амінь, амінь!³.

У молитвах “Віра, наша віра”, “Біжать у Почаїв стежки та дороги”. Українці звертаються у них до Бога, Божої Матері, щоб зберегти майбуття:

... Благаєм за поле, благаєм за море,

благаєм за села й міста,

Ми просимо Бога, ми просимо Бога:

Без нього не квітнуть жита...⁴.

Молитва – засіб спілкування з Господом, Пречистою Матір’ю, святими. Це духовна пожива кожної людини. Саме молитвою підносимося до Божих висот і єднаємося з Богом, стаємо перед Ним і кажемо Йому все те, що в нашій душі радісне чи що їй болить, чи чогось вона потребує, чи за щось вона вдячна. Без молитви наша душа німа, холодна, навіть, можна сказати, мертва перед Богом, якщо з Ним – джерелом нашого буття - вона не має зв’язку.

Молитва — наша дорога до Бога... Молитва — наше світло, наше добро,

¹ Етнокультура Волинського Полісся і чорнобильська трагедія. – Рівне, 1998. – С. 318.

² Там же, с.318.

³ Там же, с.246-247.

⁴ Молитва. – Рівне, 1990. – С. 4.

поміч нам. Але промовляти слова без внутрішньої просвітленості замало. Ісус Христос говорив: „Оці люди устами своїми шанують Мене, серце ж їхнє далеко від Мене!.. Марно шанують Мене” (Євангеліє від св. Матвія, 15: 8 - 9). У молитві стають єдиними душа, серце і розум. Ми не тільки хрестимося, кланяємося і вимовляємо слова молитви, а й думкою витаємо в небесах.

Обов'язок кожної матері навчити дитину ще задовго до школи молитви Господньої *Отче наш*. Дитина має знати, що молитва – це наша розмова з Богом, а Бог – це наш небесний Отець, наш небесний Тато, Батько, а ми – Його діти. Ми щиро любимо Його. Діти, котрі справді люблять свого Тата, люблять і розмовляти з Ним. Ось чому ми молимося. У молитвах Бога прославляємо як нашого Сотворителя, дякуємо за все, що Він нам дає, та просимо про те, чого нам треба. Саме батьки мають пояснити дитині, що молитися потрібно часто, обов'язково вранці і ввечері, перед навчанням і після навчання, перед будь-яким заняттям, роботою, перед і після їжою.

Ніколи не слід легковажити привілеєм молитви. Біблія пов'язує молитву з витривалістю, наполегливістю і духовною пильністю (Євангеліє від св. Луки, 18:1; Послання св. апостола Павла до: римлян, 12:12; ефесян, 6:18; колосян, 4:2). Хіба ж це не чудово, що ми маємо вільний і відкритий канал зв'язку з Богом? І Він вислухає!

Таким чином, молитва є тією неперехідною засадою, на якій має ґрунтуватися виховання духовних цінностей у молоді – високих моральних інтересів і запитів, настанов і переконань, потягів, поглядів, думок, що набувають свого втілення в добродійній моральній активності¹.

¹ Потапчук Т. Молитва – засада формування духовних цінностей української людини // Освіта й управління. – 2007. – Т.10. – №1. – С.75-80.

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ (988-1240)

Надзвичайне значення для поширення християнства на всьому сході Європи мала Києво-Печерська Лавра. Не була вона байдужою і до церковного співу. За дорученням преп. Феодосія монах Печерського монастиря Єфрем списав „у порядку весь Статут студійського монастиря, як співають піснеспіви і читають молитви”. У статуті є цікаві вказівки про докладність регулювання монастирського церковного співу: хто, що, коли і як, та в які дні, і на яких службах виконує.

Наприклад, на „Повечір’ї”, коли спів виконується двома хорами, начальник хорів стоїть посередині між ними, а коли в притворі, то священники й дякони спереду, праворуч і ліворуч, а за ними вся братія.

В статуті патріарха Олексія (1025 – 1043) подано способи (чини) й порядки єрусалимські, атенські (грецькі) і константинопільські. Установлено спосіб, розмір і порядок восьми-голосового співу з докладною вказівкою що, коли і як повинно виконуватися під час Служби Божої. Статутом вводилася в практику церковного співу певна впорядкована і закінчена система церковного восьмиголосся („осмогласіє ізрядне”), а також відводилося місце для виконання співу поза системою восьмиголосся, у музично-мистецький спосіб, за законами і способами музично-співочого мистецтва, за знаками повітряно-співочої симіографії, за хейрономією^{1,2}.

Другою найдавнішою рукописною пам’яткою церковного співу Русі-України, на яку посилається голова „Довідкової Комісії...” з 1668 р. Олександр Мезенець є „Стихирар” (1152), який знаходиться у Патріаршій бібліотеці (Москва).

Нотопис Статуту „Стихираря” й інших книг церковного співу домонгольського періоду подібний до нотописів в усіх рукописах аж до 1668 р., коли працювала „Довідкова Комісія”. У згаданому церковному співі знаходимо ознаки української народно-пісенної творчості. Про проникання

¹ Металлов В. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский, по историческим, археологическим и палеографическим данным. Ч.6. – М., 1906. – 92 с.

² Грінченко М. Історія української музики. Ч.3. – К.: Спілка, 1922. – С.114-115.

народного співу до Церкви свідчить також боротьба її з поганськими звичаями та зі співом з народних ритуалів.

Обичний спів міг зберегтися в рукописі XI - XII ст., а далі продовжив своє життя за традицією з голосу в Києво-Печерській Лаврі. Про його існування можемо здогадуватись із такого повідомлення В.Металлова: „У російських співаків XV - XVII ст. не лишилося навіть слідів споминів про грецьку музичну теорію, і вони були навіть переконані, що російський церковний спів походить від руських співаків Києва, а не від греків, у яких своя погласиця”¹.

Буде доречним згадати, що є суперечливі думки і про походження першого митрополита Михайла в м.Києві за часів Володимира Великого. В одному літописі він - болгарин, а Никонів літопис називає його сирійцем. І це не дивно, адже тільки в Києво-Печерському монастирі були такі чужинці: монах лікар сирієць Петро, другий лікар, що заступив Агапита, був вірменином; був монах Мойсей – мурин, а ще було багато греків².

Роди співу української Церкви

Первісним співом української Церкви вважається той, що передавався з голосу, це спів Обичний. Його не можна ототожнювати з пізнішим „обичним”, який був витвором різних місцевостей і мав за основу ірмолойний спів. На старовинному співі заснований Київський розспів³.

Остаточному впорядкуванню церковного співу сприяв успішний розвиток християнства, було складено чини **Літургій, Вечірні й Ранкові** (IV ст.) і постала потреба мати при церквах фахових церковних співаків. Поштовхом до упорядкування співочої справи стало ускладнення богослужбових відправ, збільшення кількості тощо⁴.

¹ Металлов В. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский, по историческим, археологическим и палеографическим данным. Ч.6. М., 1906. – С.298.

² Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – Репринт. вид. – К.: Муз. Україна, 1994. – С.70 – 71.

³ Там же, с.70 – 71

⁴ Там же, с.57.

Форми церковного співу * ¹

Творцями й упорядниками церковних співів східної Візантії були Отці Церкви: Василій Великий з Кесарії, Єфрем Сирін, Анастасій Олександрійський та Іван Золотоустий (IV ст.).

Вважається, що св. Єфрем Сирін підставляв свої християнські тексти під існуючі вже популярні мелодії гімнів і що він побудував правильну строфічну форму гімну. Ця форма розвивалася, а відтак й творилися її відміни. В VI ст. Роман Солодкоспівець творить **кондаки**. Наприкінці VII ст. св. Андрій Критський творить нову форму **канону**. До творців канону і продовжувачів справи св. Андрія Критського належать у VIII ст. Косма Єрусалимський і св. Іван Дамаскін; останній утверджує систему восьмиголосся 730 р. і творить **Октоїх** або **Осмогласець**.

Творців, які писали текст і мелодію до нього, звали до IX ст. мелодами. Піснетворців - Теодора Студита й Івана Мавропа, котрі писали нові тексти до наявних мелодій, звали гімнографами.

Форми співів

1. Псалми – основа стихирів;
2. Співи або гімни (грецькі гімни) – основа ірмолойного співу;
3. Пісні духовні – твори християн.

Гімни: псалом подяки „Співаю Господові” (Вихід 15, 1 – 19). „Вслухайтеся небеса” (Второзаконня 32, 1 - 43); „Душа моя вночі прагне” (Іс. 26, 9 – 19); Анни, матері Самуїла: „Утвердися, серце моє” (Перша Книга Царів 2, 1 – 10); Авакума, пророка: „О, Господи, почув я вість про Тебе” (Ав. 3, 1 – 13); Йони: „У моїй скруті до Господа взивав я” (Йони 2, 3 – 11); з Халдейських отроків: „Благословен еси, Господи” (Дан. 3, 25 – 56); спів Богородиці: „Величає душа моя Господа” (Лука 1, 46 – 55); пісня Захарії: „Благословен Господь, Бог Ізраїля” (Лука 1, 68 – 79); Єфрема Сирійського, гімн: „Тебе Бога хвалимо”.

¹ *В Україні, куди християнство прийшло зі Сходу Візантії, а офіційно з Царгороду, існує своєрідна мішанина систем і стилів: офіційно Царгородський, а насправді східній.

Пісні духовні: Симеона Богоприїмця: „Нині, відпускаєш раба Твого Владико” (Лука 2, 29 – 32); пісня апостолів Петра і Якова (Діяння 4, 24 – 30); Блаженства євангельські (Мат. 5, 3 – 12; Отче наш).

Стихирі (віршоскладання) – вірші із псалмів, вибрані для церковного вжитку:

а) Стихири на „Господи, взиваю”, по 140 псалмів з віршами. Співаються антифонарно.

б) Стихирі „На стиховні” – вірші свят, об’єднані з віршами різних псалмів і книжок Святого Письма. Виконуються антифонарно.

в) Степенні (градуалії) – антифони, близькі до псалмів 119 – 133, співались антифонарно на сходах Єрусалимського храму.

г) Стихирі „На хвалітніх” з віршами з псалмів 148 – 150.

д) Величання – вибрані стихи із псалмів.

е) Стихирі євангельські – зміст євангельських подій; одні з них виконуються наприкінці Ранішньої, а другі після віршів Блаженств і називаються Блаженства.

Догмати, або Богородичні із „Слава і по всякчас”, вірш на честь Богоматері; зміст - догмат утілення.

Кондаки - (звиток пергаменту від „контос” – короткий). Творець їх Роман Солодкоспівець (VI ст.). З початку це були великі гімни на честь святих і свят (до 300 віршів кожний) і ділилися на ікоси (дім), себто на строфи, які закінчувалися доспівом, аби помилував душі наші.

Пізніше цієї кондакарної форми дотримувалися тільки *акафісти*; решта кондаків розпалося, строфи втратилися або стали самостійними піснями.

Канон (правило). Творці їх св. Іван Дамаскін і Косма Маюмський (VIII ст.). Це збірники пісень, що складені й співані на основі певних законів-правил. Їх склад: 9 од або пісень.

Пісня канону це гімн, що складається з кількох строф. Перша строфа стає зразком для інших і зветься ірмос (в’язка). Зв’язки строф твориться ода. Дальші строфи - це тропарі канону (тропос), означає обернення, а зменшена

форма - тропаріон, що є скороченою схемою розспіву, себто це тропар, скорочений в обсязі, в змісті і в розспіві – ірмос. Наприкінці кожної оди, (пісні), повторюється перша строфа пісні – себто ірмос (іноді, коли канонів два, пісня береться з другого канону) і для співу його сходяться посеред церкви обидва клироси, через що й зветься **катавасія, тобто** сходження.

Інші церковні пісні, (також тропарі) такі: тропарі загальні, іпакої, екесапостіларії, світильні. Тропарями зуться і незмінні пісні: Світе тихий; Вчини достойними; Богородице Діво; Ми, що Херувимів; Свят, свят; Милість спокою, Достойно й ін.¹.

Літургія – спільна справа, спільна служба, в одному випадку є загальною назвою для будь-якого богослужіння, а в другому – служба з таїнством Євхаристії. Вона ще називається обіднею, тобто такою, яка служиться вдень. Літургію увів Ісус Христос перед своїми стражданнями у Великий четвер на Таємній вечері. Чин або порядок, як служити літургію, склав святий апостол Яків, брат Божий, перший Єпископ Єрусалимський, а святі отці Василій Великий, Іван Золотоустий (IV ст.) і Григорій Двоєслов (VI ст.) записали цей порядок, щоб служити літургію завжди і скрізь однаково. Літургія складається з трьох частин: проскомодії, літургії оголошених і літургії вірних.

Літургія вірних – найважливіша частина Божественної літургії. Свою назву отримала від того, що присутні під час її здійснення тільки вірні, котрі прийняли святе Хрещення.

Літургія оголошених – називається ще загальними молитвами. Її можуть слухати оголошені, тобто люди, котрі готуються до хрещення, особи, які каються, і всі інші разом з вірними².

¹ Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. - Репринт. вид. – К.: Муз. Україна, 1994. – С. 60.

² Афонченко М.М. Українська хорова музика. Хрестоматія з диригування. – Рівне, 1997. – С.172.

ЗНАЧЕННЯ РОЗДІЛІВ ЛІТУРГІЇ

Отця і Сина і Святого Духа, Трійцю Єдиносущну і Нероздільну. Цим показується, Кого треба так єдинодумно сповідати (визнати). У Нього (Мф.7,11). Мир всім, - виголошує священник. Христос залишив нам Свій світ і заповідь любити один одного, як Він возлюбив нас (Ін. 14, 27, 15, 12).

Полюбимо один одного, так однодумністю ісповеми - закликає диякон, і ми співаємо: Отця і Сина і Святого Духа, Трійцю Єдиносущну і Нероздільну. Священнослужителі у вівтарі цілують один одного в плечі з Христовою любов'ю, вітаючи: Христос серед нас – і є, і буде. В давнину всі в храмі цілували один одного, чоловіки – чоловіків, жінки – жінок. Це священнодіяння має назву „цілування миру”. За словами святих отців, це означає єднання душ і видалення усякого поганого з пам'яті. „По тому дізнаються всі, що ви Мої учні, якщо будете мати любов між собою” (Ін. 13, 35), говорить Господь. Євхаристичне приношення може бути зроблено тільки за взаємної любові, однодумності, єдиної віри і єдиного віровчення.

Символ віри. У перекладі з грецької мови слово „символ” означає „знак”. Символ віри - це „знак нашої віри”, за яким можемо зрозуміти, що людина, пред'являючи цей знак, - однієї з нами віри. Ця віра загальна для всіх православних християн й об'єднує нас у єдину Церкву.

Символ віри був складений в IV ст.. В цей час стали з'являтися неправильні вчення про Ісуса Христа, про Бога Отця і Духа Святого, тобто про Пресвяту Трійцю. Богословські суперечки охопили весь християнський світ і хвилювали всіх – від мирян до патріархів.

Православна віра й істина перемогли на Першому і Другому Уселенських Соборах, що відбулися в 325 і 381 р. Уселенським Собором називаються збори представників більшості Помісних Православних Церков з питань віровчення. Усього таких соборів було сім. Більшість їх учасників Церква згодом визнала святими.

Символ віри був складений на основі стародавнього християнського тексту, відомого з апостольських часів. Цей символ зміцнив початкову віру Церкви у те, що Ісус Христос є справді єдинородний Син Божий, що Святий Дух є Бог.

У *Символі віри* мовиться про те, в Кого, в що і як вірить Церква. Тому Символ віри повинен знати той, хто хоче хреститися. Отож, на кожній Літургії православні християни разом співають ці віровчительні істини. *Символ віри* є складовою домашніх молитов.

Усього в *Символі віри* дванадцять частин. Далі дізнаємося, що означаєь кожна частина.

Миліст ь миру. Тобі співаємо. Здійснення Святого Таїнства Причастя складає найголовнішу частину Літургії. Воно починається словами священника „Дякуємо Господи!” Віруючі виражають свою подяку Господові за всі Його милості поклонінням Йому, а співці співають: „Достойно і праведно є поклонятися Отцю і Сину і Святому Духу, Трійці Єдиносущній і Нероздільній”. Священик у цей час у таємній молитві, прославляє нескінченну досконалість Божу, дякує Господеві за те, що Він удостоюється від нас цієї безкровної Жертви, хоча Його чекають вищі істоти – Архангели, Ангели. Останні слова священник вимовляє вголос, а співці виконують пісню, з якою звертаються Ангели: „свят, свят, свят Господь Саваоф, повні небо і земля слави Твої”, цю пісню, звану серафимською, співці доповнюють вигуками, якими народ вітав ухід Господній до Єрусалиму: „Осанна (єврейське побажання: врятуй, допоможи Боже! У вишніх! благословен в Ім'я Господнє, осанна у вишніх!” Слова „переможну пісню співаючи...” узяті з бачень пророка Єзекіїля (Єз. 1: 4 – 24) і апостола Івана Богослова (Об. 4: 6 - 8); вони в одкровенні бачили престол Божий, оточений Ангелами в образі орла співає, теляти, що волає, лева, що благає і людина, що розповідає, які повсякчас вигукували: „Свят, Свят, Свят Господь Бог Вседержитель”.

Священик таємно творить євхаристичну молитву, прославляючи

благодіяння Божі, нескінченну любов Божу, що явила в пришестві на землю Сина Божого, і, згадуючи Таємну Вечерю, коли Господь увів таїнство святого причастя, вимовляє вголос слова Спасителя: „Прийміть, споживайте – це є що за вас ламається на відпущення гріхів” і „Пийте з неї, це є Кров Моя Нового Заповіту, що за вас і за многих проливається на відпущення гріхів”. Після цього священник у таємній молитві стисло згадує заповідь Спасителя про здійснення святого причастя, прославляє страждання Його, смерть, воскресіння, вознесіння і друге Його пришествя і вголос вимовляє: „Твоє від Твоїх Тобі приносимо за всіх і за вся” (про всіх членів Церкви і всі благодіяння Божі).

Співці протяжно співають: „Тобі співаємо, Тобі поблагословимо, Тобі дякуємо, Господи, і молимося Боже наш”, а священник у таємній молитві просить Господа послати Духа Святого на майбутніх людей і на запропоновані Дари, щоб Він освятив їх. Потім впівголоса читає тропар три години: „Господи, що Пресвятого Твого Духа в третю годину апостолам Твоїм послав, Того, Благий, відійми від нас, але віднови що, молимося Тобі”. Диякон вимовляє 12-й вірш 50 - го псалма: „Серце чисте утвори в мені, Боже і Духа праведного віднови в нутрі моєму”. Священник знову читає тропар три години, диякон вимовляє 13-й вірш 50-го псалма: „Не відкинь мене від лиця Твого і Духа Твого Святого не відійми від мене”. Священник утретє читає тропар три години. Благословляючи Святого Агнця (на дискосі), він говорить: „І створи хліб цей - чесним Тілом Христа Твого”. Благословляючи вино (у Святій Чаші) він говорить: „А те що в Чаші цій, Чесною Кров'ю Христа Твого”. Диякон після кожного вимовлення говорить: „Амінь”. Священник, благословляючи хліб і вино, каже: „Перетворивши Духом Твоїм Святим”. Диякон же тричі говорить: „Амінь, амінь, амінь”. У ці святі хвилини хліб і вино перетворюються в істинне Тіло й істинну Кров Христову. Священник земно вклоняється Святим Дарам як Самому Цареві і Богові. Це – найважливіший момент Літургії.

Достойно є. Молитва ця звернена до Божої Матері. Пресвята Діва Марія народила Господа Ісуса Христа. Тому Її молитва до Христа, молитва Матері, має величезну силу. Жодна служба не обходиться без звернення до Божої Матері. „Достойно є” і „Богородице Діво” – найвідоміші й високоурочисті до Богородиці.

За походженням „Достойно є” – піснеспів, причому не один, а два. Давнішою є друга частина – „Чеснійшу від херувимів”. Текст був написаний в VIII ст. преподобним Косьмой Маюмським. „Чеснійшу від херувимів” – прославляння Божої Матері, Яка народила „без того, що зітліло”, тобто невинно, від Бога-Слова. Тому Вона є вищою за найвищі янгольські чини – херувимів і серафимів. Завдяки красі слів цей спів є одним з найулюбленіших і поширеніших у Церкві. Уживається у богослужінні й без початкової частини – *Дост ойно є.*

В XI ст. „Чеснійшу від херувимів” було доповнено приспівом „Достойно є”. (Один чернець молився в своїй келії на святій горі Афон, оспівуючи „Чеснійшу від херувимів”. Раптом з’явився якийсь чернець, котрий навчив його додавати до цього співу початковий приспів „Достойно є”, а потім зник. Чернець зрозумів, що це була не людина, а янгол, і розповів про цей випадок іншим афонським ченцям. З тієї пори піснеспів *Дост ойно є* є одним з улюблених православних співів).

Тобою радується... – особливий спів, складений на честь Богоматері, текст міститься в Октоїху. Використовується як задостойник у літургії Василя Великого (замість співу *Достойно є* в Літургії Іоана Золотоустого).

Отче наш – Господня молитва. Її навчив людей Сам Господь Ісус Христос. Слова молитви є в Євангелії від св.Матвія (6: 9 – 13) і Євангелії від св.Луки (11: 2 - 4). Вона присутня в усіх церковних службах і містить в собі прохання, про порятунку.

Єдин Свят

Святі Дари підносяться у вівтарі. Піднявши над диском Святого Ягнця священник виголошує: „Свята Святим”, тобто, що Святі Дари можуть бути подані тільки святим. З почуттям власної гріховності ті, що моляться, відповідають: „Єдин Свят, Єдин Господь, Ісус Христос во славу Бога Отця. Амінь”. Після цього священнослужителі причащаються.

Хваліт е Господа – вірш, званий „причасним”, який співається водночас із причащенням священнослужителів, а потім співається піснеспів або читаються молитви перед причастям.

Дяка за причастя і відпуст

Нехай повні будуть уста наші. Поклоняючись Святим Дарам востаннє як Самому Господові Ісусу Христу, віруючі дякують Господеві за причащення Святих Таємниць. Співці виконують вдячну пісню: „Нехай повні будуть уста наші і похвалою Тобі Господи, щоб ми оспівували Твою славу, бо ти сподобив нас причаститися Святих Твоїх, Божественних, Безсмертних і Животворящих Таїнств; збережи нас у Твоїй Святині весь день навчатися правди Твоїї. Аلیلуя, аلیلуя, аلیلуя”. Тобто, вихваляючи Господа за те, що Він удостоює нас причащатися Божественних, Безсмертних і Животворчих Таїн, просимо Його зберегти нас в святості, одержаній в таїнстві Причастя, весь день навчатися правди Божої.

Після цього диякон вимовляє коротку ектенію „Станьмо побожно, прийнявши Божественні, Святі, Пречисті. Безсметрні, небесні і животворчі страшні Христові тайни, достойно подякуємо Господу. Виблагавши, самі себе й один одного, і все життя наше Христові Богові віддамо”.

Священик, склавши антиминос і покладаючи на нього Євангеліє, виголошує: „Бо Ти єси освячення наше, і Тобі славу возсилаємо Отцю, і Сину, і Святому Духу, нині, і повсякчас, і на віки віків” і додає: „З миром

вийдемо”, цим показуючи, що Свята Літургія закінчується і що з храму потрібно виходити мирно, в мирі з усіма. Співаки від імені всіх співають: „Нехай буде благословенне Ім’я Господнє від нині до віку”, тобто вийдемо з благословення Господнього. Священик виходить до тих, що моляться за амвон і читає заамвонну молитву, в якій ще раз просить Господа врятувати людей Своїх і поблагословити надбаня Своє, освятити тих, що люблять красу дому Твого, не залишити Своїми милостями тих, що надіються на Нього, дарувати мир світові, священикам, вірним правителям і всім людям. Ця молитва є скороченою усіх ектеній, які вимовляються після Божественної Літургії.

Нехай буде Господнє благословення від нині і до віку – молитва праведного Йова, яка виконується після закінчення заамвонної молитви, коли віруючі покладаються на волю Божу.

Найчастіше саме в цей час для духовної освіти і повчання вимовляється пастирська проповідь, в основі якої Слово Боже. Відтак священик, востаннє благословляючи віруючих, вимовляє: „Благословення Господнє на вас, Того благодатно і чоловіколюбством, завжди, нині і повсякчас, і на віки віків” і віддає шану Богові: „Слава Тобі, Христе Боже, надія наша, слава Тобі!” Звернувшись до народу і маючи в руці на престольний хрест, священик осіняє себе хресним знаменням, це мають зробити і всі присутні. А далі вимовляє відпуст: „Христос є Істинний Бог наш...” тут священик, згадуючи молитви за нас Божої Матері, апостолів, храмового святого, святих, пам’ять яких святкуємо цього дня, праведних Богоотців Йоакима і Ганни (батьків Божої Матері) й усіх святих, виражає надію, що Христос, істинний Бог наш, помилує і врятує нас, як Благий і Чоловіколюбний: відтак віруючим хрест для цілування. Кожен віруючий християнин, не поспішаючи і не утруднюючи інших, цілує хрест, щоб хресним цілуванням засвідчити свою вірність Спасителеві, на згадку Якого була зроблена Божественна Літургія. Хор у цей час співає багатоліття Святійшому Патріярху, правлячому архієрею, прихожанам храму й усім православним християнам.

Інші форми церковних співів і текстів

Святий Ігнатій (третій за апостолом Петром), ієрарх антиохійський, долучався до поширення антифонів. Тимотей і Анфим — творці тропарів. Анфіноген написав пісню „Світе тихий”. На третьому Ефеському соборі визнано пісню Богородиці „Достойно є”. Патріярх Сергій створив 25 гімнів Богородиці акафістів. Юстиніян написав „Єдинорідний Сине”. Феодор Студит із своїм братом Йосифом, єпископом Фесалоніків, написали книжку „Тріодіон” відповідно до реформи Косми, єпископа Маюмського. Для прославлення Бога „у псалмах і піснях духовних” працювали й інші Отці Церкви.

Побудова основних форм церковного співу й церковних текстів

Форми церковного співу, принесені в Україну разом з християнством, зазнали в перекладі з грецької мови на старослов'янську значних змін. Перекладачі порівнювали свої переклади з оригіналами й намагалися наблизитися до першоджерел. Однак зміни в тексті позначилися на мелодиці співів. Підставляючи певний текст під вибрану мелодію (українську чи грецьку), упорядники до мелодії вносили нові частки. При скороченні мелодії з неї вилучалися певні частки, що деформувало мелодію. Народний спів, яким послуговувалася Церква, також сприяв змінам. Інколи мотиви однієї пісні можна знайти в різних співах Церкви і в інших голосах.

Упродовж віків у різних народів ці зміни мелодії виразилися у її скороченні й поширенні, в додаванні чи усуненні прикрас, у рухові мелозворотів. За таких змін мелодичних рухів текст лишався незмінним¹.

¹ Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – К.: Муз. Україна, 1968. – С.61.

Знаменний розспів

Знаменний розспів як високорозвинене староруське мистецтво створювався впродовж понад п'ять сторіч – до початку XVI ст. У містах Москві, Новгороді й інших містах Росії сформувалися професійні співацькі школи, в яких навчалися майстри знаменного співу. Історія зберегла лише окремі імена розспівників. Це – Федір Крестьянін, Савва і Василь Рогови, Маркелл Безбородий, Іван Ніс, Іван Лукошко, Іван Шайдуров, Олександр Мезенець, Тихон Макар'ївський. Завдяки поспівкам знаменного розспіву виникають нові стилі співочого мистецтва – демественний і путівий розспіви, рядковий спів.

У XVII ст. через поширення тенденції до спрощення і скорочення мелодії з'являються авторські розспіви (усольський, баскаків, лукошків, смоленський, кирилівський, опекалів), а також так звані основні розспіви Російської Православної Церкви — київський, болгарський, грецький.

З кінця XVII до кінця XIX ст. Церква збагатилася розспівом: симонівським, що склався в московському монастирі, розспівом московського Успенського собору, монастирськими розспівами, придворними і звичайними. Мелодії більшості з них, особливо пізніших, - це спрощені мелодії інших розспівів, тобто музична компіляція.

До кінця XIX століття знаменний розспів досяг апогею свого розвитку і вже на початку наступного сторіччя у зв'язку з появою і поширенням лінійної семіографії змінюються стилі в церковно-співочому мистецтві. Очевидно, це була історична закономірність, оскільки до цього часу стародавня система крюкової нотації істотно ускладнилася, а тому виникла необхідність створення простішої і точнішої нотації. Мелодійний унісонний спів з використанням крюкової нотації замінюється, гармонійним, струнким партесним співом. Його батьківщина – Південно-західна Русь. У боротьбі з польсько-латинською унією і католицтвом протиставила католицькому „органному гудінню” свої православні „багатоголосі складання музики”

як один із засобів утримання православних від спокушання з латинством. Ініціаторами й організаторами впровадження партесного співу були південно-західні братства, які відкривали школи при православних монастирях з обов'язковим навчанням церковного співу й організовували хори при церквах. Репертуар цих хорів складався з місцевих київських одноголосих наспівів, яких піддавали спеціальній хоровій обробці, заснованій на західноєвропейській гармонії. Попри успіхи нової церковної поліфонії, багато українських співаків, аби зберегти свою православну віру від утисків унії, покидали батьківщину і переселялися до Московської держави. З собою вони приносили своєрідний, ніколи не чутий там партесний спів.

Таким чином, у 2-й половині XVII ст. партесний спів поширюється на московських землях. Патріарх Никон був переконаним прихильником нового стилю і підтримуваний царем Олексієм Михайловичем, і діяльно піклувався про його утвердження у російських церквах.

До початку XVIII ст. складається школа майстрів багатоголосого хорового письма. Серед відомих її представників - В. Тітов (1650 – 1710 р.р.), М.Калашніков, М.Бавикін, Ф.Редриков й ін. Вищою формою їхньої творчості був духовний хоровий концерт, який вони створювали завдяки поєднанню синтезу мелодії знаменного розспіву і західної гармонії.

З другої половини XVIII ст. послаблюється польський вплив на духовний церковний спів Православної Церкви, поступившись італійському. Керівником Петербурзької Придворної капели призначається італійський композитор Франческо Арайя (1709 – 1770). Посаду придворних капельмейстерів обіймали Бальдассаре Галуппі (1706 – 1785), Джузеппе Сарті (1729 – 1802) й інші видатні маестро. Вони виховали плеяду композиторів, серед яких А.Л.Ведель (1767 – 1808), С.Д.Дегтярев (1766 – 1813), М.С.Березовський (1745 – 1777), С.І.Давидов (1777 – 1825), Д.С.Бортнянський (1751 – 1825). Композитори послуговувалися досягненнями професійної західної музичної думки з опертям на національні

духовні цінності. Творили свої духовно-музичні концерти з огляду на потреби церковної музики, можливості хорової виконавської культури.

Вивченню староруської мелодії приділяється пильна увага. Композитори використовують цю мелодію як матеріал для подальшої гармонійної розробки. Новий період у становленні гармонійного співу започаткував видатний композитор Д.С.Бортнянський.

Для поглибленого дослідження стародавніх мелодій, їх розвитку, зокрема гармонізації доклали зусиль композитори-класики - П.І.Турчанінов (1779 – 1856), О.Ф.Львов (1798 – 1870), М.І.Глінка (1804 – 1857), Г.Я.Ломакін (1812 – 1885), М.І.Бахметєв (1807 – 1891), Р.Ф.Львовський (1830 – 1894), П.І.Чайковський (1840 – 1893).¹

Розвій української духовної музики припадає на другу половину XVIII ст., яка не поступалася досягненням тогочасної європейської духовної музики. В українській музиці сформувався і розвинувся новий стиль духовної музики. Класиками цього стилю стали українські композитори М.С.Березовський, Д.С.Бортнянський, А.Л.Ведель.

Доробок композиторів другої половини XVIII ст. складають Літургії та окремі літургійні твори (причасні, херувимські, ірмоси й ін.). Але найвагоміше місце в їхній творчості посідає хоровий концерт. Хоровий концерт був цілком розбудованим, і саме в цьому жанрі музика мала глибокий вияв.

Духовні концерти писалися на ті самі церковні тексти, що й патресні твори. Наразі композитори частіше звертаються до текстів Псалтиря.

Духовний концерт другої половини XVIII ст. є засадничим надбанням українського музичного мистецтва. Нині він виконується не тільки в церквах, й у концертних залах².

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. книж. изд. „Смядынь”, 2004. – 229 с., С.98 - 99.

² Корній Л. Історія української музики. Ч.ІІ. - Київ - Харків - Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1998. - 388 с., С.126 -127.

ДУХОВНА МУЗИКА КОМПОЗИТОРІВ (XVIII – XX ст.)

З початку XIX ст. центром духовної музики стала Придворна співоча капела, пізніше -Синодальне училище церковного співу. Композитори XIX ст. створювали духовні концерти, піснеспіви для служби у церкві та обробки й гармонізації давньоруських розспівів (О.Львов, М.Бахметєв, П.Воротніков, Г.Я.Ломакін, П.І.Турчанінов, М.М.Потулов, О.Львов). До церковної музики також зверталися М.Глінка, М.Балакіреєв, М.Римський-Корсаков, О.Лядов, А.Аренський. Новаторськими творами стали „Літургія” і „Всеношна” П.Чайковського – перші в історії церковної російської музики циклічні твори, що вирізнялися єдністю стилю. Наприкінці XIX – на початку XX ст. в творчості Кастаньського, Чеснокова, Нікольського, Гречанінова, Іполітова - Іванова, Панченка, Ребікова, Черепніна наявні нові принципи обробки старовинних розспівів. Їхні твори вирізняються рисами, близькими до російського народного багатоголосся. Вершиною розвитку церковної музики цього періоду вважають „Літургію Іоана Золотоустого” і „Всеношну” Рахманінова. Серед кращих церковних співочих шкіл кінця XIX – початку XX ст. Київська й Перемишлянська (М.Леонтович, К.Стеценко, О.Кошиць; М.Вербицький, І.Лаврівський), Московська (С.Смоленський – основоположник, О.Кастаньський, П.Чесноков, О.Гречанінов, С.Рахманінов), Санкт-Петербурзька (О.Львов, Є.Азєєв, О.Архангельський). Московська церковна співоча школа на чолі із С.Смоленським відроджувала староруську монодистику, гармонізували її, використовували знаменний розспів-київський, болгарський, грецький.

Московська церковна співоча школа характеризувалася такими особливостями: відмова від класичної гармонії з її чотириголоссям або квартетністю, поліфонізація теми в манері народно-підголоскової поліфонії, застосування контрастних принципів поліфонії.

Санкт-Петербурзька церковна співоча школа: гармонія з опертям на європейську квартетність; перевага мінорних ладів; наслідування

європейських романтиків щодо музичної форми; відтворення європейської музики; відсутність національної самобутності композиції.

Київська церковна співоча школа (подібна до Московської): в основу виконання духовних творів покладено український монодійний матеріал – київський і киево-печерський розспіви, подільське (М.Леонтович) і карпатське (О.Кошиць) простописаніє.

Перемишлянська церковна співоча школа (аналог Санкт-Петербурзької): розвиток композиції за принципами європейської гармонії; насиченість народно-пісенним матеріалом; стилізація близька до народно-пісенної творчості.

Азеев Євстафій Степанович (1851 – 1918) - хоровий диригент, композитор. Народився в м.Києві, з 10-річного віку вихованець Придворної співочої капели, її регент і викладач. Згодом призначений хормейстером Маріїнського театру, де брав участь у перших постановках опер „Псковітянка”, „Травнева ніч” й ін. Високо цінував його діяльність М. А. Римський-Корсаков.

Є.Азееву належать духовні твори, гармонізації церковних наспівів, в яких він прагнув відтворити народне багатоголосся. Аранжував і редагував твори різних авторів на теми Літургії і і Всенішного пильнування, Літургії Передосвячених дарів, а також окремі співи Великого Посту і Великодня і безліч концертів. Кращими творами є „Світе тихий”, „Милість миру” і „Про Тебе радіє” (на Літургії Василя Великого, грецького розспіву), концерт „Хваліте Господа з небес” й ін.

Прикметним для творів Є.Азеева є значна перевага мелодійного зіставлення і руху голосів над гармонійним і частим уживанням перерваних каденцій. Однак застосування імітації утруднює розуміння сенсу оспівуваного тексту і значення окремих його слів¹.

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, 2004. – С.195.

Архангельський Олександр Андрійович (1846 – 1924) – російський хоролий диригент, композитор, педагог, громадський діяч. Народився у Пензі. Першу музичну освіту здобув у Пензенському духовному училищі, потім закінчив Пензенську духовну семінарію. У 1872 р. Екстерном склав іспити в Придворній співочій капелі й отримав диплом регента. З 1873 р. керував Петербурзьким церковним хором, зокрема відомим хором Шереметьєва. У 1880 р. організував мішаний хор, з яким концертував у Росії і за кордоном.

О. Архангельський вперше в історії хорового співочого мистецтва ввів жіночі голоси, замість голосів хлопчиків. Хор відрізнявся рідкісною майстерністю, великим репертуаром. Його виконанню були властиві технічна майстерність, м'якість у поєднанні зі звучністю, тонка музичність. Хор брав участь і в світських концертах, виконуючи народні пісні (в обробці Архангельського), твори російських і зарубіжних авторів, а також твори великої форми з оркестром - „Висока меса” Й.Баха, „Урочиста меса” і „9-а симфонія” Л.Бетховена, „Реквієм” В.Моцарта, „Реквієм” Дж.Верді, „Дзвони” С.Рахманінова й ін.

Хор Архангельського виконував кращі твори М.Римського-Корсакова, П.Чайковського, Вік. Калиннікова, О.Гречанінова, М.Іпполітова-Іванова, П.Чеснокова й ін. композиторів. Архангельський відомий не тільки як диригент створеного ним хору, але і як церковний композитор. Він написав велику кількість духовних творів і зробив багато перекладів і гармонізацій мелодій знаменного розспіву.

О.Архангельський видав хорову збірку „Репертуар концертів”. Написав дві оригінальні Літургії, Всеношну і до 50 різних творів, зокрема вісім херувимських пісень, вісім гімнів „Милість миру”, 16 співів, що вживаються під час богослужіння замість причасних віршів.

Творам О.Архангельського властиві незвичайна легкість, задушевність і молитовність. Його „Милість миру”, концерти „Господи, почуй”, „Всели, Боже, молитву мою” та інші твори, зокрема „Всеношна”, виконують

православні церковні хори.

За радянських часів хор О.Архангельського був перейменований в Державний Академічний хор. Останній його виступ під орудою О. Архангельського відбувся в грудні 1921 р. З 1922 р. Архангельський працював у Празі. Похований у Петербурзі в Олександрівській лаврі¹.

Бахметев Микола Іванович (1807 – 1891) – російський композитор, скрипаль, музичний діяч. Народився у Саратовській губернії в сім'ї поміщика. У 12-річному віці добре грав на скрипці. Навчався теорії музики і гри на скрипці у відомих німецьких музикантів Бема, Швейнке і Шрейнура. Мав в своєму маєтку власний оркестр і хор з кріпаків, ставив опери і давав концерти.

У 1861 р. М.Бахметев був призначений директором співочої капели (замість хворого О.Львова) і залишався на цій посаді до 1883 р. Як композитор відомий складанням обиходу церковного співу, який набув широкого поширення. Написав 29 причасних віршів, 17 різних співів з Літургії і Великого Посту і 10 концертів (сім двухорних і три чотириголосих).

Відмінною рисою творчості композитора є те, що він (як і О.Львов) доволі часто ставився до текстів піснеспівів, широко використовував дисонанси, збільшені й енгармонічні акорди, а також ефекти раптової модуляції².

Березовський Максим Созонтович (1745 – 1777) – український композитор, який досягнув у своїй творчості професійної досконалості, співак, засновник нового за формою хорового концерту- одним з перших запровадив циклічну структуру. Започаткував новий етап розвитку української музики у класичному стилі. Через складні життєві обставини і короткий творчий шлях М.Березовський сповна не використав свій талант

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, 2004. – С.195 – 196.

² Там же, С.196 -197.

композитора. Наразі майже кожний зі збережених його творів є визначним мистецьким явищем у в духовній музиці.

Народився М.Березовський у Глухові Чернігівської губернії. Освіту здобув у Київській духовній академії. За свій прекрасний голос був узятий до Придворної співочої капели. У 1765 р. Березовський був направлений до Італії для удосконалення в музиці, де закінчив свою освіту під керівництвом відомого теоретика музики професора Мартіні Старшого (Болонья). За свій талант і видатні музичні твори М.Березовський був обраний почесним членом багатьох музичних академій в Італії. У Болонській академії його ім'я було викарбуване золотими буквами на мармуровій дошці. М.Березовський знехтував закордонні почесні і в 1774 р. повернувся до Петербурга. Проте не отримав гідного місця в капелі. Через підступність і заздрість ворогів, душевну недугу покінчив життя самогубством.

Майстер хорового письма М.Березовський створив новий класичний тип хорового концерту. Написав 21 духовний твір, серед яких „Вірую” і концерт „Не відкинь мене у старості” (чотириголосий) вирізняються особливою виразністю і драматичністю. Останній концерт, за словами К.Розумовського, є класичним твором.

Твори Березовського меншою мірою залежні від італійської музики і назагал самостійні й самобутні. Вони є новим витком розвитку духовно-музичної творчості в національному дусі. Свобода і самостійність голосоведення, художня єдність, супідрядність музики тексту і технічність мелодичної розробки – такі риси духовно-музичних творів Березовського¹.

Серед духовних творів М.Березовського є шедеври української хорової музики. Його духовні твори високо цінувалися ще за життя композитора. Штелін Я. у праці „Музика і балет у Росії XVIII ст.” писав: „Протягом кількох років він створював для придворної капели чудові церковні концерти з таким смаком і такою гармонізацією, що виконання їх викликало захоплення знавців і схвалення двору. Найголовніші з них написані на

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское об. кн. изд. „Смядынь”, 2004. – С.197.

біблійні тексти, здебільшого на псалми Давида: „Господь воцарився”, „Не відкинь мене”, „Хваліте Господа з небес”, англійська хвалебна пісня, „Слава у вишніх Богу”, „Тобі Бога хвалимо”¹.

За короткий час свого життя М.Березовський написав досить багато духовних творів. Йому належать повна Літургія, причасні вірші, низка концертів. Нині відомі тільки ноти Літургії, причасних віршів і деяких концертів: „Господь воцарився”, „Не відкинь мене в старості”, „Unser Vater” („Отче наш”).

М.Березовський писав духовну музику не лише на традиційні для православ'я церковнослов'янські тексти, а й на тексти англійською мовою (хвалебна пісня) і німецькою мовою „Unser Vater” („Отче наш”), який уперше надрукований у Лейпцигу в 1813 р. У наш час дві збірки творів М.Березовського, подібні за змістом, опублікував М.Юрченко². Усі збережені духовні твори М.Березовського є видатним мистецьким явищем.

Літургія М.Березовського належить до найкращих творів в українській духовній музиці. Композитор удосконалив форму Літургії, поділивши її на вісім частин (1. „Слава Отцю і Сину”. „Єдинородний Сину”. 2. „Прийдіте, поклонімся”. „Святий Боже, Святий кріпкий”. 3. „Ми, що херувими”. 4. „Єктенія, і духові твоєму: Отця і Сина”. 5. „Вірую”. 6. „Милість миру”. „Достойно і праведно єсть”. „Свят, Свят, Свят Господь Саваоф”. „Тобі співаємо”. 7. „Достойно є”. 8. „Отче наш”³.

Раніше Літургія складалася з багатьох фрагментів, кількість яких була нестійкою. Деякі фрагменти М.Березовський об'єднав у частини. Крім того, увів такі частини, як „Вірую”, „Отче наш”, які раніше не записувалися, бо їх виконували прихожани, а не хор.

Літургія М.Березовського відтворює різні душевні стани, що виникають унаслідок спілкування людини з Богом: непохитність релігійних переконань

¹ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л., 1935. – С.60.

² М.Березовский. Хоровые произведения. - К., 1989; Максим Березовський. Хорові духовні твори. – К., 1995.

³ Поділ літургії на частини подаємо за виданням: М.Березовський. Хорові духовні твори. – К., 1995.

(„Вірую”), звеличування Господа й подяка Йому („Прийдіте, поклонімся”, „Достойно і праведно є”, „Свят, Свят, Свят Господь Саваоф”, „Тобі співаємо”), благання про помилування (у Єктеніях – „Господи, помилуй”, „Святий Боже, Святий кріпкий”), звертання до Господа з проханням („Отче наш”), медитаційну заглибленість і духовну піднесеність („Херувимська”). Окремі частини Літургії відзначаються емоційною стриманістю і виражають почуття всієї спільноти („Вірую”). Проте у більшості частин музика емоційно виразова. Серед них є частини з урочистим настроєм (друга частина „Херувимської” – „Підніmemo і ми”, „Свят, Свят, Свят Господь Саваоф”). Проте в Літургії переважає натхненна лірична образність, яка захоплює слухача глибиною почуттів і сердечністю. Вона в Літургії величаво піднесена й одночасно ніжна, з відтінком скорботності. Особливо яскраво це простежується в другій („Прийдіте, поклонімся”), третій („Херувимська”), у шостій („Тобі співаємо”) та у восьмій частині („Отче наш”).

Причасні вірші – це невеликі хоріві твори, які співаються до і під час Причастя. Кожен з них виконувався в церкві у певний день тижня („Ти твориш духів янголами своїми” – у понеділок; „У пам’ять вічну буде праведник” – у вівторок; „Чашу спасення прийму” – у середу; „По всій землі” – у четвер; „Яви на нас” – у п’ятницю; „Радуйтеся, праведніі” – у суботу; „Хваліте Господа з небес” – у неділю). Виняток становить причасний вірш „Блажені кого вибравяже ізбрал”, що є заупокійним причасним віршем. Причасні вірші написані на тексти псалмів Псалтиря, що мають переважно хвалебний і подячний характер. Цей зміст псалмів М.Березовський утілює в музиці переважно ліричного характеру. Тільки два причасні вірші – „Радуйтеся, праведніі” і „Хваліте Господа з небес” №3 мають урочисто-панегіричну музичну образність. У більшості з них композиторіві вдалося досягти глибини ліричних почуттів і одночасно щирості й простоти.

Лірична емоційна сфера в причасних віршах досить багатогранна. Тут є твори і піднесено-ліричного звучання („Ти твориш духів янголами Своїми”, „По всій землі”, „Яви на нас”, „Хваліте Господа з небес №1 і №2”, і ніжного,

просвітлено-ліричного настрою („У пам'ять вічну буде праведник”). Художньо досконаліми є причасні вірші, що мають скорботну, елегійно-ліричну музичну образність („Чашу спасіння прийму”, „Блаженні кого вибрав”). У загальній емоційній атмосфері причасних віршів з їх почуттєвістю, позначеною скорботним відтінком, внутрішньою заглибленістю і ніжністю проявилися не тільки індивідуальні особливості ліричної музичної образності М.Березовського, а й українська ментальність.

Духовна творчість М.Березовського з її новаторським спрямуванням стала ґрунтом для подальшого розвитку духовного концерту в творчості Д.Бортнянського, А.Веделя, С.Дегтярьова й ін.¹.

Бортнянський Дмитро Степанович (1751 – 1825 рр.) – композитор, диригент, педагог, видатний представник української церковної музики XVIII ст. Народився у Глухові Чернігівської губернії. Семирічним хлопчиком він був узятий до Придворної співочої капели і навчався теорії музики під керівництвом диригента цього хору Б.Галуппі. З 1769 по 1779 р. Бортнянський отримував музичну освіту в Італії. Як співак брав участь в оперних спектаклях і концертах. За кордоном написав хорові твори, опери і кілька ораторій. Після повернення до Петербурга в 1779 р. невдовзі був призначений капельмейстером капели з присвоєнням звання композитора Придворної співочої капели. З 1796 р. до самої смерті Д.Бортнянський посідав посаду директора капели. Похований композитор на Смоленському кладовищі, могила не збереглася.

З ім'ям Д.Бортнянського пов'язаний новий етап у діяльності Придворної співочої капели. Композитор ужив заходів організаційного зміцнення і художнього зростання хору. Він звернув увагу на якісний склад хору, який складався з кращих голосів Росії, і, будучи прекрасним знавцем вокального і хорового мистецтва, домігся його високої виконавської досконалості.

¹ Корній Л. Історія української музики. Ч.ІІ. – К.; Х.; Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1998. – С.177 – 178.

Твори Д.Бортнянського відрізняються стриманістю, помірністю у застосуванні зовнішніх музичних ефектів, близькістю до тексту церковних співів.

Колишній директор капели О. Львов так оцінював його духовно-музичну творчість: „Усі музичні твори Бортнянського дуже близько відображають слово і дух молитви. Бортнянський зливає хор в одне панівне відчуття, в одну панівну думку й укладає звичайну пісню в загальну одностайність в молитві”.

Д.Бортнянський написав 100 духовних творів, з них 35 однокорових (чотириголосих) і 10 двохорових (восьмиголосих) концертів, а також концерти для шестиголосого хору; 14 „Хвалебних” („Тобі Бога хвалимо”), які близькі за змістом до концертів, дві Літургії, девять „Херувимських”, окремі одночастинні літургійні твори; обробки для чотириголосого хору київських, болгарських й грецьких церковних наспівів.

Більшість концертів Д.Бортнянського художні за обробкою й витончені за голосоведенням. Концерт „Скажи мені, Господи, кончину мою” за своїми музично-художніми досягненнями визнаний класичним твором.

Д.Бортнянський розробляв стародавні наспіви православного церковного співу. Ставив собі за мету відтворити стародавні мелодії в їх первісному вигляді, в крюках, і відтак розробити їх гармонійно. Проте в своїх роботах з перекладу стародавніх мелодій обмежувався загальномузичною системою гармонії, не відтворював мелодію загалом, а брав з неї лише істотні звуки. Тому новостворена ним мелодія була своєрідною і почасти приблизно нагадувала собою оригінал.

Близькі до оригіналу твори Д.Бортнянського „Єдинородний Сину”, „Чертог Твій”, „Янгол вопієше”. Ірмоси „Помічник і Покровитель” у перекладі Бортнянського швидше є звичайним наспівом, ніж мелодією знаменного розспіву¹.

Д.Бортнянський писав духовні твори на німецькі й латинські тексти:

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, 2004. – С. 198.

„Служба” (нім.), „Gloria”, „Ave Maria”, „Salve Regina”.

Деякі чотириголосі концерти Д.Бортнянський написав на тексти християнської церковної гімнографії (переважно віршів). Більшість цих текстів має хвалебний зміст. Вони прославляють народження Ісуса Христа („Слава у вишніх Богу” - концерт №6) воскресіння Христа („Цей день, його ж створив Господь” – концерт №9, „Прийдіте воспоїм, людіє” – концерт №15), Богородицю як рятівницю людей („Не умолчім нікогда же, Богородице” – концерт №25). У більшості чотириголосих концертів Д.Бортнянський звертався до текстів псалмів із Псалтиря. Найчастіше він використовував не весь псалом, а лише окремі строфи. У низці творів композитор підібрав для одного концерту рядки з різних псалмів. Такий прийом відсутній у відомих концертах М.Березовського й А.Веделя.

У переважній більшості концертів Д.Бортнянський використовував рядки псалмів, які мають світлий характер. Так, у значній кількості концертів (№1,4,7, 8, 10, 13 – 17, 19, 31, 34) композитор звертався до текстів псалмів-гімнів, які прославляють Господа, а також до подячного псалма №91 (подяка Господеві за вислухану молитву) в концерті №18, повчального псалма №14 у концерті №35.

Засадою низки концертів Д.Бортнянського є рядки псалмів, у яких розкривається релігійне уявлення про те, що людина перебуває під захистом Господа, і вона надіється на його опіку й допомогу (концерти №20 – 22, 24, 27). У концерті №20 „На тебе, Господи, надіюся” Д.Бортнянський, як і М.Березовський у концерті „Не отвержи”, звернувся до псалма №70. Але спустив з уваги рядки про переслідування людини її ворогами, які лягли в основу концерту М.Березовського.

У двох з останніх концертів (№32, 33) Бортнянський використав рядки скорботних благальних псалмів. В основу концерту №32 покладено текст псалма №38, який у ліричній формі передає прохання хворого про одужання, а для концерту №33 композитор вибрав рядки з різних псалмів, у яких ідеться про скорботний стан душі людини, котра сподівається на милість і

захист Бога. Скорботні рядки псалмів у концертах Д.Бортнянського трапляються рідко.

Концерти Д.Бортнянського відзначаються багатством хорової фактури і багатоманітним фактурно-тембровим розвитком. Послугуючись досвідом творців партесного концерту та на концерти М.Березовського, Д.Бортнянський став одним з найбільших майстрів хорової колористики.

У духовній музиці Д.Бортнянського талант композитора сягнув висот художньої і професійної майстерності. Духовна музика Бортнянського захоплює яскравою мелодійністю, ніжністю і глибиною почуттів, класичною зрівноваженістю, природною простотою, великою майстерністю і винахідливим використанням хорової фактури. Д.Бортнянський, став класиком української духовної музики другої половини XVIII ст. Підпорядкував тогочасну західноєвропейську композиторську техніку і стилістику українським традиціям духовної музики, українській пісні-романсу і створив музику з виразними індивідуальними рисами.

Українська національна самобутність творчості Д.Бортнянського вплинула на розвиток хорової музики в Україні. З 20-х років і протягом усього XIX ст. під його впливом перебувала хорова музика композиторів Західної України. Видатний композитор цього регіону М.Вербицький у 60-х роках XIX ст. писав, що Бортнянський „є в українців тим, ким у Західній Європі є Моцарт і Гайдн”¹. На музиці Д.Бортнянського формувалася не тільки хорова творчість композиторів М.Вербицького, І.Лаврівського. А як у 1925 р. С.Людкевич відзначав: „відгуки Бортнянського в мелодиці або фактурі” спостерігаються і в творах К.Стеценка, Д.Січинського. Простежуються вони і в хорових творах самого С.Людкевича, який перший з українських музикознавців високо оцінив духовні твори Д.Бортнянського і завважив українську національну сутність його творчості. С.Людкевич писав: „...збірник духовних творів Бортнянського – це одна велика скарбниця, в якій невичерпною масою лежать безцінні перли й шедеври вокально-хорової

¹ Цит. за вид.: Волинський І. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. - Вип. 6. - К., 1971. - С.195.

музики а сарелла. Ця скарбниця нам тим дорожча, що вона є найкращим цвітом вікової української вокальної культури”¹.

Духовна музика Д.Бортнянського справляла вплив і на російську духовну музику О.Львова, О.Кастальського, О.Архангельського та ін. Мелодичні відголоски духовних концертів Д.Бортнянського простежуються у вокальних творах О.Варламова, який був його учнем, а також у творах М.Глінки і П.Чайковського. Б.Асаф’єв писав, що Бортнянський „виробив гомофонно-гармонічний стиль з характерними зворотами, який зберіг свою силу на кілька поколінь вперед. Ці типові звороти (особливо кадансові, з використанням побічних – особливо VI – ступенів) не тільки потрапили до М.Глінки, а й далі, до П.Чайковського, М.Римського-Корсакова й О.Бородіна”².

Наразі М.Глінка, П.Чайковський вказували на недоліки духовних творів Д.Бортнянського – нібито вони зазнали італійських впливів. А втім критика творів Д.Бортнянського була перебільшеною. У новому етапі „європеїзації” української духовної музики Д.Бортнянський, як і М.Березовський досяг виразної національної самобутності, розвиваючи традиції українського стилю духовної музики.

Непересічність духовної музики Д.Бортнянського і її відмінність від західноєвропейської, зокрема італійської, завважив Г.Берліоз, який після прослуховування її у Санкт-Петербурзі в 40-х роках XIX ст. із захопленням писав: „У цій гармонічній тканині чулися такі переплетіння голосів, які уявлялися чимось неймовірним; чулися зітхання і якісь невизначені ніжні звуки, подібні до звуків, які можуть примаритися; час від часу лунали інтонації, що за своєю напруженістю нагадували крик душі, здатний проїняти серце і перервати стиснуте дихання в грудях. А слідом за цим завмирили в безмежно-повітряному *decrescendo*; здавалося, це хор янгола, що підіймається від землі до небес і зникає поступово в повітряних емпіреях (у

¹ Людкевич С. Д.Бортнянський і сучасна українська музика: дослідження, статті, рецензії // С.Людкевич. – К., 1973. – С.225.

² Асаф’єв Б. Русская музыка. – Л., 1979. – С.124.

давньогрецькій міфології емпіреї – найвища частина неба, наповнена вогнем і світлом, де жили боги. – Т.П.).

У цих творах проявляється справжнє релігійне почуття, а нерідко і той своєрідний, ніби містичний настрій, під впливом якого слухач поринає у споглядання, сповнене проникливого екстазу. Ці твори позначені рідкісною майстерністю, дивовижним поєднанням відтінків, повнозвучністю гармонії і, що вкрай дивовижно, незвичайно довільним розташуванням голосів, явною зневагою до всіх правил, перед якими схилялися як попередники, так і сучасники Бортнянського, й особливо італійці, чиїм учнем його вважали”¹.

Духовна музика Д.Бортнянського є вагомим внеском у світову музичну культуру. Ще в минулі століття вона була відома в різних країнах світу. І нині хвилює слухачів, бо, за словами С.Людкевича, „краса і сила творів Бортнянського (принаймні духовних), подібно як Моцарта, Баха і всіх найбільших творців, є вічна і незалежна від часу”².

Твори Бортнянського „Достойно є”, „Отче наш”, „Хваліте Господа з небес”, Херувимськи, виконують православні церковні хори не тільки в Україні, а й зарубіжжям.

Більшість хорових концертів Д.Бортнянський написав на тексти з Псалтиря, два присвячені найбільшим святкам церковного календаря – Різду і Великодню. На відміну від драматичних, трагічних напружено-емоційних концертів М.Березовського, Д.Бортнянський знаходив у поезії Давидових псалмів радісні й піднесені настрої, урочистий величаво-гімничний стан або спокійне і зосереджене споглядання.

Духовній спадщині Д.Бортнянського порівняно з доробком М.Березовського, А.Веделя чи С.Дегтярьова пощастило більше – загал його творів опубліковано. Твори композитора друкуваоися ще за його життя – з 1782 р. („Херувимська”). Майже через століття П.І.Чайковський створив

¹ Берлиоз Г. Избранные статьи. – М., 1956. – С.324 – 325.

² Людкевич С.Д. Бортнянський і сучасна українська музика: дослідження, статті, рецензії / С.Людкевич. – К., 1973. – С.225 – 226; Корній Л. Історія української музики. Ч.ІІ. – К., 1998. – С.222 – 223.

клавір 35 чотириголосих концертів Бортнянського в 10 томах (1881)¹.

Ведель Артемій Лук'янович (1767 – 1808) – український композитор, хоровий диригент, співак (тенор). Навчався в Київській духовній академії, потім у композитора Дж.Сарті, співав в архієрейському хорі, керував капелою у генерал-губернатора Єропкина в Москві, був регентом у Києві і Харкові. Автор духовних творів. Його кращі концерти – „Помилуй мене, Господи, бо я немічний”, „Доки, Господи, забудеш мене до кінця”, „Почуй, Господи, голос мій”, „На річках Вавилонських” і „Покаяння відчини мені двері” в перекладі для мішаного хору, які виконуються до тепер багатьма церковними хорами.

У духовно-музичних творах А.Веделя як наступника італійської школи переважає мелодійний, аріозний елемент, де своєю чергою чітко виявляються окремі голосові партії і хори. А.Ведель, людина глибоко релігійна, мав духовну потребу передати найпотаємніші рухи душі, прагнув погоджувати музику з текстом, його релігійному молитовному змісту намагався знайти виразніші музичні засоби².

Твори А. Веделя досі повністю не зібрані й не надруковані. Існують відомості, що композитор залишив збірку обробок народних пісень, але вона втрачена. Збереглися тільки духовні твори Веделя. Будучи сучасником Д. Бортнянського, розвинув духовну музику, збагативши її оригінальними рисами. Тож за художньою якістю вона не поступається перед музикою М.Березовського і Д. Бортнянського.

Доробок хорових творів А. Веделя досить великий. Композитор написав понад 20 духовних концертів, „Всеношне бдіння”, „Літургію Іоана Золотоустого”, значну кількість окремих творів, що виконуються під час Літургії („Херувимськи”, ірмоси, кондаки й ін.), шість тріо (серед них популярне „Покаяння відчини мені двері”).

¹ Бортнянский Д.С. Полное собрание духовно-музыкальных сочинений: в 10 т. /Под ред. П.И.Чайковского. – М., 1881.

² Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленск: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, 2004. – С.200.

Збереглися рукописні автографи деяких творів А. Веделя, які тепер знаходяться в Інституті рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Вони містять неповну Літургію Іоана Золотоустого та 12 духовних концертів, написаних протягом 1794 – 1798 р.:

№1 - „В молитвах неперестанну Богородицю” – до мінор (1794);

№ 2 - „Спаси мене, Боже, яко внидоша воды до души моя” – ля мінор (1794);

№ 3 - „Доки, Господи, забуватимеш мене” – фа мінор (1795);

№ 4 - „Співаю Богові моему на всякий час” – до мінор (1795);

№ 5 - „Блажен, хто розуміє страждаючого і убогого” – соль мінор (1795);

№6 - „Помилуй мене, Господи, бо немічний я” – ля мінор (1796);

№7 - „Воскресни, Господи...” (зберігся частково) (1796);

№8 - „Почуй, Господи, голос мій” – до мінор (1796);

№9 - „Проповідника віри ...” – до мажор (1796);

№10 - „Господь пасе мене” – до мажор (1796);

№11 - „Боже, беззаконники повстали проти мене” – до мінор (1796);

№12 - „До Господа завжди скорботи мої” – до мінор (1798).

А. Ведель звертався до різних текстів, створюючи духовні концерти. Зокрема до текстів християнської церковної гімнографії. Переважна більшість концертів А. Веделя написані на слова псалмів із Псалтиря, які були його улюбленими релігійно-поетичними творами. В. Аскоченський згадував, що А.Ведель знав Псалтир напам'ять і декламував його розспівною манерою. Концерти написані як на повні тексти псалмів, так і на тексти окремих рядків^{1,2,3,4}.

А.Ведель написав хорові концерти на тексти Давидових псалмів, удало поєднуючи характерні особливості народнопісенних інтонацій з

¹ Шреер-Ткаченко О.Я. Історія української музики. – Ч. 1. – К., 1980.

² Боровик М.К. Про впливи народної пісні на мелодику Веделя // Українське музикознавство. – Вип. 6. – К., 1971.

³ Герасимова-Персидська Я. Хор. концерт на Україні в XVII-XVIII ст. – К., 1978. – С.114 – 116.

⁴ Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академией. – Т.2. – К., 1856. – С. 376.

особливостями партесного співу¹. Своєю творчістю Ведель намагався „...ілюструвати та з'ясувати зміст церковних пісень й псалмів, і щодо цього він стоїть вище за інших тогочасних композиторів... Він завше, наскільки це є можливо, узгоджує стрій і характер своєї музики зі змістом та конструкцією тексту”².

Вербицький Михайло Михайлович (1815 – 1870) – видатний діяч української культури першої половини ХІХ ст., один з основоположників національної композиторської школи. Його творчість охоплює різні галузі музичного мистецтва: хорові, оркестрові й музично-драматичні композиції.

Писати музику Вербицький почав ще в юнацькі роки. Першими його творами були церковні хори. До духовної музики він звертався впродовж усього життя. Доступна, звернена до людей, покликана піднести їхній молитовний настрій духовна музика композитора набула широкого поширення. Твори виконувались у великих храмах і скромних сільських церквах, безліч разів переписувалися регентами, поширювалися в рукописах і почасти втрачали своє авторство. Вони й зараз звучать як у концертному виконанні, так і в церковному побуті³.

Творчий доробок М.Вербицького, складають різні жанри: хоровий, музично-театральний, симфонічний, камерно-вокальний і камерно-інструментальний. Композитор писав інструментальні твори для гітари, а також вокальні твори в супроводі гітари.

Про роль М.Вербицького в розвитку національної музичної культури в Галичині писав С. Людкевич зокрема, що він є „символом нашого національного відродження в Галичині”⁴.

Зі спадщини М.Вербицького видано дуже мало, більшість його творів збереглася в рукописах. Серед них є автографи й значна кількість не

¹ Москальова Л. Українське сакральне хорове мистецтво // Мистецтво і освіта. – 2004. - №1. – С.7.

² Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування // Заг. ред., вст. ст., коментарі та розшифрування текстів О.Я.Шреер-Ткаченко; пер. з рос. І.І.Тешенко. – К., 1971. – С.87.

³ Загайкевич М. М.Вербицький. Творець пісні, що стала символом нації // Музика. – 2005. - №3. – С.26.

⁴ Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. 1. – Львів, 1999. – С. 347.

авторських списків¹.

Доробок М.Вербицького складається з майже повної Літургії й окремих творів на літургійні тексти. У Перемишлі 1847 р. Вербицький написав Літургію для мішаного хору, а 1865 р. переробив її для чоловічого хору. Цього ж року відбулося її перше виконання в соборі св. Юра у Львові².

Літургія для чоловічого хору дійшла до нашого часу в рукописному списку композитора Віктора Матюка, який він склав у 1871 р. невдовзі після смерті М.Вербицького. З огляду на те, що Вербицький був його вчителем, цей рукописний список можна вважати найбільш близьким до оригіналу твору³.

Літургія М.Вербицького (за списком В.Матюка) починається з другого антифону („Єдинородний Сину”). У ній немає першого („Благослови, душе моя”), третього („У царстві твоїм”) антифонів, більшості ектеній (наявна лише потрійна ектенія), але при цьому є дві „Херувимські”, два варіанти твору „Тобі співаємо”, а також піснеспіви, що виконуються не на кожній Службі: „Дух Святий нехай зійде на тебе”, ірмоси з канону на воскресіння Христа – „Янгол кликав”, „Світися, світися, новий Єрусалиме”, „Христос воскрес із мертвих”. Відсутність деяких музичних частин Літургії зумовлена тим, що їх, мабуть, виконували прихожани на вже усталені в Греко-католицькій церкві мелодії. Як відомо, в Греко-католицьких церквах узвичаїлася традиція, що прихожани співають разом з хором. Це, очевидно, завважував Вербицький, і тому його Літургія відзначається камерним звучанням і не складна для виконання.

У Літургії М.Вербицького простежуються яскраві ознаки класичного стилю, що проявляються у дискретності музичного матеріалу, який поділяється на симетричні структури (часто квадратні), в особливостях

¹ Нотографію творів М.Вербицького див. у книгах: Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів; Нью-Йорк, 1994; Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. - Львів, 1998 (у цій книжці нотографію рукописів композитора здійснила У.Петрусь).

² Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів, 1998. – С.79.

³ Нотні приклади з Літургії М.Вербицького подаємо саме за цим списком, який зберігається в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки імені В.Стефаника, шифр: Якуб, 16/ п. 1.

тональної гармонії і хоровій фактурі з переважанням акордового складу з елементами поліфонії. З класичним стилем пов'язане й використання репризної тричастинної форми (№ 1. „Слава Отцю і Сину”, „Єдинородний Сину”, „Смертю смерть подолав”).

М.Вербицький перейняв від Д.Бортнянського й деякі прийоми поліфонічного письма: використання імітацій, зокрема ритмічної імітації („Нехай повні будуть уста наші” й ін.), насичення акордової фактури поліфонічними елементами стрічкової гетерофонії, використання контрастної поліфонії тощо. (Впливи музики Д.Бортнянського на творчість М.Вербицького вже відзначали музикознавці Б.Кудрик, З.Лисько, М.Загайкевич, Л.Кияновська й ін. Однак ця проблема потребує спеціального дослідження).

У своїй церковній музиці М.Вербицький багато чого сприйняв від класичного стилю, зокрема через музику Д.Бортнянського. Проте зумів створити і власний індивідуальний стиль, в якому наявні ранньоромантичні риси. Особливо це відчутно в ліричних розділах і частинах Літургії. Ліричні сторінки його Літургії задушевні, сердечні, подекуди пройняті елегантним відтінком. У них зароджується емоційна відкритість, посилюється особистісне начало, і лірика набуває індивідуалізованих рис. Такий тип лірики проявляється в частинах „Тобі співаємо”, „Отче наш”, в ірмосі „Янгол кликав”.

У Літургії М.Вербицького завважуємо тенденцію зближення церковної музики зі світською. У мелодиці Літургії помітні інтонаційні зв'язки зі світськими творами композитора. Так, початок „Херувимської” (Es-dug) інтонаційно близький до його хору „Гост до Русі” („Дай, дівчино, нам шампана”)¹.

Тенденції зближення церковної музики зі світською у творчості одного автора існували і в західноєвропейських романтиків, зокрема в релігійних хорових творах Ф.Шуберта (їх міг знати Вербицький), а також в інших

¹ Корній Л. Історія музики. Історія української музики. Підручник. Ч.3. - XIX ст. – К.; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – С.154-156.

композиторів.

Літургія М.Вербицького належить до найкращих його творів у хоровому жанрі. Вона повністю або частинами виконується і нині у греко-католицьких та православних церквах.

Виноградов Михайло Олександрович (1810 – 1888) – протоієрей, народився в с. Заборовські Гаї в сім'ї священника. Навчався в Рязанській, а пізніше в Тверській духовній семінарії. Мав хороші вокальні дані, вивчав духовну музику за теоретичним керівництвом і партитурними церковними співами. З 1827 і по 1870 рік – регент архієрейського хору. М.Виноградов був знавцем багатоголосого співу, майстерним керівником співочих хорів. Церковному композиторові належать 37 духовно - музичних творів (зокрема 11 перекладів різних причаєних віршів і догматиків), які виконувались у всіх храмах Росії. М.Виноградов розвинув напрям у духовно-музичній творчості, закладений директором Петербурзької Придворної капели О.Львовим, якого вважав своїм наставником. Під час поїздок архієпископа до Петербурга, мав змогу зустрічатися там з видатними композиторами духовної музики. Був близько знайомий з протеієреєм П.І.Турчаніновим, духовним композитором О.П.Єсауловим, регентом Чудовського хору Ф.О.Багрецовим.

Кращі твори М.Виноградова – „Милість миру”, „Херувимськи” (до-мажор і соль-мінор), „Непереможній воєводі”, „Хваліте ім'я Господнє” й ін. Переклади всі написані просто, зрозуміло і художньо; кращі з них – „Тобою радується” і „Богоначальна прихильність”.

„Слухаючи музику Виноградова, - говорить один з шанувальників його таланту, - ми визнаємо, що в цій нашій церковній музичці, до якої ми звикли і яку чуємо з дитинства, бачимо спадкоємність переказу Церкви. І оскільки ця музика прославляє душу, сприяє молитовному настрою, то ми визнаємо за нею незаперечне право існування, бачимо в ній міцні задатки подальшого вдосконалення¹.

¹ Православное обозрение, 1885, янв., С.201-204.

Протоієрей М.Виноградов у своїх пізніших перекладах схиляється в музичній творчості до діатонічного виду музики, надаючи перевагу сучасному напрямку духовно-музичної творчості, що є рішучим вибором самобутнього, народного і лише церковного його розвитку¹.

Галуппі Бальдасаре (1706 – 1785) – італійський композитор, представник венеціанської школи, написав на тексти псалмів багато чотиричастинних акапельних мотетів. Обновив традиції російського хорового концерту. Новоутворення наявні передусім у його музичній мові. У партитурі на стало підголоскової гетерофонії, мажоро-мінорна система змінила старовинні лади. Традиції італійських мадригалів, тонко синтезувалися з інтонаційною мовою російської вокальної лірики².

Григор'єв Аполлон Олександрович (1822 – 1864) – російський музичний і літературний критик, письменник, перекладач. Вивчав російський фольклор, обробив багато циганських пісень. Переклав російською мовою лібрето опер „Діти степу” Рубінштейна, „Фіделіо”, „Ернані”, „Лючія ді Ламмермур”. Був першим із російських вагнеріанців.

Грінченко Анатолій Дмитрович (1948) – регент Миколо-Угрешського монастиря, викладач Миколо-Угрешської духовної семінарії.

Народився м.Фергане (Узбекистан). У 1968 р. закінчив Ферганське музичне училище (диригентсько-хоровий відділ). У цьому ж році вступив до Ташкентської державної консерваторії на диригентсько-хоровий відділ. З 1968 по 1973 рік – співак Успенського Кафедрального собору, хором якого керував талановитий регент Ю.О.Сатерський (згодом - ієромонах Олександр).

Після закінчення консерваторії працював викладачем Ферганського

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленск: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, - 2004. – С.200.

² Ильин В. Очерки история русской хоровой музыки. Ч.1. – М.: Советский композитор, 1985. – С.207.

музичного училища та Ферганського педагогічного інституту кафедри музики і співів. Після виступу хору музичного училища під керівництвом А.Грінченка у 1988 р. на Першому Республіканському конкурсі з православними духовними піснеспівами його запросили працювати регентом архієрейського хору Успенського собору й викладати в духовній семінарії м.Ташкента.

З 1992 р. переїздить до м.Желізногорська Курської області, де працює регентом у Всехсвятській церкві. Одночасно організує міську хорову капелу, репертуар якої здебільше складають авторські твори – духовні й світські. Колектив популярний у місті й області, гастролює і бере участь у конкурсах і фестивалях духовної музики.

У 2000 р. А.Грінченко обіймає посаду регента в Миколо-Угрешському монастирі.

Улітку 2000 р. виходить збірник А.Грінченка „Піснеспіви Всеношного бдіння”, у 2001 р. – збірник „Піснеспіви Божественної Літургії”. До 65 річниці Миколо-Угрешського монастиря і Куликовської битви композитор написав православні духовні концерти й вибрані піснеспіви Великого Посту.

Давидов Степан Іванович (1777 – 1825) – український композитор, диригент, учень композитора Дж. Сарті. У дитинстві співав у Придворній співочій капелі. Був капельмейстером театральної школи в м.Петербурзі, театру Шереметьєвих, московських театрів.

Серед творів: музика третя і четверта частини і шість додаткових номерів до першої частини оперної тетралогії „Дніпровська русалка” (1805, 1807 р., м.Петербург); балети „Увінчана благість” і „Жертвопринесення подяки” (1801, 1802 р., м.Петербург), музика до трагедій, патріотичні дивертисменти, пісні.

З духовних творів відомі: 13 концертів і повна Літургія, якій властиві звучність, нерідко широка гармонія і швидка модуляція. Творам С.Давидова бракує свободи і самостійності голосоведення. На мелодійності творів

композитора позначився стиль італійської школи, що виявляється в її перевазі над гармонійністю¹.

Давидовський Григорій Митрофанович (1866 – 1952) – український хоровий диригент, композитор, співак, організатор хорів, автор хорових творів на українську тематику.

Духовних творів у композитора небагато, проте вони становлять доволі вагомий і, можливо, художньо найдовершеніший його творчий доробок. Їх вирізняє вдаль поєднання пристрасного емоційного елемента набожністю.

Г.Давидовський народився у сім'ї священика на Чернігівщині. Змалку співав у церковному хорі. Отримав професійну музичну освіту як диригент і як сольний співак у Петербурзькій консерваторії. Після закінчення консерваторії Г.Давидовський створював хорові колективи у Росії, Франції, Україні, керував регентськими курсами, гастролював з великими хоровими капелами, писав хорові композиції тощо.

На початку ХХ ст. Г.Давидовський створює літургійні піснеспіви й духовні хорові концерти в романтичному стилі, подібно до творів О.Архангельського, що набули значної популярності в Україні й Росії. До 20-х років ХХ ст. Г.Давидовський стає знайомим хоровим композитором і диригентом. Видає друком власні духовні твори, перебуваючи в м.Ростові-на-Дону. Г.Давидовський сприймає ідеї Української Автокефальної Православної Церкви, бере участь у Першому Всеукраїнському Православному церковному соборі як делегат Вінницького відділення Церковної Ради. У 20-х роках створює Літургію, в якій зосереджує увагу не на зовнішніх ефектах а на глибокому внутрішньому релігійному почутті людини („Святий Боже”). Також широко популяризуються духовні концерти композитора, зокрема „В молитвах неперестанну Богородицю”, що стають репертуарними для хорових колективів.

Духовній музиці Г.Давидовського властива велика емоційна прист-

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. кн. изд. „Смядынь”, - 2004. – С.205.

расність, породжувана притаманним композиторові захопленням екзальтованим світосприйняттям. Прикметними для його музики є висока професійна майстерність, відчуття звукової колористики й глибина релігійного переживання. Г.Давидовський є яскравим представником духовно-музичного романтизму початку ХХ ст., що представлений здебільше творчістю російських авторів. В Україні, що перебувала у складі Російської імперії, Г.Давидовський є одним з небагатьох композиторів-романтиків, духовна творчість яких відзначається національним українським характером.

Динєв Петро Костянтинович (1889 – 1980) – болгарський композитор. Народився в с. Куманічеве (сьогодні Літія) колишньої Османської імперії. Закінчив Духовну семінарію в м.Царграді, згодом вивчав композицію в Санкт-Петербурзькій консерваторії і право у Санкт-Петербурзькому університеті. З 1919 р. викладав народну музику в Казанській консерваторії. У 1922 р. емігрував до Болгарії, де до 1924 р. навчав дітей музики. З 1925 по 1936 рік викладав церковну музику в Державній музичній академії, а з 1926 до 1944 р. був учителем Духовної семінарії і доцентом з церковної музики в Духовній академії. З 1944 р. працював інспектором з музики й очолював культурно-просвітницький відділ Святого Синоду.

П.Динєв розробив багато композицій у староболгарському першорядному церковному стилі. Гармонізував й робив обробки болгарських народних пісень.

Зінов'єв Василь Миколайович (1874 – 1925) – священик. Народився в с. Спас-Підгір'ї Ростовської губернії в сім'ї диякона. Навчався в церковно-приходській школі, а згодом у Ростовському Дмитрієвському духовному училищі (м.Ростов-на-Дону).

З 1896 р. В.Зінов'єв служить в соборі при Миколаївському дитячому притулку. Водночас писав музику для дитячого церковного співу. Протягом усього життя поєднував педагогічну й композиторську діяльність. Написав і

видав друком релігійні твори - збірник „Шість тропарів покаянного канону” (1897) та збірник для мішаного хору „Піснеспіви з Божественної Літургії” (1898).

З благословення архієпископа Тихона В.Зінов'єв у 1907 р. починає працювати над гармонізацією церковних гласових піснеспівів. За основу бере старовинний наспів архієрейського хору, котрий частково піддавався впливу „Обіходу” Львова та Бахметєва, однак повністю зберігав місцевий колорит. Наслідком цієї роботи стала книга „Недільне всеношне бдіння”.

На прохання архієпископа Тихона В.Зінов'єв також написав цикл піснеспівів „Архієрейські шати”, де є рідкісний піснеспів „Увійшов Ти до Церкви”. Текст та мелодію знаменного розспіву композитор узяв із старовинних нот першої половини XVII ст., (часи патріарха Йосифа). В 1918 р. патріарх Тихон передав партитуру цього піснеспіву О.Кастальському для виконання.

Серед доробку В.Зінов'єва творів автора вагоме місце посідають: „Велике славослів'я”, „Благослови, душе моя, Господа” (на Літургії), „Милість миру”, „Викупив Ти нас від клятви законної” (для чоловічого хору). Крім того композитор написав посібник для регентів початківців.

Калінніков Віктор Сергійович (1870 – 1927) – російський композитор, диригент, викладач, музичний діяч. Виходець з сім'ї духовенства. Навчався в Орловський духовній семінарії, продовжив освіту в Московському музично-драматичному училищі Московської філармонійної громади, яке закінчив зі срібною медаллю, отримавши звання вільного художника.

Після закінчення училища працював викладачем оркестрового класу, потім обіймав посаду інспектора, згодом професора за контрактом з теоретичних предметів.

З 1889 по 1901 рік був завідувачем музичної частини і диригентом оркестру Московського художнього театру. З 1903 р. працює диригентом і викладачем гармонії у Синодальному училищі, а також є членом „Наглядової

ради”. З 1923 року – професор хорової Академії, дещо пізніше - професор Московської консерваторії з теоретичних дисциплінах.

Композиторська діяльність В. Каліннікова, що сформувалася під впливом Синодального хору й училища, є собою „золотим фондом” російської хорової класики.

Популярними стали духовні твори композитора: „Херувимська пісня”, „Милість миру”, „Святий Боже”, „У царстві Твоїм”, „Хваліте ім’я Господнє”, „Від юності моєї”, „Величає душа моя Господа” й ін. Також писав на тексти О. Пушкіна, О. Кольцова, О. Толстого, І. Буніна.

В.Калінніков у своїй творчості яскраво виразив національну специфіку російської підголоскової поліфонії і гармонії.

У творах на духовну тематику композитор утілює риси староруського церковного співу: мелодія завжди слідує за текстом, не втрачаючи виразності; музична мова – яскраво національна; використовуються російська підголоскова поліфонія; змінний мажор-мінор, змінні й змішані розміри; у тонічному тризвуччі відсутній терцовий тон і наявна велика кількість плагальних зворотів і каденцій; голосоведення плавне й поступальне; застосовуються паралельні октави, квінти і тризвуки.

Творчість В. Каліннікова, його хорова майстерність є класичною спадщиною духовної музики¹.

Кастальський Олександр Дмитрович (1856 – 1926) – талановитий композитор церковної музики, майстер хорового письма, знавець хорової культури, педагог і музикант-просвітитель, а також учений-дослідник російської народної пісенної творчості, засновник нового напрямку в церковній музиці.

О.Кастальський народився в м.Москві в сім’ї протоієрея, професора богослов’я о. Дмитра Кастальського. Після закінчення курсу гімназії поступив до Московської консерваторії, яку закінчив по класу композиції в

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, - 2004. – С.208.

1882 р. З 1887 р. – викладач фортепіано і теорії музики в Московському Синодальному училищі. У 1891 р. призначений помічником регента Синодального хору. У 1903 р. – регент Синодального хору. З 1910 р. – директор Синодального училища і хору. З 1918 р. – ректор Московської Народної хорової академії. З 1923 р. – професор Московської консерваторії і декан хорового факультету.

Діяльність композитора була пов'язана з Московським Синодальним училищем і Синодальним хором, який у м.Москві був центром хорової культури, подібно до Придворної співочої капели в Петербурзі.

О.Кастальський знав характерні властивості давніх розспівів, особливо знаменного, й уміло передавав їх, змінюючи стилі мелодії і гармонії.

У хоровій галузі композитор досяг вершин художньої майстерності. Талановито використовував хорові голоси, фахово інструментував музику. Хор у нього звучав повно, рівно і красиво, всі відтінки тексту майстерно виділялися в усіх регістрах.

Композитор написав понад 400 творів для хору. Здебільше виконуються хорові твори „Обіход церковного співу”, „З нами Бог”, „Многоліття”, „Благослови, душе моя”, „Хваліте Ім'я Господнє”, „Велике славослів'я”, „Блажен муж”, „Світе тихий”, „Сам Один єси Безсмертний” (у цьому творі вражає фінальна частина, в якій безсмертна душа підноситься над тлінним людським тілом і земною суєтністю)¹.

О.Кастальський робив обробки і гармонізував стародавні розспіви, широко використовував специфіку голосових тембрів, упроваджував мігруючу з однієї до іншої партії мелодію. Наразі обережно ставився до елементів народності в хоровому співі. Серед його творів є варіанти гласового московського розспіву в мажорі й мінорі та в поєднанні цих двох ладів, зокрема це – „Обіход Синодального хору” за редакцією Кастильського (1915). Написав „Всеношну” для чотириголосого мішаного хору, якій притаманні такі особливості:

¹Там же, С.209.

- недотримання строгого чотириголосся петербурзької школи;
- періодичне зведення партій до подвоєного двоголосся чи простого чотириголосся;
- використання унісонного звучання задля розвитку музичної драматургії, кульмінаційного розвитку теми з посиленням динаміки й багатоголосним звучанням;
- застосування нестандартного подвоєння (пусті квінти);
- іноді використання паралельних квінт у нижніх голосах;
- використання побічних тризвуків, септакордів, сектакордів, квартсектакордів і неприготовлених септакордів у верхніх голосах;
- використання незмінної восьмигласої мелодії;
- переважання натурального мінору;
- використання хроматизмів підголоскового характеру, що властиво народному співу;
- вільне голосоведення (мелодія не завжди надається верхньому голосу);
- басова партія іноді супроводжує тему в інтервал секста, через що стає досить рухливою;
- уникання повторень слів;
- використання різноманітних зставлень хорових партій і тембрових барв голосів.

Твори О.Кастальського (з Літургії Іоана Золотоуста для дитячого хору без супроводу): 1. „Велика Єктенія”, 2. „Єдинородний”, 3. „У царстві Твоім”, 4. „Святий Боже”, 5. „Сугуба Єктенія”, 6. „Ми, що херувими”, 7. „Прохальна”, 8. „Милість миру. Тобі співаємо”, 9. „Достойно є”, 10. „Отче наш”, 11. „Милосердний, двері відчини нам”.

Духовна музика складає велику й кращу частину творчої спадщини О.Кастальського. Композитор розвиваючи православну церковну музику, уникнув спокуси порушити норми творення церковного мистецтва звертанням до світської музики. Мистецтво О.Кастальського, що

ґрунтувалося на церковних канонах, вирізнялося співацьким, а не інструментальним характером звуковедення і поєднання партій. Від розспівників старовини Кастальський успадкував мелодику, тематику і дух їхньої творчості, творчі принципи, засновані на нерозривності складових елементів храмового дійства і богослужіння, що визначаються завданнями і церковним календарем. В обробках Кастальського знаменний розспів став музичною темою, що підлягала тематичному розвитку, першоосновою музичної мови, перетворився на критерій стилю.

Серед композиторів кінця XIX – початку XX ст. О. Д. Кастальський – один з талановитих своєю технічною майстерністю.

Копилов Олександр Олександрович (1854 – 1911) – російський композитор, педагог, скрипаль. Учень О.Лядова і М.Римського-Корсакова, у якого навчався композиції. У 1872 – 1897 рр. – викладач класів Придворної Співочої Капели.

Гармонізував старовинні розспіви, писав інструментальну музику, романси, симфонії і фортепіанні п'єси.

Лисенко Микола Віталійович (1842 – 1912) – класик української музики, фундатор національної композиторської школи. Походив з козацько-старшинського старшинського роду Лисенків. З 1855 р. навчався у привілейованому навчальному закладі – другій Харківській гімназії. У м.Харкові брав уроки у відомих музикантів М.Дмитрієва і чеха Вільчека. Талановитий підліток швидко став популярним у місті піаністом, якого запрошували на вечори і бали, де він виконував п'єси Моцарта, Бетховена, Шопена, блискуче імпровізував на теми українських народних пісень.

Після закінчення гімназії М.Лисенко вступив на природничий факультет Харківського університету. Але 1860 р. через матеріальні труднощі родина Лисенків переїхала до м.Києва, і Микола разом із троюрідним братом Михайлом Старицьким перевівся до Київського університету. У 1865 р.

захистив дисертацію на тему „Розмноження нитчастих водоростей”.

У 1867 – 1869 рр. навчався музики у м.Лейпцігу. З 1869 р. жив у м.Києві, де працював учителем гри на фортепіано. У 1874 – 1875 рр. удосконалював майстерність у м.Петербурзі в М.Римського-Корсакова. Власну музично-драматичну школу відкрив у 1904 р.

М.Лисенко цікавився музичним і національно-культурним життям м.Києва, сам виступав з концертами як піаніст, організовував хори, а також концертував з ними в Україні. Брав участь у „Філармонічному товаристві любителів музики і співу” й „Гуртку любителів музики і співу”, „Гуртку любителів музики” Я.Спиглазова, в організації недільної школи для хлопців-селян, пізніше – в підготовці „Словника української мови”, переписі населення м.Києва, роботі Південно-Західного відділення Російського Географічного Товариства. Виступав як піаніст у концертах Київського відділення Російського музичного товариства, на вечорах Літературно-артистичного Товариства як член його правління, у щомісячних народних концертах у залі Народної аудиторії. Організовував щорічні Шевченківські концерти. Разом з О.Кошицем створив музичне товариство „Боян” (1905). У 1908 – 1912 р. – голова ради правління „Українського Клубу”.

У хорах Лисенка здобули початки мистецької освіти К.Стеценко, П.Демуцький, Л.Ревуцький та ін. Грошовий збір від концертів використовував на громадські потреби, зокрема для допомоги 183 студентам Київського університету, яких було віддано у солдати за участь в антиурядовій демонстрації 1901 р.

Переслідований царським урядом М. Лисенко 1907 р. був на деякий час заарештований. Помер у м.Києві, похований на Байковому кладовищі.

М.Лисенко – засновник українського музичного мистецтва. Етнографічна спадщина Лисенка – запис весільного обряду (з текстом і музикою) у Переяславському повіті, запис дум і пісень кобзаря О.Вересая, розвідки „Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем” (1874), „Про торбан і

музику пісень Відорта” (1892), „Народні музичні інструменти на Україні” (1894).

У композиторській спадщині Лисенка чільне місце посідають музичні твори на тексти Т.Шевченкового „Кобзаря” („Радуйся, ниво неполитая”, „Б’ють пороги”, „Гайдамаки”, „Іван Гус”). Вони стали наріжним каменем подальшого розвитку українського академічного музичного мистецтва й утвердження його самобутності. М.Лисенко – автор опер „Різдвяна ніч”, „Утоплена”, „Тарас Бульба” й „Енеїда”, дитячих опер „Коза-дереза”, „Пан Коцький”, „Зима і Весна”, оперети „Чорноморці”, які заклали основи українського національного оперного мистецтва.

М.Лисенко написав шість духовних творів.

Серед них – молитва-гімн „Боже великий, єдиний! Русь-Україну храни” (1885) на вірш свого сучасника, письменника й громадсько-політичного діяча О.Кониського „Херувимська пісня” – на текст церковної гімнографії. Виразні ознаки національного стилю має хор „Діва днесь Предвічного народжує”, створений на гімнографічний текст різдвяного кондака.

Хоровий твір „Куди сховалося від лиця Твого, Господи ” (1909) написаний на текст з Псалтиря. Релігійно-філософський зміст цього псалма про повсюдність Бога композитор утілює у романтично-схвильованій і піднесеній ліричній музиці, яка звучить у чотирьох коротких розділах твору, написаному в наскрізній строфічній формі. Композитор тонко передає в музиці слова тексту. Так, на слова „а ще взиду на небо” мелодія стрімко рухається вгору, а на слова „а ще зйду в ад” використовується низхідний рух мелодики, а також напружене звучання збільшеного тризвуку.

Духовна музика М.Лисенка пройнята поетичністю і ліризмом, їй притаманна мелодична виразність, наспівність. У мелодиці духовних творів переважає індивідуально-авторська інтонаційність, і тільки іноді простежуються фольклорні вкраплення. Композитор залучає до духовної музики елементи народного багатоголосся, яке поєднує з професійною

поліфонією. Простежуються й деякі зв'язки зі стилістикою кантів¹.

До позацерковної музики належать і два ліричних хорових твори "Пречистая Діво, мати Руського краю" (1909) та „Хресним деревом”, написаних на тексти й мелодії духовних кантів. Ці тексти й мелодії зафіксовані в „Богогласнику”, але М.Лисенко використав їх у варіанті, записаному в збірнику П.Демуцького „Ліра і її мотиви” (1907). Прийоми народного багатоголосся і професійної поліфонії використав М.Лисенко і в творі „Хресним деревом”.

Хорова творчість М.Лисенка відзначається яскравою новизною і жанровим розмаїттям, багатством тематики, образів і засобів музичної виразовості, а також національною самобутністю².

Ломакін Гаврило Якимович (1812 – 1885) – російський композитор, хоровий диригент, знавець і викладач церковного співу. Народився в Курській губернії у сім'ї кріпаків графа Шереметьєва. Хлопчиком співав у хорі графа, вивчав музику під керівництвом італійця Сапієнці. Був учителем співу в навчальних закладах. Тривалий час був регентом співацького хору графа Шереметьєва.

У 1848 р. Г.Ломакіна запросили на посаду вчителя співу до Придворної співочої капели, директором якої на той час був О.Львов. У цей період у капелі виконувалася робота з гармонізації церковного обіходу. Г.Ломакін активно долучився до зіставлення кругу церковного співу, відомого як збірник (за головної редакції О.Львова). Через неповагу до його – Ломакіна – авторських прав як співредактора полишає службу в Придворній співочій капелікапелі.

Г.Ломакін підтримував погляди М.Глінки, В.Одоєвського, О.Львова щодо реанімації старовинної церковної музики. Серед багатьох творів Ломакіна популярними стали 10 Херувимських пісень і 14 номерів

¹Корній Л. Історія української музики. Підручник. Ч.3. – XIX ст. – К.; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – С.348 - 349.

²Корній Л. Історія української музики. Підручник. Ч.3. – XIX ст. - К.; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – С.349-355.

причасних. Також він є автором „Літургії обіходного наспіву”, Всеношного знаменного розспіву й 63 піснеспівів.

Г.Ломакін брав діяльну участь у перекладах стародавніх церковних наспівів. Ці переклади, покладені на чотири голоси, ввійшли за директорства О.Львова до видань Придворної співочої капели. Окрім перекладацької роботи Ломакін писав духовні твори, що характеризуються плавністю голосоведення, суворим дотриманням просодії (за відсутності зовнішніх музичних ефектів).

Для занять зі співаками композитор склав вокалізи й сольфеджіо і видав кілька керувань, зокрема „Коротку методу співу для первинного загального навчання за цифрами і нотами” (СПб., 1862). Популярними свого часу були його романси (понад 60). За вчителювання у Придворній співочій капелі, зробив чотириголосий переклад річного циклу церковного співу.

У 1862 р. Г.Ломакін разом з М.Балакіревим заснував безкоштовну музичну школу й диригував хором до 1870 р.

З церковних творів Г.Ломакіна одні написані в змішаному, умовному церковному стилі під впливом Бортнянського, Турчанінова, інші - в більш - менш витриманому. Головні з них: „Літургія святого Іоана Золотоустого”, „Всеношне бдіння”, 10 Херувимських пісень, по дві – „Світе тихий”, „Нині відпускаєш”, „Нехай повні будуть”, „Вечері Твоєї тайної”, „Нині сили”, „Вкусить і прийдять”, „Славослів'я”, „Отче наш”, „Достойно є”, „Благослови”; по три – „Тобі співаємо”, „Милість миру”; 14 причасних віршів, хор „Stabat Mater” з оркестром (в аранжуванні М.Балакірева)¹.

Композитор видав „Музичну школу” за цифровою методикою Шеве.

У духовних творах Г.Ломакін часто наслідував традиції монастирських наспівів. У перекладах намагався дати зразки гармонії витриманого стилю. Композитор досліджував відповідного характеру стародавніх наспівів, але, на жаль, його праці не видавалися. Учнем Г.Ломакіна був знаменитий російський оперний співак І.Мельников.

¹ Г.Ломакін „Автобіографічні записки” з прим. В.В. Стасова //Російська Старина, 1886 р. – Т. XLIX, L и LI.

Львов Олексій Федорович (1799 – 1870) – композитор, диригент, скрипаль, музичний діяч. Народився в р. Ревеле, син директора Придворної співочої капели, походив з дворянського роду.

Початкове музичне навчання О.Львов отримав під керівництвом батька. У 1818 р. закінчив Інститут шляхів сполучення. Спочатку Львов відомий як віртуоз-скрипаль, а згодом, після написаний в 1833 р. народного гімну „Боже, Царя храни” став відомим у Росії.

У 1836 р. О.Львова призначають директором Придворної співочої капели. З’являються його перші духовні твори і переклади. Разом з Г.Ломакінім О.Львов редагує і видає повний цикл повсякденних співів, яким властиві простота і доступність. Його твори не ввійшли до повного циклу співів, а друкувались з іншими його композиціями.

Як композитор духовної музики О.Львов започаткував новий напрям гармонійного співу, помістивши на чільному місці священний текст і підпорядкувавши його музиці. Увів до вжитку несиметричний ритм, про що викладено в його теоретичному трактаті „Про вільний, або Несиметричний ритм”.

Духовній музиці О.Львова притаманні багатство і різноманітність гармонії, вільна модуляція, наголошування на змісті піснеспівів.

Кращі твори композитора: „Херувимська пісня №1”, „Достойно є №2”, „Вечері Твоєї тайної”, „Непереможній Воеводі” й ін.

О.Львов написав чотири великих концерти, переклав розспіви: „Благослови, душе моя, Господа” (грецький розспів), „Нехай піднесеться молитва моя” (київський розспів). З композицій на світську тематику відомі: три опери, хори, кантати¹.

Рахманінов Сергій Васильович (1873 – 1943) – відомий російський композитор періоду ХІХ – ХХ ст., диригент, піаніст.

¹ Трубин Н.Г. Духовная музыка. – Смоленськ: Смоленское обл. кн. изд-во „Смядынь”, - 2004. – С.211.

С.Рахманінов народився у Староруському повіті Новгородської губернії в сім'ї військовослужбовця. Після переїзду до Петербурга хлопчика віддали вчитися до Петербурзької консерваторії, а згодом він перевівся до Московської консерваторії. Серед перших педагогів майбутнього композитора – професор Московської консерваторії Микола Сергійович Зверев, який брав на повне забезпечення двох-трьох талановитих учнів свого класу.

У С.Рахманінова виявилися схильність до імпровізації, він уже записує свої твори. З 1889 р. вивчає контрапункт у композитора, вченого і педагога Сергія Івановича Танєєва.

З 90-х рр. С.Рахманінов заробляє собі на життя уроками фортепіано і теорії музики. У 1892 р. блискуче складає іспит з композиції і закінчує Московську консерваторію з Великою золотою медаллю (за оперу „Алеко”).

Першою значною роботою композитора стала одноактна опера „Алеко” (1882) за мотивами пушкінських „Циганів”. Її прем'єра у Великому театрі відбулася 1893 р.

С.Рахманінов виконує на столичних сценах власні фортепіанні твори, викладає теорію музики в Маріїнському жіночому училищі.

У 1895 р. написав Першу симфонію, прем'єра якої у 1897 р. не мала успіху. Наслідком цієї невдачі став депресивний стан композитора. Протягом трьох років він нічого не писав. Порятувала нова робота – Рахманінов був запрошений до Московської Російської приватної опери З. І. Мамонтова на посаду другого диригента. Завдяки театральному досвіду композитор набув певної техніки, розкрилося його диригентське обдарування. У мамонтовській опері С.Рахманінов потоваришував з Ф. Шаляпіним.

Подолати депресивний стан С.Рахманінову допоміг лікар М. Далечінь. Після кількох років мовчання композитор створив Другий фортепіанний концерт (1901), що мав великий успіх.

Напередодні свого тридцятиліття С.Рахманінов одружується з Наталією Сатіною. Після закордонної весільної подорожі подружжя поселяється у

м.Москві. У цей період композитор багато виступає з концертами, проявляє себе як – піаніст, диригент, почасти як учасник ансамблю.

З 1904 р. С.Рахманінов працює у Великому театрі як диригент. За цей час поставив опери О. Даргомижського, П. Чайковського, О.Бородіна, М. Мусоргського. До сторіччя з дня народження М. Глінки брав участь у постановці опери „Іван Сусанін”. Одночасно композитор завершує партитури опер „Скупий лицар” і „Франческа та Ріміні”.

З 1906 р. С.Рахманінов з сім'єю поселяється у м.Дрездені. Під враженням від однойменної картини швейцарського художника-символіста Арнольда Берліна пише симфонічну поему „Острів мертвих”. Завдяки художній цілісності поема стала довершеним творінням композитора.

Після повернення до Росії С.Рахманінов активно долучався до музичного і культурного життя, обіймає посаду інспектора музики в московській дирекції Російського музичного товариства, створює Третій фортепіанний концерт (1909).

У наступні роки пише твори на релігійні теми: хорові цикли „Літургія Іоана Золотоустого” (1910) і „Всеношне бдіння” (1915), а також - етюд-картини (1911) і симфонічну поему „Дзвони” (1913).

У 1912 р. С.Рахманінов обійняв посаду диригента симфонічних концертів Московського філармонічного товариства. В одному з концертів було виконано його симфонічну поему „Дзвони”. („Дзвони” – програмний твір Рахманінова. Чотири частини поеми – чотири символи людського життя. То ллється „срібна” мелодія дзвіночків саней, що біжать засніженою рівниною, то звучить „золотий” весільний дзвін, то тривожно гуде набат під час пожежі. У фіналі дзвони монотонно відлічують похоронні удари).

У цей період С.Рахманінов гастролює за кордоном. Концертні турне в 1909 р. по Америці і в 1914 р. - по Англії прославили композитора. Під час Першої світової війни його концертна діяльність зогорнулася у Росії. У 1917 р. успішно виступав з концертами перед солдатами російської армії.

С.Рахманінов вітав Лютневу революцію, проте після жовтневого

перевороту завбачив кінець старої Росії. Скориставшись запрошенням з Швеції у грудні виїхав з сім'єю до м.Стокгольма.

Довгі роки С.Рахманінов гастролує у Європі – концертує як знаменитий піаніст, вдосконалюючи свою майстерність.

Сім'я Рахманінових 1 листопада 1918 р відпливла з Норвегії до м.Нью-Йорка - почався американський період життя музиканта з концертуванням в Штатах і Європі. Серед небагатьох американських друзів – Фредерік Стейнвей, голова фортепіанної фірми, на роялях якої грав російський піаніст. З 1919 по 1939 р. сім'я Рахманінових на літо виїжджала до Європи, а осінь і зиму проводила в Америці.

У 1926 р. С.Рахманінов написав Четвертий фортепіанний концерт і „Три російські пісні” для симфонічного оркестру і хору; в 1931 р. – варіації на тему Кореллі й Другу фортепіанну сонату. У них немає узвичаєних у творчості композитора життєстверджувальних фіналів. Інтонації туги, вторгнення пекельних сил характеризують його образну драматургію зарубіжного періоду.

Життєвий шлях С.Рахманінова вінчають геніальні музичні полотна, що становлять своєрідну „лебєдину” трилогію. У 1934 р. з'являється „Рапсодія на тему Паганіні”, в 1936 р. – Третя симфонія. У 1940 р. композитор завершив роботу над „Симфонічними танцями”. Душею композитор завжди був з Росією, батьківщина була йому підмогою у його творчій праці.

Літургія С.Рахманінова

С.Рахманінов створив „Літургію Іоана Золотоустого” влітку 1910 р. „Я тільки-но закінчив „Літургію ...”, повідомляв він 31 липня своєму товаришеві. - Про „Літургію ...” я давно думав і давно прагнув її написати. Узявся до неї якось мимоволі й відразу захопився. А потім дуже скоро закінчив. Давно нічого не писав з таким задоволенням”.¹ З листів до композитора О.Кастальського, авторитета в царині російської церковної

¹ Див.: Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. /Сост., ред. З.А.Апестян. – М., 1980. – Т.2. – С.14.

музики, дізнаємося, наскільки С.Рахманінов глибоко перейнявся відповідальністю за виконання поставленого завдання.

Композитор прагнув дати нове життя істинно національним, традиційним хоровим жанрам російської духовної музики і протиставити їх бездуховності й дисгармонії модернізму, що народжувався. Для цього спирався на досягнення композиторів, дослідників й виконавців – П.Чайковського, С.Танєєва, О.Гречанінова, О.Кастальського, С.Смоленського, досвід Московського Синодального хору

Передусім Літургія – головне християнське богослужіння, осердя Православної Церкви (аналог католицької меси). Співи є важливою складовою християнського обряду, не мисляться окремо від храмового мистецтва. Хто, з авторів духовної музики орієнтувався саме на це призначення Літургії. Але „Літургію Іоана Золотоустого” (твір 31) С.Рахманінов створив як монументальний, цілісний і самостійний концертний твір, призначений для високопрофесійного виконання. По суті, це вже не Літургія, а її узагальнений музично-поетичний образ.

У „Літургії Іоана Золотоустого” композитор не використав справжні розспіви (на відмінну від написаного згодом „Всеношного бдіння”), а через утілення різноманітних жанрових інтонацій народного і професійного музичного мистецтва створив глибокий образ стародавнього культового співу. Його твір ніби вбирає в себе і віддзеркалює складну і багатоліку картину обряду.

Складається „Літургія Іоана Золотоустого” з двох частин: 1) „Поблагослови, душе моя, Господи”, „Слава Отцю і Єдинородний”, „У царстві Твоїм”, „Прийдіть, поклонімося”, „Господи, спаси Благочестивий”, „Святий Боже”, „Сугуба ектенія”, „Ми, що херувими”; 2) „Вірую”, „Милість миру”, „Тобі співаємо”, „Достойно є”, „Отче наш”, „Хваліте Господа з небес”, „Благословен, хто йде”, „Нехай повні будуть уста наші”, „Нехай буде благословенне ім'я Господнє”, „Слава Отцю Святішого”.

У творах, які складають полотно „Літургії Іоана Золотоустого” виразно

виділяються риси хорової псалмодії, антифону, речитативу, дзвону. Постають вони з епічних і ліричних жанрів народної музики – колисанок, величань, оповідей, билин, кантів, які історично супроводжували Літургію в її інтонаційну канву. Так у Рахманінова „народився співучо-поліфонічний стиль, в якому завордилася багатюща мелодійна спадщина минулого” (Б.Асаф’єв).

Композиція „Літургії Іоана Золотоустого” подібна до величезного ошатного вітваря – грандіозне ціле складається із закінчених фрагментів. Ліричною наповненістю деталей твориться епічна масштабність – кожна частина рел’єфно висвічує ціле, а мелодично насичений, співучий голос уплітає свою неповторну барбу у тканину вишуканої, майстерно оркестрованої хорової партитури.

Усі частини твору витримані переважно в одному настрої. Якнайтонші відтінки і градації його виявляються лише завдяки ледве помітним переливам гармонії, варіантності мелодійного сплетіння голосів і новим підголоскам, що примхливо гілкуються. Частини контрастують між собою: образи глибокого зосередження думки і відчуттів співіснують разом з урочистим величанням, утихомиреним щасливим материнством; образ сяючого світла, що тихо ллється, - невід’ємний від пристрасного благання про порятунок і величного передзвону. С.Рахманінов розспівав свою „Літургію Іоана Золотоустого” як звучну історію народу, філософську епопею, що хвилює натхненним щирим людським відчуттям.

Уперше твір прозвучав 1910 р. у виконанні Синодального хору під керівництвом видатного хорового диригента Н.Даниліна. Навесні наступного року вона виконувалася у Санки-Петербурзі, де хором Маріїнського театру диригував сам автор. Очевидець згадував: „Висока й струнка, із суварими рисами обличчя, фігура Рахманінова на диригентському піднесенні була виразна, імпазантна і красива, узгоджувалася зі стилем концерту і зосередженим настроєм зали. Урочиста тиша, глибока увага, натхненний вираз на обличчях слухачів свідчили, що музика Рахманінова дійшла до їхніх

сердець”.

В інтерпретації Московського камерного хору під керуванням В.Мініна 1987 р. „Літургія Іоана Золотоустого” була виконана на батьківщині С.Рахманінова, на честь зведення новгородського Софійського собору, а згодом – у Великому залі Московської консерваторії. Спадкоємець традицій вітчизняного хорового мистецтва, тонкий інтерпретатор старовинної і сучасної музики колектив під керівництвом В.Мініна відкрив багато забутих шедеврів вітчизняної хорової музики. На цих засадах інтерпретувався вершинний в історії російської музики твір С.Рахманінова. Як в самого композитора, трактування „Літургії Іоана Золотоустого” диктувалося не канонами первинного жанру, а філософським, музично-естетичним змістом твору, його концертним виконанням. У сучасній інтерпретації наголошується на минулому як на животворному культурному досвіді людства, як основи розвитку його історичної і естетичної самосвідомості¹.

Духовні твори С. Рахманінова розвивали новий напрям російської церковної музики, започаткований творами П. Чайковського, С. Танєєва, О. Гречанінова, О. Кастальського, С. Смоленського і діяльністю Московського синодального хору.

У музиці С.Рахманінова тісно переплелися, бурхливі пориви й глибока поетична споглядальність, вольова рішучість та полохлива настороженість, скорботна трагедійність й піднесена гімнічність. Твори композитора переповнені мелодичністю і підголосково-поліфонічним багатством, успадкованим від російської народної пісенності й знаменного розспіву. Індивідуальною рисою музичного стилю С.Рахманінова є органічне поєднання широти й свободи мелодичного дихання з енергійним ритмом. Для своєрідної музичної мови його творів властиве образне перетворення церковних дзвонів.

¹ А.Тевосян. С.Рахманинов. Литургия Иоана Золотоуста: пластинка, 1991.

Римський-Корсаков Микола Андрійович (1844 – 1909) – російський композитор, педагог, музично-громадський діяч, диригент. Народився в м.Тихвині Новгородської губернії.

М.Римський-Корсаков виховувався в морському училищі, після закінчення якого в 1862 р. був випущений морським офіцером. У 1861 р. став членом Балакіревського гуртка, де сформувалися особистість й естетичні погляди композитора. За впливу і керівництва М.Балакірева були створені його перша симфонія „Сербська фантазія”, романси й оркестрові твори, які відразу засвідчили видатне творче дарування композитора. У 1871 р. Римський-Корсаков – професор Петербурзької консерваторії, одночасно творить музику. На нього звертають увагу, завважуючи російський склад таланту і блискуче, колоритне інструментування музики.

Композитор написав 15 опер, три симфонії, велику кількість романсів, симфонічних і хорових творів й ін. Склав збірку „100 російських народних пісень” (1877), підручник гармонії.

На службі у Придворній капелі, М.Римський-Корсаков написав багато церковної музики, в якій намагався створити своєрідну російську народну гармонію. У його „Літургії” переважають діатонічна гармонія, натуральний мінор, переважно в простих тризвучних акордах, контрапунктичному стилі і з каденціями у дусі народної творчості.

Через самостійний розвиток ходів окремих голосів і введення до музики деякої імітації автор допускає повторення, неодноразову вимову слів тексту і вступ голосів.

М.Римський-Корсаков брав активну участь у роботах з гармонізації співів стародавніх розспівів, у яких відображається характер церковно-народної творчості, як і в перекладах капели. Йому належать переклади: „Херувимська”, „Нехай мовчить всяка плоть” (київський розспів), „Хваліть ім'я Господнє”, „Чертог твій”, „Це жених” (київський розспів), „На річках Вавилонських” й ін.

М.Римський-Корсаков у 1888 р. разом із М.Балакіревим гармонізував

„Всеношне бдіння”. Композитор використовував прийоми голосоведення, близькі до народних пісень, акорди, тризвуки без терції, каденції, що закінчуються унісонним звучанням іноді впроваджував хроматизми. Не завжди зберігав старовинну обіходну мелодію.

Рожнов Олександр Іванович (1821 – 1878) – російський хоровий педагог, композитор. У 1850 – 1864 р. викладач навчальних класів Придворної співочої капели. Перекладав російські народні пісні для хору, зокрема „Рідні звуки” (1867), створив методичні посібники „Керівництво для навчання співу” (1866) і „Посібник для співу за цифрами” (1871). Десять авторських духовних творів написана для триголосого мішаного хору і вирізняється своєю мелодійністю й розспівністю.

Викладав у Придворній співочій капелі (з 1850 р. помічник учителя, згодом старшого вчителя співу до – 1864 р.). З 1859 р. також обіймав посаду вчителя хору Ісаакієвського собору (з 1859).

Стеценко Кирило Григорович (1882 – 1922) – український композитор, диригент, музичний критик, педагог, громадський діяч. Творчість К.Стеценка є окрасою української класичної музики. Кращі пісні й хори композитора набули всенародного визнання.

Народився К.Стеценко у священицькій родині на Київщині в с.Квітки. Закінчив духовну семінарію й Київську консерваторію. Був учителем співу в м.Києві, на Поділлі, диригентом хорів, засновником музичного видавництва „Кобзар”.

Одним із перших священиків у новоствореній Українській Автокефальній Православній Церкві, працював у перекладацькому відділі ВПЦР. Активно пропагував церковні твори своїх сучасників – М.Лисенка, М.Леонтовича, О.Кошиця, П.Козицького, М.Вериківського. Створив нотне видавництво при кооперативі „Дніпросоюз”, яке спромоглося видати та підготувати до друку більшість духовно-музичних творів українських авторів

того часу.

К.Стеценко розвивав кращі традиції М.Лисенка, збагачуючи українську музику мистецькими замальовками, в яких відтворював грані суспільного становища демократичної інтелігенції початку ХХ ст.

Свої хорові твори композитор намагався збагатити кращими надбаннями класичної музики. Прикметною рисою хорової творчості митця є її гуманістичність. Автор розкривав почуття, думки людини в її зіткненні з дійсністю. Це збагатило його образи конкретними художніми деталями, надало їм життєвості, посилило їх емоційну впливовість і переконливість.

К.Стеценко був блискучим хормейстером і знавцем виражальних можливостей хору, його барв, ефектів. Віртуозно володів хоровими засобами, і домагався, щоб хор звучав, як довершений вокальний оркестр. Хорові композиції – найбагатший внесок Стеценка в українську культуру¹.

У творчому доробку К. Стеценка належить провідне місце хоровій музиці. Це зумовлено насамперед характером практичної діяльності митця як керівника багатьох хорових колективів. У творчому доробку композитора понад 50 хорових творів, серед яких – кантати „Слава Лисенкові (сл. Л.Пахаревського і М.Павловського), „Єднаймося” (сл.І.Франка, літ. редакція М.Рильського), „Шевченкові” (сл. К. Малицької, літ. редакція М.Рильського), „У неділеньку святую” (сл. Т.Шевченка), хорова поема „Рано-вранці новобранці” (сл. Т.Шевченка), хори з супроводом фортепіано та а саррелла, обробки народних пісень, хори з незакінченої опери „Полонянка” („Рости, квіте” і „Веснянка”) й ін.²

Багаторічне регентування К.Стеценка церковними хорами, його освіта й сан священнослужителя надихнули композитора на створення духовної музики – „Літургії Св. Іоана Золотоустого”, „Милості миру (d-moll), „Херувимських пісень” (c-moll, f-moll, Des-dur). Перший антифон „Благослови, душе моя, Господа” з „Літургії Св. Іоана Золотоустого” –

¹ Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. – К.: Мистецтво, 1963. – С.68.

² Андрос Н. Українська хорова література: Навч. посіб. для муз. вузів /Андрос Н., Дженков В., Семененко Н. – К.: Муз. Укр., 1985. – С.25.

скоадає репертуари українських професійних мішаних хорів¹.

Хорова тембральна палітра К.Стеценка є напрочуд багатою завдяки використанню переважно низьких тембрів чоловічих голосів. Озвучення акордики за використання колористичної гармонії з перевагою нонакордів, неочікуваних модуляцій через побічні щаблі септакордів дає змогу виявити сонорність музики й відтворити найтонші нюанси щирого релігійного почуття. Характерні для композитора „затримання” кульмінації, використання найширшої голосової амплітуди породжують стан сильного внутрішнього піднесення, душевні переживання. Гостре відчуття кульмінації посилюється особливою текстовою акцентуацією, яка допомагає відчутти глибину і значущість церковного слова.

Вагомим є внесок К.Стеценка до скарбниці української духовної музики, його вважають фундатором національної духовно-музичної школи. У духовних творах К.Стеценка, різноманітних за жанрами і високохудожніх за якістю музичного матеріалу, найяскравіше постав великий талант композитора, патріота і духовного пастиря.

Турчанінов Петро Іванович (1779 – 1856) – український і російський композитор, регент. Народився у м.Києві, з восьми років навчався музики як учень народного училища. Своє музичне виховання П.Турчанінов продовжив у Дж.Сарті і закінчив у А.Веделея.

П.Турчанінов був регентом різних церковних хорів. У 1803 р. його висвячено в сан священника. Наступного року обійняв посаду регента митрополичого хору в Петербурзі. З 1827 р. – викладач Придворної співочої капели.

За свої музичні переклади П.Турчанінов став улюбленим церковним композитором. Їм притаманна ясна і проста художня гармонізація, зворушливий характер стародавніх наспівів, велика збіжність музики і

¹ Іваник Н. К.Г.Стеценко як хоровий диригент, музично-громадський діяч та видатний митець України /Нова пед. думка. – 2008. - №3. – С.133.

тексту.

Кращі твори П.Турчанінова виконуються під час богослужіння у всіх православних храмах. Це "Задостойники" (на дванадесяті свята), „Херувимська №5”, більшість співів із служб „Страсної седмиці”. З них особливо визначними є трипеснець „До Тебе уранішню”, „Вечері Твої тайної”, стихир „Тобі, що одягаєшся”, тропар „Благообразний Йосип”, ірмоси „Хвилею морською”, „Нехай мовчить всяка плоть”, „Воскресни, Боже” і недільні тропарі – „Воскрес із гробу” і „Днесь спасіння”¹.

Чайковській Петро Ілліч (1840 – 1893) – геніальний російський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч. Народився у м. Воткінську В'ятської губернії у сім'ї гірського інженера. У хлопчика виявилися феноменальний слух і гарна музична пам'ять. Від матері засвоїв елементарні знання музики. П'ятирічним підбирав на фортепіано чути ним в механічному запису музику Моцарта, Россіні, Белліні. З восьми років навчається музики у професійних педагогів.

З переїздом сім'ї до м.Петербурга у 1862 р. закінчує училище правознавства. Потім поступає до Петербурзької консерваторії, яку закінчує в 1865 р. зі срібною медаллю. Згодом стає професором Московської консерваторії, де викладає гармонію. Складає перший російський підручник гармонії. Одночасно з викладанням у консерваторії П.Чайковський вправляється у складанні музичних творів. У 1879 р. полишає роботу в консерваторії задля композиторської діяльності.

Творчість П.Чайковського глибоко національна, є вершиною реалістичного музичного мистецтва. У його музиці глибина ідейного задуму і багатство переживань поєднуються із задушевністю, простотою і доступністю музичної мови.

П.Чайковський написав велику кількість музичних творів різних жанрів:

¹ Тисячоліття хрещення Русі (988 – 1988). Співи російської Православної Церкви. Великий піст і Св.Пасха /ред. Л.Абелян. – Вид. Московська Патріархія. – 1987.

11 опер, шість симфоній, симфонічні програмні твори, балети, кантати, концерти, інструментальні твори, хорові, вокальні, понад 100 романсів й ін. З хорових творів на духовну тематику композитор написав усю „Літургію Святого Іоана Золотоустого” (1878 – 1882), цикл „Всеношне бдіння” (1891), хор „Ангел кликав” (1891) і дев’ять окремих церковних піснеспівів (1884).

Духовна музика П.Чайковського стала спробою творення самостійної російської музики, головним чином на підставі власного ладу російських народних пісень і на початках строгого контрапункту й російської народної гармонії.

Духовний твір „Всеношне бдіння”, названий автором „Досвід гармонізації богослужбних співів”, написаний у витриманому стилі. Інші твори – „Літургія ...” і „Всеношна”, складені з уживанням мелодійного мінору, в довільному й гармонійному стилі і передбачають використання великих співацьких голосових засобів. У своїх духовно-музичних творах П.Чайковський припускав „сприяти до протверезіння” церковного співу „від чужих елементів, що глибоко вкорінилися в ньому внаслідок діяльності італійців минулого століття і їхніх учнів”. Отож, мету своєї „Літургії Святого Іоана Золотоустого” композитор убачав у тому, що „підкорявся своїй артистичній спонуці”.

Свою „Літургію...” Чайковський писав не для концертного залу. Йому було приємно дізнатися, що його „Обідня” декілька разів звучала в Університетській церкві м.Києва (1879), і був засмучений, коли її не дозволили виконати на панахиді по М.Рубінштейну.

В останньому циклі П.Чайковського містяться піснеспіви церковної служби (звичайна, заупокійна і пасхальна Літургія, великопісні й всеношні служби) різні за художнім стилем. Інколи композитор гармонійно дотримується витриманого стилю, проте оживляє твір невеликими імітаціями.

П.Чайковський першим з композиторів написав повну „Літургію...”, її твори для хору покладено на музику. Через цілісність музики „Літургії...”

виявляється єдність її ідеї і створюваний нею настрій. Характер музики духовного твору викликав непорозуміння у церковно-співочому середовищі.

Духовний твір „Літургія Святого Іоана Золотоустого” – цикл співів для мішаного хору (в оригіналі – це хор для голосів хлопчиків і чоловіків), ор.41 до мажор. Містить 15 частин: 1. Після виголосу „Благословенне Царство...”; 2. Після першого антифону; 3. Після малого входу; 4. Після читання Апостола; 5. Після читання Євангелія; 6. „Херувимська пісня”; 7. Після Херувимської пісні; 8. „Символ віри”; 9. Після „Символу віри”; 10. Після виголосу „Твоє від твоїх...”; 11. Після слів „Изрядно о Пресвятей...”; 12. Після виголосу „І дай нам єдиними устами...”; 13. Молитва Господня; 14. Причасний вірш; 15. Після виголошування „Зі страхом Божим...”.

П.Чайковський скористався найповнішим діапазоном хорових партій з огляду на можливості співаків – професіоналів. Наразі надав творам яскравої, хоч і дещо напруженої звучності. Гармонізацію виконав із застосуванням розвиненого голосоведення, з частими і довгими відступами контрапунктного характеру. В своїх творах відкрив звуку безмежний простір. Хори змушені були долати великі труднощі для майстерного управління звуком і передачі змісту творів.

Духовно-музична творчість П.Чайковського на жаль не збагатила слухового досвіду кількох минулих поколінь. Нині вона повертається і в концертне життя, і на церковний клірос: частіше звучить „Літургія ...”, зрідка „Всеношне бдіння” й інші духовні хори.

Твори П.Чайковського „Літургія Святого Іоана Золотоустого” (1878), „Всенічне бдіння” (1881), Дев’ять духовно-музичних творів і хор „Ангел кликав” - відкрили нову епоху в історії російського церковного співу.

Чесноков Павло Григорович (1877 – 1944) – російський композитор, хоровий диригент, автор духовних композицій. Народився у Звенигородському повіті Московської губернії в сім’ї сільського регента. У 1895 р. Чесноков на відмінно закінчив Синодальне училище; у 1917 р.

отримав диплом Московської консерваторії по класу композиції і диригування. У 1895 – 1904 рр. викладав у Синодальному училищі, в 1901 – 1904 рр. був помічником регента Синодального хору. В 1916 – 1917 рр. диригував капелю Російського хорового товариства.

Після 1900 р. П.Чесноков мав велику популярність як регент і автор духовної музики. Його твори вводили до репертуару Синодального хору й інших відомих хорів. Усього Чесноков створив близько 500 хорових п'єс – духовних творів і перекладів традиційних розспівів (серед них кілька повних циклів „Літургії” і „Всеношного бдіння”, панахида, цикли „До Пресвятої Богородиці”, „До Господа Бога”), обробки народних пісень, хорів на вірші російських поетів.

П.Чесноков - один з видатних представників так званого нового напрямку в духовній музиці. Типовим для нього є, з одного боку, добре володіння хоровим письмом, відмінне знання різних видів традиційного співу (це особливо виявляється в його перекладах розспівів), а з другого – тяжіння до великої емоційності у вираженні релігійного почуття, аж до зближення з пісенною або романсовою лірикою (зокрема, це стосується духовних творів для голосу соло з хором, які й нині є популярними).

Після 1917 р. П.Чесноков керував Державною академічною хоровою капелюю, був хормейстером Великого театру; з 1920 до кінця життя викладав диригування і хороведення в Московській консерваторії. Після 1928 вимушений був залишити регентство і написання духовної музики. У 1940 р. опублікував книгу „Керування хором”.

Твори П.Чеснокова – це неповторні зразки високого релігійного натхнення. Не прагнучи до зовнішніх ефектів, митець окриляв слова молитовних прохань простими мелодіями, чистої і досконалої гармонії. Його музиці не притаманні земні пристрасті. Церковна музика була для композитора молитовними крилами, на яких душа людини легко підноситься до престолу Всевишнього.

П.Чесноков об'єднав у своїй творчості характерні риси минулих епох:

інструментальність партесного співу, поліфонію італійської музики, строгість і красу гармонії німецького хоралу. Наразі спирався на глибоке знання і внутрішнє відчуття національного коріння староруського церковного розспіву.

У духовних творах П.Чеснокова виражений головний зміст православних богослужбових піснеспівів – це світло і радість, що є засадою православного богослужіння. Золотий фонд церковних музичних творів композитора складають твори: „Благослови, душе моя, Господа”, „Хвалить Ім'я Господнє”, „Величає душа моя Господа”, „Велике славослів'я”, „Літургія №2”, „Панахида №2”, „Нехай стане молитва моя”, „Ангел кликав” й ін. Книга П.Чеснокова „Керування хором” є своєрідною енциклопедією роботи з хором. Усе своє життя П.Чесноков присвятив служінню церковному хоровому мистецтву.

Дичко Леся (Людмила) Василівна (1939) – сучасний український композитор, секретар Національної Спілки композиторів України, член колегії Міністерства культури і мистецтв, вихователь молодих композиторів у Національній музичній академії імені П.І.Чайковського.

Композитор першою почала писати духовну музику в радянський період.

Твори Л.Дичко „І нарекоша ім'я Київ”, і Літургії, написані наприкінці ХХ ст., витримали випробування часом й увійшли до фоносфери світового мистецтва. Духовність музики Дичко - це та притягальна сила для талановитих виконавців, котрі інтерпретують її твори у цікавих варіантах.

У хоровій творчості композитор творчо експериментує зі звуком і тембром. Її пошуки музиці сприяли розвиткові хорового мистецтва на слов'янському просторі. У хоровому жанрі Л.Дичко створила неповторний стиль письма, який визначив її місце серед авангардних композиторів ХХ ст.

Найбільше визнання принесли Л.Дичко її „Літургії” – монументальні високохудожні твори, які перевершують набутки у цьому жанрі, створені до

неї у посткласичний період. композиторка зробила три редакції „Літургій” – для чоловічого, жіночого й мішаного хору¹. Назвала їх літургійними концертами. Це єдина форма з церковних, яка уможлиблює розроблення тем¹.

Новизна музичних засобів, застосованих Л.Дичко, не виходить за межі дозволеного в прочитанні канонічних текстів. „Вони в осяйно-натхненному відчутті божественних снів, у даному митцю таланті живописання тональними барвами, тембрами голосів. Із такої молитви „Літургії” переростають у пристрасне моління, звернення до Всевишнього. Їх звучання відриває від землі у піднебесся, захоплює одкровенням Істини”².

Творчість Лесі Дичко – всесвіт власних вражень міфопоетичного священнодійства в музиці, осяяного її великим талантом.

Залетнев О. – білоруський композитор.

Мацієвський Ігор - автор численних хорових творів духовного і світського змісту, в основу яких покладено тексти білоруською, польською, українською, російською мовами. Низка публікованих хорових творів виконувалися на богослужіннях, на музичних фестивалях, радіо, телебаченні й кіно, в Україні, Білорусії, Польщі, в м.Петербурзі. Серед виконавців - Академічна хорова капела імені М.І.Глінки (м.Санкт-Петербург, диригент А.Штейнлукт), Академічний хор радіо і телебачення Республіки Білорусь (диригент В.Ровда), камерний хор „Унія” (м.Мінськ, диригент К.Насаєв), хорові колективи „Намисто” (м.Львів, диригент М.Сергійчук), „Павлине перо” (м.Санкт-Петербург, худ.рук. О.Никифоров), камерний хор ДМШ імені О.Бородіна (м.Санкт-Петербург, диригент Т.Самойліна), хор Кафедрального Греко-католицького собору, капела „Галицькі передзвони” (м.Івано-Франківськ), хор Кафедрального Православного собору (м.Люблін, Польща) й ін.

¹ Грица С. Л.Дичко. Її життєве кредо – творчість // Музика. – 2004. - №6. – С.2-3.

² Грица С. Л.Дичко. Життя, присвячене музиці // Українська культура. – 1999. - №11-12. – С.26.

Композитор звертається до народних, авторських і канонічних текстів псалмів, молитов і співів християнського богослужіння, які звучать в храмах Східної Європи. Творче кредо І.Мацієвського ґрунтується на відчутті глибинної спорідненості слов'янських культур у єдиному просторі християнської культури. Прикметним для стилю духовних творів композитора є сплав інтонаційних і фактурно-гармонійних компонентів різних епох і стилів – творче русло композиторів ХХ ст. Стравінського, Бартока, Мартіну. Зникає межа між двома сферами музично-образного світу І.Мацієвського – барвами, картинами, стихіями світу невидимого і станами миру невидимого в музичній стилістиці хорових композицій. Творчий метод композитора дає змогу розкрити загальні стильові домінанти, принципи подачі словесного тексту, що склалися в його хоровій творчості останнього десятиліття.

Музиці духовних творів І.Мацієвського властива сокровенна сповідь. У канонічному тексті ніби відображається весь спектр душевного стану сучасної людини, напружено-експресивний модус її світовідчуття. У хорі „Хвали, душе моя, Господа” (1999), в якому композитор звертається до рядків 145 Псалма Давида в білоруській мовній версії, триразове виконання вірша псалма в партії тенора передається через різний емоційний настрій – від безтурботно-споглядального на початку, гімнично-експресивного у середині до лірично-поглибленого й дещо напруженого наприкінці. Характер емоцій змінюється поступово, чимала роль в подібних перевтіленнях відводиться пластиці динамічному рельєфу, метаморфозам фактури – від строгої моральності через мелодизацію голосів гомофонно-гармонічного потоку до поліфонічного викладу.

Для І.Мацієвського – вченого, глибокого знавця історії, духовної і культурної спадщини Східної Європи, людини, що однаково бездоганно володіє польською, білоруською й українською мовами, словесний текст утримує в собі особливості національного менталітету. Передати його якнайтонші нюанси в неповторному ладі душевних рухів – одне з художніх

завдань Мацієвського-композитора. Інтонації живої національної мови з їх фонологічною специфікою стають у творах митця компонентом музичного стилю, визначаючи його темброву своєрідність й особливості артикуляції. Національний мовний колорит у хорових творах часто виражається через „рельєфну” декламаційну подачу тексту: кожній музично-ритмічній одиниці відповідає один склад тексту. Музичне оформлення поетичного тексту на межі співу і мови нагадує слухачеві мелодійний речитатив молитвослів'я.

У духовних творах І.Мацієвського збережена природна словесна акцентуація, внаслідок чого в музиці виникає іррегулярна метрика, що корелює з внутрішнім ритмом вірша. У початковому розділі хору „Хвали, душе моя, Господа”, що містить триразове вимовляння вигуку „Слава Отцю і Сину і Святому Духу”, композитор застосовує оригінальний прийом – за збереження акцентуації вірша кілька разів змінює тривалість кожного складу. Відтак у слухача виникає відчуття імпровізаційності музичного висловлювання, продиктованого імпровізаційною природою читання богослужбових текстів.

Тембро-артикуляційна яскравість хорових творів І.Мацієвського – результат особливого композитором можливостей людського голосу. Своєрідний каталог прийомів звуковибудування – свист, шипіння, клацання, гліссандо й ін. – представлений в хорі на вірші М.Богдановича „Завірюха”. Людський голос тут потрактований композитором як музичний інструмент. Специфічна артикуляція „ударних” звуків мови, їх поєднань, характеру розгортання, регістру, динаміки, дає авторові змогу точно імітувати тембральні якості ударних інструментів. Відтворення у творах Мацієвського зримих, відчутних граней довоколишнього світу за допомогою голосу (мелодія дзвіночків, завивання вітру чи гуркотіння грому) виражаються традиційні риси вітчизняного композиторського мислення – конкретністю, зримо опукліста образів. У цьому сенсі „Завірюха” поповнює галерею казково-фантастичних музичних картин, серед яких „Картинки з виставки” М.Мусоргського „Кикимора” і ”Чарівне озеро” О.Лядова й ін.

Композитор лише зрідка використовує народні мелодії, аби передати тембро-артикуляційний, ритмічний колорит народної музики. Проте, звертаючись до народного наспіву, наприклад в хорі „Щоб я робив без Тебе”, композитор нехтує академічну традицію задля дотримання народної традиції, а відтак відтворення специфічних прийомів народного музикування. У хорі „О, Марія, Мати Божа”, що є обробкою закарпатського народного наспіву, автор точно відтворює колорит храмового співу.

Музику І.Мацієвського вирізняє глибока мелодійність, що присутня також у феномені „співаючої фактури” – на кшталт вагнерівського мелодизованого гомофонно-гармонійного потоку (хори „Ахвяра красі” „Хвали, душе моя, Господа”). За словами самого композитора, мелодика його духовних творів - наслідок інтеграції інтонаційних компонентів традиції візантійського співу, партесного стилю і народного пісенного мистецтва. Ці складові настільки органічно співіснують, що в „надрах” хоральної фактури важко виявити прийоми гетерофонії – одноголосі заспіви в першому розділі композиції, переважання співзвуччя, кварто-квінт. Зуквисотна тканина хорових творів почасти ґрунтується на формах розширеної діатоніки осереддям якої служать „народні” звукоряди. Трихордові поспівки в обсязі кварта і квінти лежать в основі архаїчних пластів музичного фольклору багатьох етнічних традицій. Для стають для композитора вони є засобом об’єктивування, звільнення молитовного стану від екстатичної суб’єктивності. Ідея партесного стилю виражається лише в багатоголосому викладі. У хорі „Хвали, душе моя, Господа” гармонійна вертикаль під впливом фольклорного компонента виявляється у властивій партесу фонічній різкості, модуляція унаслідок мелодизації фактури втрачає свою звичну прямолінійність. Композитор застосовує неординарний прийом – усі голоси партитури, разом з виконуючим соло тенором за єдиної спрямованості модуляції, виконують асинхронно.

Композиційна ідея твору почасти є проекцією його художньої концепції. У хорі „Хвали, душе моя, Господа” принцип асинхронності втілюється через

поєднання асинхронних пластів – партії соліста як ідеї індивідуального, і партії хору – як початок індивідуального. В останній частині слова псалма співаються удвічі повільніше, музичний час не насичено подіями, слухачі еством відчують тимчасову нескінченість молитовного спілкування з Богом. Композитор уводить слухачів у широке коло асоціацій релігійно-філософського плану – суб'єктивно-об'єктивне, земне – небесне, час історії – час Вічності. У хорі „Всесвята Трійця” принцип антифонної подачі тексту молитви, що затвердився в співацькій практиці богослужіння, з подальшим „сходженням” хорів виражає числову символіку єдності Батька, Сина і Святого Духу¹.

Тарасенко Олександр Леонідович (1967). Народився у с.Квасилів Рівненської області. Сучасний український хоровий диригент, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри хорового диригування Рівненського державного гуманітарного університету. Закінчив Рівненське музичне училище, Київську консерваторію імені П.Чайковського (клас М.Кречка). З 1990 р. – диригент хору „Воскресіння” Свято-Воскресенського собору у м.Рівному. Його колектив був лауреатом міжнародних конкурсів у м.Києві, країнах Польщі, Туреччині, Болгарії, Австрії, Німеччині².

Фільц Богдана Михайлівна (1952) – сучасний український композитор. Музика – це не тільки глибина відчуттів, емоційне тепло, а й „проста досконалість”, відсутність надуманого або штучного. І навіть майстерність і вишуканість композиторської техніки, сприймається як зрозуміла і необхідна умова – інакше не виразити цей яскравий, іноді радісний, іноді трагічний, але завжди натхненно-прекрасний світ музики композиторки.

Народилася Б.Фільц у відомій інтелігентній сім'ї у Галичині (батько – адвокат, активний діяч товариства „Просвіти”, ініціатор створення культурно-творчих закладів у м.Яворовому, мати – піаністка), дівчинка рано

¹ Мациевский И. Избранные хоровые произведения. – СПб., 2001. – С.1-2.

² Афонченко М.М. Українська хорова духовна музика. Хрестоматія з диригування. – Рівне, 1997. – С.184.

втратила батьків унаслідок сталінських репресій 1939 р. разом з сестрами в 1945 р. опинилася у м.Львові. Але закладені з дитинства потяг до знань і любов до прекрасного, знову повернули її до занять музикою.

Творче формування композитора пов'язане з двома культурними центрами України – містами Львовом і Києвом. У м.Львові – навчання в консерваторії, спілкування з видатними музикантами Західної України – Ст.Людкевичем, В.Барвінським. У м.Києві – аспірантура під керівництвом Л.Ревуцького, наукова робота у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклоризму і етнології імені М. Рильського.

Б.Фільц – член Союзу композиторів України, заслужений діяч мистецтв, лауреат премії імені М.Лисенка і довічна стипендіатка фонду інтелектуальної співпраці „Україна ХХІ століття”.

За ініціативою художнього керівника літературно-художньої вітальні музею „Київська фортеця” Т.Коваль відбувся концерт з творів Б.Фільц у камінній залі цього музею. Співачка Т.Коваль і її чоловік, соліст Національної опери України М.Коваль – великі шанувальники і пропагандисти вокальної творчості композиторки. Складається її доробок з пісень і романсів, зокрема на твори відомих українських майстрів слова – О.Олеся, В.Сосюри, М.Рильського, Д.Павличка. Романси Б. Фільц є у репертуарі учнів Т.Коваль – студентів вокального відділення музичного училища імені Р.М.Глієра.

Обдарованість композитора яскраво розкрилася у хорівій музиці, виконавцем якої став хор „Хрещатик”. Піднесено і натхненно виконували співаки хору духовні твори „Преславна діва, Богородиця”, „Достойно є”, на слова П. Тичини і В. Сосюри на концерті в „Київській фортеці”, а також у залі Національної філармонії України (2001).

Композитор Б.Фільц – автор музики для дітей. На концерті у філармонії дитяча хорова музика була представлена хором Національної радіокомпанії України і хором „Київський кантус” музичної школи імені Л.Ревуцького. У концерті також прозвучала інструментальна музика у виконанні львівських

музикантів – юної учениці школи-інтернату імені С.Крушельницької Іванни Гусар (скрипка) й Оксани Рапіти (фортепіано), яка виконала твори „Шість узорів” і концерт для фортепіано з оркестром у супроводі Державного естрадно-симфонічного оркестру України.

Побачили світ три збірки Б.Фільц. До першої „Жива криниця” увішли хорові твори для дітей. Друга збірка творів для дитячого хору „Світе тихий”. Власне, це цикл духовних композицій „Світе тихий” (на текст із Вечірньої Літургії, Великого Посту, Богородице, Діво (із Святої Літургії), Преславна Богородице Діво (щоденна молитва), Під твою милість прибігаємо та Достойно є (із Святої Літургії). Стриманість тону і водночас емоційність, романтична піднесеність притаманна цим високохудожнім зразкам, які є кращими надбаннями української духовної музики¹.

¹ Фільц Б. Визнання //Культура і життя. – 2001. - №16. – С.2-3.

МЕТОДИКА ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ
ДУХОВНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ
„ПІД ТВОЮ МИЛІСТЬ” (О.Тарасенко)

Музично-теоретичний аналіз

Твір „Під твою милість” написаний для чотириголосого жіночого хору й соло Сопрано. Твір є жанром духовної музики. Настрій музики змінюється протягом усього твору.

Форма твору наскрізна. Складається з перехідних одна в одну фраз розвитку. За всього багатства мелодичного змісту, інтонаційних нюансів твір вирізняється мелодикою, тематичною єдністю.

Перший мотив є періодом неквадратної будови, однотональний, складається з двох речень (8+9), які закінчуються на домінанті:

The image shows the first motif of the piece, consisting of two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is marked with *tr* (trio). The lyrics are: "Под Тво - ю ми-лостъ При - бі - га - ем,". The melody is a series of eighth and quarter notes, ending on a half note G#4, which is the dominant of the key.

Другий мотив – неквадратний, однотональний (10 тактів). Речення закінчується на субдомінанті (II 6/5). На це речення припадає кульмінація усього твору, після чого наступає розв’язка:

The image shows the second motif of the piece, consisting of two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is marked with *f* (forte). The lyrics are: "Є - ди-на Чис - та-я і Бла - гос-ло - вен - на-я, Є -". The melody is a series of eighth and quarter notes, ending on a half note F#4, which is the subdominant of the key.

Третій мотив – складається з дев'яти тактів, закінчується на тоніці:

я Бла - гос-ло - вен - на - я. М...

Основна тональність твору *cis moll*, є відхилення в *H*, *Cis*, *A dur*.

Фактура викладення голосів є мішаною - гомофонно-гармонічна з удалим використанням мелодизації голосів й акордова.

Динамічний план – від *pp* до *f*. Динамічний відтінок твору – *mp*.

Кульмінація припадає на 18-й такт, де звучання хору досягає *f*. Цьому сприяють чотириголосся та висхідний рух мелодії.

Загальний динамічний план твору: ***mp* < *p* < *mf* > *p* > *pp* < *f* > *mf* > *mp* > *p* > *pp***

Отже, після кульмінації звучання голосів зводиться до *p*. Кожна строфа має свою динаміку, яку потрібно вказати вилками.

Ритмічна організованість – складова важливого завдання формотворення твору. Ритміка нескладна. Використовуються четвертні й половинні тривалості.

Ритмічний малюнок відповідає характеру твору. Гармонія набуває образно-художнього значення в музичному контексті з іншими компонентами музики за нерозривної єдності з ритмікою, мелодикою, темпом, динамічними відтінками. Разом з ними гармонія впливає на характер і виразність твору.

У цьому випадку гармонія повнозвучна. Функціонально акорди застосовуються для усіх ступенів ладу. Часто зустрічаються акорди V, VII, VI, II ст., що робить гармонію світлішою. Наявні заліговані ноти, затримання, завдяки яким виникають нові співзвуччя.

Вокально-хоровий аналіз

Як відзначалося вище, твір написаний для жіночого чотириголосого складу хору й соло Сопрано.

Діапазони хорових партій і всього хору: S I – e¹-gis²; S II – dis¹-fis²; S-solo – e¹-gis²; A I – dis¹-cis²; Альт II – a-cis²; Загальний діапазон: a-gis²

Доходимо висновку, що діапазони партій є середніми. З'ясувати теситурні умови завважуємо, що хорові партії написані вдало, крім партії сопрано. Це сприяє чистоті інтонування. Роль хорових партій у цьому творі рівнозначна.

Розучуючи твір, необхідно пам'ятати про найважливіші аспекти. Передусім це стосується строю й ансамблю.

Стрій хору – чистота інтонування у співі, що є елементом хорової техніки. Особливо важко досягти чистоти інтонування й ідеального строю під час виконання хорового твору. Велике значення має спів інтервалів. Аналізуючи кожен хорову партію, бачимо, що рух мелодичної лінії здебільше розвивається хвилеподібно або плавно, за секундами чи терціями. Наразі є складні місця для інтонування.

У партії сопран I та сопрано II маємо стрибок на ч.4:

Под Тво - ю ми - лость при - бі - га - ем,

Усі чисті інтервали кварта і квінти зазвичай мають виконуватися стійко.

Рух мелодії висхідний і низхідний:

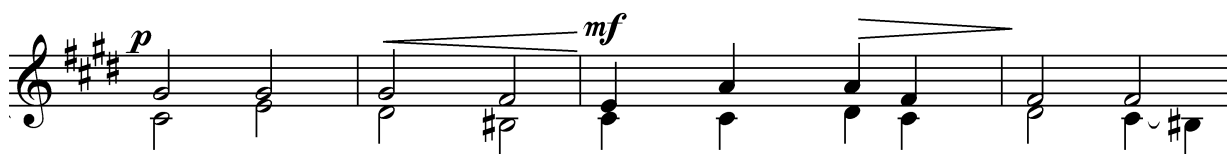
Ді - во, Ді - во, но от бід із - ба - ви нас

Висхідні інтервали інтонувати легше, ніж низхідні, якщо мелодія низхідна, то може виникнути детонація. Малі секунди вверх потребують плоскої подачі, вони мають тенденцію підвищуватися, і навпаки, вниз малі секунди треба співати “гостро”, підтягуючи, бо вони мають тенденцію

знижуватися.

У партії альту I й альту II складності додають стрибки на ч.4:

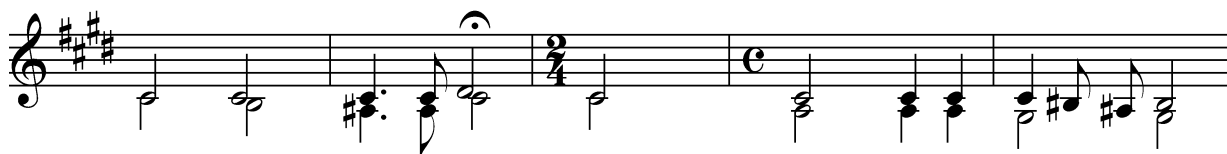
1)



2)



Діатонічні півтони:



Складні місця: треба чисто інтонаційно заспівати мелодичні ходи.

Усі складні для інтонування місця опрацьовуються у повільному темпі. І тільки, коли все інтонаційно чисто звучить і строїть, можна поступово зрушувати темп відповідно до оригіналу. Якщо всі партії вибудовано в горизонтальному – мелодичному строї, треба їх об'єднати. Починається робота над вертикальним строєм – гармонічним.

Гармонія сприяє чистому звучанню мелодії. Завдяки гармонії голос починає впевнено інтонувати складні мелодичні ходи.

Хоровий спів – мистецтво, яке об'єднує музику і поезію. Воедино зливаються живий звук і виразне слово.

Донесення до слухачів поетичного тексту залежить від дикції – вимови голосних і приголосних звуків та орфоєпії – дотримання норм вимови. Вироблення ясної і чіткої і водночас правильної вимови слів під час співу є одним з найважливіших елементів роботи в хорі. Від дикції, зокрема від чіткого артикулювання голосних звуків, залежить рівень вокального виконання. Співаються тільки голосні звуки. Приголосні діляться на кілька

груп, з яких співаються сонорні приголосні – *м, н, л, р*. Ясність і чіткість вимови слів залежить від артикуляційного апарата співаків (рот, зуби, губи, язик, м'яке і тверде піднебіння). Тому під час роботи над дикцією слід тренувати артикуляційний апарат.

Щоб домогтися чіткої дикції, треба виразно читати вголос текст хорового твору в ритмі.

Під час вимовляння тексту, як і при співі, необхідно приєднувати наступні приголосні звуки до наступного складу: мо-ле-ні-йна-ши-хне-пре-зри.

Велику роль у співі відіграє дихання. Навіть за наявності гарних голосів хор не буде звучати чисто, якщо співаки не володіють правильним диханням. Дихання має бути нижньо-реберним. Цей вокально-технічний прийом складається з трьох елементів: вдих, затримання дихання і повільний видих. Основним у процесі співу є видих, якщо має бути повільним задля економного дихання.

Зауважимо, що для виконання твору „Під твою милість” потрібно тренувати дихання. Треба співати на одному диханні, щоб уникнути квадратності, для цього використовують “ланцюгове” дихання. Завдяки такому прийому досягають безперервного звучання.

Виконання твору „Під твою милість” потребує не напруженого звуку, щоб не втрачалася легкість. У кульмінаційний момент характер звуку змінюється, він стає насиченішим і напруженішим. Важливим є плавний перехід одного звуку в інший.

Наступним етапом у вивченні твору є робота над ансамблем. Ідеального ансамблю в хорі можна досягнути тоді, коли кількість співаків в партіях і темброве забарвлення їхніх голосів однакові.

Твір „Під твою милість” написаний для хору й солістки. У місцях, де співає солістка, голоси мають звучати тихіше, а тема звучати виразніше. Передача теми від одного голосу до іншого здійснюється за плавного переходу.

Виконавський аналіз

Перед розучуванням твору диригент має уважно вивчити партитуру, знати всі хорові партії, продумати роботу над образом, звуковеденням, диханням, нюансами, словесним текстом, скласти загальний план виконання. Треба провести бесіду з виконавцями про зміст твору, вказати на ритмічні, інтонаційні, динамічні складності. Це технічна робота зроблена. Далі можна починати роботу над створенням образу. Не варто брати надто швидкий темп без огляду на характер твору. Це може призвести до погіршення дикції. Характер радше передати якістю самого звуку.

За розміру 4/4 не можна допускати наголошення сильної долі; потрібно мислити фразами, цілісно. Фрази повинні мати свої смислові кульмінації завдяки яким твориться кульмінація всього твору. Слід стежити за тим, аби не обривалися кінцівки фраз.

Велика роль у створенні художнього образу належить динаміці. Деякої художньої одноманітності можна уникнути, послуговуючись динамікою й агогікою. Особливих специфічних виконавських труднощів тут немає, головне правильно відтворити характер й образи твору. Для створення цілісного твору доцільно дотримуватися безперервності розвитку.

Щоб хор вступив одночасно, диригент має переконливо показувати вступ. Крім показу вступу, жест диригента закликає хористів до одночасного вдиху. Від їхнього організованого початкового вдиху залежить якість вступу, а іноді і якість усього дальшого виконання музичного твору. В даному випадку диригентський жест має бути активним, але не різким. Штрих – легато. Руки не повинні рухатися паралельно. Права рука відображає метроритм і показує вступи, ліва рука показує всі динамічні відтінки і нюанси, а також вступи.

Диригент повинен правильно відображати найрізноманітніші динамічні відтінки, щоб краще передати художній образ твору, закладений композитором. Основний динамічний відтінок „*mp*”, який потребує активного жесту, середньої амплітуди. Дуже важливим засобом для

відтворення динаміки під час виконання твору є осанка, положення голови, вираз очей диригента. Зовнішні ознаки диригента, які спонукають хористів чітко виконувати твір, - осанка, енергійний, грайливий, радісний вираз обличчя, впевнений сміливий погляд.

Правильно узятий темп є запорукою доброго виконання музичного твору. Перед тим, як стати перед хором диригент повинен продумати, де і як буде міняти жести і їх амплітуду.

Для знаходження правильного темпу головне значення мають характер музичного твору й фактура викладу. Необхідно домагатися чіткості і достатньої глибини жесту задля більшої виразності тактування. Кожному початков схемі передуює ауфтакт, сила і тривалість якого пов'язані з темпом і динамікою. Ансамблеві якості, характер як початку, так і кожного вступу голосів залежать від чіткого й цілеспрямованого ауфтакту.

Диригент повинен забезпечити одночасність і своєчасність вступів. Однак показ вступів буде позбавлений змісту і конкретності, якщо диригент не супроводжуватиме їх поглядом, спрямованим на виконавців.

Амплітуда диригентського жесту залежить від динаміки, темпу й характеру музики. Твору „Під твою милість” характерні плавніші й ширші жести. Варто досягти незалежності рухів ободвох рук. Диригент повинен добре володіти партитурою твору, що виконується, і знати розміщення голосів у хорі.

Оволодіння майстерністю диригування – це передусім робота над самим твором. Лише глибоке вивчення змісту партитури, всіх виражальних засобів, за допомогою яких автор утілює свій задум, дасть змогу передати динаміку, характер звуку, його тривалість, керувати темпом, а також здійснювати логічний зв'язок між групами звуків і тактами задля яскравого вираження музичного образу твору.

Хоровий твір „Під твою милість” є складним, і тому може виконуватися лише професійним і навчальним хоровими колективами.

„ТЕБЕ ПОЄМ” (П.І.Чайковський)

Твір П.Чайковського „Тебе поєм” складає його „Літургію Святого Іоанна Золотоуста”. Він є перекладом з мішаного хору на жіночий. За змістом – це молитва, яка славить Господа.

*Тебе поєм, Тебе поєм,
Тебе благословим,
Тебе благодарим, Господи,
И молим Ти ся,
И молим Ти ся,
И молим Ти ся, Боже наш...*

Музично-теоретичний аналіз

Виконується твір „Тебе поєм” а caprella. Музика і текст удаю доповнюють одне одного, органічно взаємозбагачуються.

Основна тональність твору G-dur, є відхилення в h-moll.

Фактура викладення голосів є мішаною - гомофонно-гармонічна й акордова.

Динамічний план – від p до f. Динамічний відтінок твору – p.

Кульмінація припадає на 18-й такт, де звучання хору досягає f. Цьому сприяють чотириголосся та висхідний рух мелодії.

Загальний динамічний план твору: **p < p < f > p < mf > p > pp**

Ритміка нескладна. Використовуються четвертні й половинні тривалості.

Гармонія у творі повнозвучна.

Вокально-хоровий аналіз

Хоровий твір „Тебе поєм” написаний для жіночого чоритиголосого хору.

Діапазони хорових партій і всього хору: S I – e¹ – g²; S II – e¹ – h¹; A I – d¹-h¹; A II – a – fis¹ ; загальний діапазон - a-g².

Усі партії в хорі дуже розвинені, водночас дуже мелодичні. Хоча композитор використовує іноді стрибки (ч.4, ч.5, м.6), однак партії добре запам’ятовуються. Кожна партія теситурно використана композитором у всьому діапазоні.

Доходимо висновку, що роль хорових партій у цьому творі рівнозначна. Передусім це стосується строю й ансамблю.

Під час аналізу кожної хорової партії завважуємо, що рух мелодичної лінії здебільше розвивається плавно, за секундами чи терціями. Також є кілька складних для інтонування місць.

У партії S I маємо стрибок на м.6:



Складними для інтонування є ходи на м.2 у партії SII:



Мала секунда (м.2) вниз ля-соль# інтонується гостро, а вниз м.2 інтонується близько (вузько).

Усі складні місця для інтонування опрацьовуються у повільному темпі.

Теситура твору є середньою, сприятливою для інтонування, за винятком двох тактів у S I, де варто простежити за прикритим звуком, уникаючи його форсування. У творі не має ритмічних труднощів.

Велике значення для твору має фразування. Кожна партія не повинна різко виділятися із загального фону, а має доповнювати одна одну.

Після опрацювання всіх штрихів, строю, дикції і артикуляції можна розпочинати роботу над ансамблем. Щоб не порушився загально-хоровий ансамбль, диригент і виконавці повинні стежити за ансамблем у партіях, адже в найбільш відповідальних інтонаційних місцях співаки приділяють велику увагу чистоті інтонування, строю і можуть порушити ансамбль у партії і загальний ансамбль хору.

Велику роль в досягненні загального ансамблю має вокальний бік – це ансамбль дихання і звуковидобування, а також ансамбль дикції і ритмічний ансамбль.

Уміння правильно відчувати і зберігати визначений композитором темп,

є вагомим для виконавського процесу. Поряд з метроритмічністю, темп є важливим чинником у створенні й розкритті музичної форми в процесі виконання. Правильне відчуття темпоритму допоможе диригентові й хору зрозуміти і виразити внутрішню сутність твору. Наразі будь-які авторські темпові позначення не повинні розглядатися як дещо статичні.

Метроритмічній структурі хору відводиться значна роль.

Виконавський аналіз

Хоровий твір „Тебе поєм” написаний у розмірі $\frac{3}{4}$, який є незмінний протяг усього твору.

Для створення яскравого художнього образу диригентові треба бути дуже точним у своїх жестах – показати вступ хорових голосів, зняття звуку й дихання, дотриматися всіх ритмічних тривалостей, виразно передати динамічні відтінки, створити ансамбль.

Показ вступів слід робити ясно і переконливо. Правильний показ вступу складається з двох етапів: зосередження уваги на руці диригента і сам замах, що допомагає усвідомити темп, в якому виконуватиметься твір.

Довгі ритмічні тривалості у творі означають своєрідну затримку живої музичної течії, яка з’являється тоді, коли довга нота у вигляді унісону або якого-небудь інтервалу, акорду з’являється одночасно у всіх голосах хору. Завдання полягає в тому, щоб цю затримку руху, яка виникає з появою довгої ноти, відобразити в жестах.

Диригент повинен передбачити всі труднощі хору. можливі у процесі виконання твору і звернути на них увагу під час репетиційної роботи. Своїми жестами диригент має створити характер твору і цим полегшити хористам його виконання.

Коллективний характер хорового виконавства потребує синхронності ансамблевого звучання, яке є наслідком того наскільки розуміють і відчують всі учасники хору темп і ритмічний пульс виконання, та якою мірою мають розвинені темпову пам’ять, ритмічний слух і відповідну техніку.

„ТЕБЕ ПОЄМ” (В.Калінніков)

Священик промовляє молитву, згадуючи заповіді Господа про звершення Причастя, прославляє Його страждання, смерть, воскресіння, вознесіння та Його друге пришестя. Уголос вимовляє такі слова: „Твоя от Твоїх, Тебе приносяще о всех і за все” – саме після цих слів хор протяжно співає: „Тебе поєм, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, і молитися, Боже наш...”

Музика цього твору передає інтимні почуття віруючих, їхню любов до Господа, вдячність Йому за Його благодіяння.

Музично-теоретичний аналіз

Форма твору відповідна його тексту і загальними контурами найбільш наближена до двочастинної: А+Б. Загальний обсяг твору – 28 тактів. Перша частина – 12 тактів, друга – 16 тактів.

Перша частина написана у формі скороченого періоду, який поділяється на два речення: а+в, перше речення а – 8 тактів, воно є більше розгорнутим, а друге речення в – 4 такти, має меншу кількість тактів і є логічним завершенням.

Перше речення. Мелодія спочатку висхідна, сходить на м.7, а потім поступово спускається, ніби передає духовний порив віруючого, і перша каденція закінчується у тональності домінанти:

The image shows a musical score for the first sentence of the piece. It consists of two staves, a vocal line and a piano accompaniment line, both in a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим,'. The piano accompaniment provides a harmonic support with chords and moving lines.

Друге речення. Мелодія низхідна „Тебе благодарим” виражає вдячність Господеві за Його благодіяння, смиренність віруючого, а висхідна інтонація на слові „Господи” виражає звертання. Щоб підкреслити значущість цього слова, автор ставить у партії сопран синкопу і змінює розмір з 4/4 а 2/4.

Своєрідністю цього речення є те, що в ньому наявні перші прояви форми другої частини – фуги. Це речення має ніби свою форму – фугато. Ніжну мелодію „Тебе благодарим” проводять спочатку сопрано – 8 і 9-й такти, і її ж підхоплюють альти у другій половині 9-го такту, разом закінчуючи в основній тональності:

Музична партитура для сопрано та альти. Сопрано починає в 8-му такті, а альти вступає в 9-му такті. Лірика: Те - бе бла - го - да - рим.

Друга частина – фуга, складається з 16 тактів. Темою фуги є мотив „И молитися, Боже наш”, який проводиться поступово у всіх партіях. А в кульмінації всього твору (18-й такт) партія сопрано ділиться на три (SI, SII, SIII):

Музична партитура теми фуги, починаючи з 6-го такту. Лірика: И мо-лим-ти-ся Бо-же наш.

Мелодія теми фуги низхідна, проте починається із затакту стрибком на кварту. Першими темою проводять SI, поступово підхоплюють всі голоси, і в кульмінації твору (18-й т.) звучить весь хор, після чого наступає поступовий динамічний спад (до 24-го такту). В 25-28-му тактах композитор ще раз проводить мотив „и молим Тися, Боже наш” у кожній партії і закінчує твір в однойменному мажорі, що надає величності твору:

27 Бо- же же *rit.* Бо - же наш.
мо- ли- ти- ся

В.Калінніков у творі „Тебе поєм” майстерно користується засобами музичної виразності. Попри мелодію, велику роль у розкритті змісту твору відіграє гармонія. Особливо часто композитор застосовує розспівування голосних, як засобу для подальшого розвитку і несподіваної зміни настрою. Для наголошення на важливості слова „Господи” автор використовує довгі ритмічні тривалості (у всіх партіях хору) і затримання, змінює розмір і синкопу (11-12-й такти):

12 Гос- по- ди.
Гос - по - ди. рим. Гос- по- ди.

Основна тональність d-moll, вона витримана протягом усього твору. Фактура – гомофонно-гармонічна з елементами поліфонії. Динаміка твору розвивається від початку до кульмінації твору на „crescendo” від „p” до „mf”, після чого відбувається поступовий спад на „diminuendo” до кінця твору знову на „p”.

Кульмінація твору починається у 18-му такті й продовжується до 20-го такту на „mf”;

17 же наш и мо-лим-ти-ся Бо- же

Бо - же наш и мо-лим - ти-ся Бо-же наш и мо-лим-ти - ся

Бо- же и мо-лим-ти-ся мо-лим-ти и мо-лим-ти-ся Бо- же

а з 21-го такту відбувається поступовий динамічний спад до кінця твору.

Темп твору „Andante” – спокійно. Розмір 4/4 надає мелодійності, широти. І лише раз композитор змінює розмір на 2/4 у 11-му такті, використовуючи синкопу, що свідчить про важливість слів і закінчення першого періоду твору.

Загальний темп виконання має бути розміреним, але з внутрішньою глибиною. Важливо, щоб не було статичності.

Гармонія твору переважно класична, використовуються септакорди таких ступенів: I, IV, VI, V. Серед використаних акордів – трізвуки з оберненнями і малі мажорні септакорди з оберненнями.

Поєднання простих трізвуків з септакордами, зіставлення органного пункту із зміною функцій на кожен долю – все це надає величності твору.

Вокально-хоровий аналіз

Твір „Тебе поем” написаний для чотириголосого жіночого хору а саррелла. В другій частині твору партія сопрано ділиться на три голоси, тобто середина твору налічує п’ять голосів. Інтонаційний ансамбль: досягнення унісону, чистих інтервалів між голосами, поліфонічні підголоски інтонуються дуже чисто у поєднанні з довгими акордами, половинними нотами в інших голосах; розспівування четвертих на склади.

Дикційний ансамбль: виконання голосних на коротких і довгих ритмічних тривалостях повинно звучати в ансамблі; у верхньому регістрі сопрано має прикривати звук; альти повинні чітко вимовляти приголосні й прикривати голосні.

Стрій має витримуватися протягом усього твору. Особливу увагу слід приділяти гармонічному строю, звучанню повних акордів і мелодичному строю, які призводять до побудови тільки повного акорду.

Теситура складна для виконання. У партії SI зустрічається нота „g²”, яка повинна звучати легко, а також хор починає з унісонного звучання з ноти „d”, що для партії сопрано є позиційно низькими для виконання. В альтів найвищою є нота „h¹”, і наявні деякі труднощі у виконанні ноти „f” малої октави.

Діапазони хорових партій і всього хору: SI – d¹ – g²; SII – cis¹ – c²; SIII – cis¹ – h¹; AI – a – a¹; AII – f – h¹; загальний діапазон – f-g².

Такі діапазони передбачають виконання твору підготовленим колективом. Дихання – ланцюгове, хоча можна брати дихання і на цезурах – паузах, що ділять будову хору. Наразі не повинні перериватися музична тканина, динаміка, стрій. Дихання треба брати спокійно, без шуму.

Виконавський аналіз

Диригентський жест – плавний, з виділенням першої долі.

Твір починається з ауфтакту, тому на початку потрібно зосередити увагу виконавців на виконанні точного вступу. Тактування має бути рівномірним, виразним з глибокою першою долею. На паузах потрібно показувати точний замах і зняття, щоб виконавці встигли непомітно взяти дихання. Між тактами, де закінчується фраза, потрібно показати плавний перехід без переривання звуку на наступний акорд. За наближення кульмінації жест стає ширшим.

Цей твір може бути виконаний як професійним, так і навчальним хоровим колективом.

„ОТЧЕ НАШ” О.Кастальського

Музично-теоретичний аналіз

„Отче наш” – Господня молитва.

Духовний твір „Отче наш” написано для жіночого хору а cappella у складі SI, SII, AI, AII. Характер звуковедення плавний. Літературна підтекстовка однакова в усіх партіях, крім 25-28-го тактів.

Форма твору зумовлена специфікою словесних структур. Твір вкладено в єдину цілісну форму, де головним чинником музичного розгортання є наскрізний розвиток. Це зумовлено єдиною змістовою ідеєю твору, безперервністю плину думок, стверджень і прохань.

Хоровому твору властива строга вертикальність гармонічної фактури, триголосся чергується з чотириголоссям з мелодією у верхньому голосі. Розмір – 2/4, незмінний.

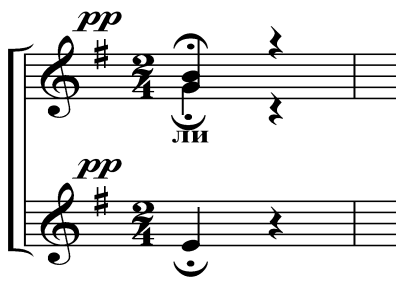
Темп і характер виконання взаємопов’язані і зумовлені особливостями літературного тексту. Наявна авторська ремарка „Moderato” (помірно). Однак через зміни образно-емоційної сфери виникає необхідність невеликих агогічних темпових змін. Наприклад, звертання „Отче наш...” повинно бути стверджувальним, а слова „... иже еси на небеси...” – ніжними, просвітленими, з вірою. Темп – стриманіший. Тут багато залежить від індивідуального трактування професійної майстерності диригента.

Динаміка дуже насичена і різноманітна. Градація нюансів – від pp до f, pp < > f. Хоча „f” повинно бути відносним, не форсованим („... но избави нас от лукавого...”).

Одним із виражальних засобів тут використовується динамічний контраст.

Загальна кульмінація припадає на слова „ ... но избави нас от лукавого”.

Усі динамічні засоби спрямовані на якомога більше злиття з поетичним текстом молитви. Паузи використовуються зрідка, лише в 17-му й 30-му тактах для наголошення змістовній значущості молитви:



Фрази чітко виражені самою побудовою мелодії. Логіку розвитку фраз слід будувати відповідно доз акцентів у тексті: „Хлеб наш насущный даждь нам днесь..”.

Основна тональність твору – e moll, у 27 – 29-му тактах спостерігається відхилення до тональності D:



Гармонія майже не виходить за межі основних функцій ладу (T, S, D). Композитор використовує хроматизми лише в одному такті, де є відхилення. Мелодичні лінії хорових партій доволі гнучкі.

Вокально-хоровий аналіз

Хоровий твір „Отче наш” написано для чотириголосого жіночого хору.

Діапазони хорового партій і всього хору: SI - f¹-e²; SII - e¹-h¹; A I - a-g¹; A II - g-g¹. Діапазон усього хору g-e².

Діапазони хорових партій свідчать, що теситурні умови кожної партії зручні для виконання. Ансамбль хору значною мірою залежить від теситурних умов, у яких перебуває та чи інша партія хору, а також від кількісного складу виконавців кожної партії. У цих умовах цілком можливе ансамблеве виконання твору.

У процесі роботи над твором перед диригентом можуть виникнути труднощі, які необхідно подолати. Так, у натуральному мінорі VI і VII ступені інтонуються вузько. У партії SI найскладнішим є точне інтонування повторюваних звуків 14-17-го тактів:

SI:



Звук „сі” потрібно співати з тенденцією до підвищення (підтягуючи).

У партії SII також потрібно звернути увагу на повторювані звуки, виконання яких вимагає уваги від диригента і співаків.

Слід звернути увагу на інтонування ч.5 вниз у партії SII в 20 – 21-му, 35 – 36 тактах.

SII:



ч.5

Нижній звук ч.5 інтонується стійко, наступна в.2 – гостро.

Найбільш складна альтова партія, яка є фундаментом гармонічної вертикалі. Її тому бажано вчити особливо ретельно, щоб відчувати кожний звук, як основний звук того чи іншого акорду. Слід звернути увагу на стрибки ч.4, ч.5 і в.6. та на заліговані ноти і повторювані звуки.



ч.4 ч.5

під час виконання синкоп (14 – 15-й такти) можуть виникнути труднощі, пов’язані з ритмічністю. Усі складні місця потрібно відпрацювати в повільному темпі.

Щоб за хорошої хорової звучності не втратились ясність і чіткість передачі тексту, з одного боку, та художнє враження, другого, потрібно

приділити особливу увагу дикції. Для цього увага хористів звертається на формування голосних *a, i, e, o, я, у, и*. Співати треба прикритим округленим звуком, виразно вимовляти закінчення фраз, але не виділяти їх. Приголосні, які закінчують склад чи слово, слід відносити до наступного складу чи слова „О-тче наш..”, шиплячі вимовляти коротко й обережно.

Під час роботи над твором необхідно звернути увагу на дихання. Його потрібно брати під час люфтпауз, під час пауз, після музичної фрази. В межах речення –співати на ланцюговому диханні.

Диригентові потрібно приділити увагу одночасному закінченню фраз усім хором, а також вступам.

Виконавський аналіз

Головним завданням виконавців є створення цілісного художнього образу – образу звернення до Отця нашого. Тільки добре підготовлений хор може передати розмаїття внутрішніх станів, які притаманні цій молитві. Тут є прохання і ствердження і прославляння.

Важливо, аби кожен хорист усвідомив образно-смісловий зміст твору, емоційно переживав під час співу.

Виконання має бути академічним. Особливу увагу слід звернути на зв'язне виконання твору *legato* (легато). Цьому сприяють зручна теситура, переважання голосних наприкінці складів. Працюючи над цим штрихом, слід домогтися мінімальних утрат у вокальній лінії через подовження голосних і скорочення приголосних.

Розкрити художній образ допоможе відповідний диригентський жест: спочатку невеликий, м'який для передачі *legato*. Коли музика досягає певного ступеня драматизації, жест є виразнішим, з більшою амплітудою. Диригент повинен чітко показувати вступи і зняття всьому хоровому колективу.

Дуже важливо для диригента матися цільної подачі твору. За короткий час його виконання слухач має повинен проникнутись і пережити молитву разом з хором і диригентом.

„МНОГАЯ ЛЕТА” (Патріарше)

Музично-теоретичний аналіз

Твір “Многая лета” написаний для триголосого жіночого хору а cappella. Характер твору залежить від його змісту. Настрій музики незмінний протягом усього твору – урочистий. Форма твору - наскрізний розвиток. Складається з мотиву, який повторюється тричі рази. Кожний мотив квадратної будови, що має вісім тактів. Завершується твір кодою (три такти).

Твір написаний у перемінній тональності В dur і g moll (гармонічний). Фактура викладення хорових голосів – гомофонно-гармонічна, з використанням мелодизації голосів. Під час роботи над звуковеденням особливу увагу слід звернути на легкість, прозорість звучання.

Мно-га - я, мно - га - я, мно-га - я, мно - га - я,

Динамічний план – від *p* до *f*. Композитор використовує < >. Загальний динамічний план твору *p* < *mf* < *f* > *mf*. Розмір твору – перемінний 2/3, 3/4. Ритмічний малюнок нескладний. Використовуються різні ритмічні тривалості. Мелодія рухається в основному восьмими тривалостями.

Ритмічний малюнок відповідає характеру твору і залежить від поєднання музики і тексту. Ритмічна організованість – складова у формоутворенні твору.

Гармонія набуває образно-художнього значення у музичному контексті з іншими компонентами музики, у нерозривній єдності з ритмікою, мелодикою, темпом, динамічними відтінками. Разом з ними вона впливає на характер і виразність твору. В даному творі гармонія прозора, повнозвучна. Функціонально застосовуються акорди всіх ступенів ладу.

Завдяки зручному фактурному розміщенню, м'яким дисонансам гармонія створює піднесений емоційний стан.

Гармонічний аналіз твору:

Т Т Д-ІІ К Д УІ Т К Д-УІ УІ Д УІ Д УІ ІІІ Д-УІ Т

Вокально-хоровий аналіз

Діапазон хорових партій і всього хору: S I – h¹ - g²; S II – g¹ – d²; A – h – h¹. Діапазон усього хору – h – g²

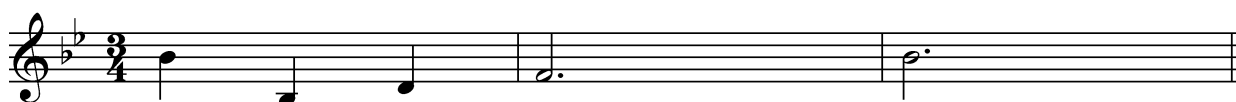
Діапазон партій не широкий, теситура зручна для виконання.

Слід звернути увагу на ладову визначеність мелодій, гармонічне оточення звуків мелодій, на інтонування ступенів ладу. Від цього залежить правильність інтонування мелодій, чистота акордового співзвуччя.

Голосоведення у всіх голосах плавне. Вони однаково відповідають за висвітлення теми. В партіях сопрано I і сопрано II рух мелодій поступовий, зустрічаються стрибки на терцію, кварту, сексту:



Найбільш насичена стрибками альтова партія:



Потрібно звернути увагу і на такі місця



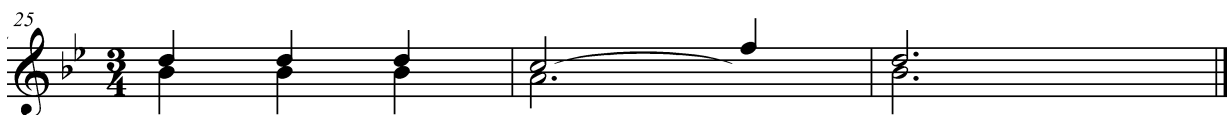
Необхідно знати, що в терціях нижній звук є стійким, а верхній передбачає деяке “підтягування” вгору. В чистих квартах і квінтах обидва звуки співаються стійко і впевнено.

Труднощі викликає поступовий мелодичний рух. Вони виникають у момент ведення звуку на legato. В таких місцях потрібно домагатися

плавного звуковедення.



Вимагають уваги такти, де звучать довгі ноти. Такі звуки потрібно виконувати з тенденцією до підвищення.



Треба працювати над ланцюговим диханням. Слід виробляти глибоке, спокійне дихання як для окремих співаків, так і для усього хору.

Співати партії у терцію складно. Спочатку їх слід вивчити окремо, а потім вибудувати терції між сопрано I і сопрано II, сопрано II й альтом.

Щоб за хорошої звучності не знизилася якість передачі змісту твору і художнє вираження, особлива увага приділяється виразності дикції. Склад потрібно розспівувати прикритим, округленим звуком. Виразно вимовляти “многая лета”. Важливо домогтися одночасної вимови.

Виконавський аналіз

Диригент повинен розкрити задум твору, знайти найбільш виразні поєднання виконавських засобів, визначити міру виконавських прийомів. Диригент, створюючи свій виконавський план, керується авторськими вказівками. Для цього необхідно вміти грамотно висловлювати думки, активізувати музично-слухову уяву, розуміти музичну форму й мову твору. Щоб домогтися художньо-яскравого виконання, потрібно володіти різними засобами музичної виразності твору.

Важливе значення мають ауфтакти, які повинні бути чіткими й зрозумілими. Зняття і вступи вимагають від диригента і хористів зосередженості.

Жести мають бути рівномірними. Амплітуда не велика. Головний штрих – legato. Кожен звук народжується з попереднього. Слід мати на увазі, що

типові засоби подачі звуку мають багато відтінків, тому в показі їх жестами у формі різних штрихів існують свої різновиди й нюанси. Жест диригента повинен бути виразним і зрозумілим.

Динамічний план твору є найбільш виразними засобами, якими композитор збагачує свій твір, а виконавці – своє виконання. Диригент повинен вміло варіювати динамічні відтінки. правильно обраний темп є запорукою вдалого виконання музичного твору, і цьому моменту диригент має приділити значну увагу.

Дикція і артикуляція – важливі під час виконання твору. Це головна частина всієї вокально-хорової роботи. Особливих дикційних труднощів при виконанні твору не виникає, але слід звернути увагу на голосні та їх розспіви. Артикуляція тісно пов'язана з диханням, звуковеденням і звукоутворенням, інтонуванням, які впливають на якість виконання твору. Фрази дуже гнучкі щодо динаміки. Твір вимагає ланцюгового дихання. Необхідно домагатися плавності звуковедення.

Штрих звуковедення legato, атака звуку м'яка за активної опори дихання. Такий спосіб звукоутворення допомагає розкрити високодуховний і величний образ побажання довгих років життя.

Теситурні умови не дуже зручні для виконання. Можливо, у партії сопрано I слід домагатися штучного ансамблю.

Безумовно, засадою доброякісного звучання є стрій й інтонація. На перший погляд в інтонаційному плані твір не складний, але для співу в терцію має бути чисте інтонування. Також гармонічний мінор потребує уваги в інтонуванні ввідних тонів, а для цього потрібні певні знання.

Слід звернути увагу на складність інтонування високих і низьких звуків.

Ритмічний малюнок для виконання нескладний:

5

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та;

Велика кількість восьмих тривалостей надає хору рухливості. Завдяки такій ритміці розкривається піднесений характер твору. Темп твору – з рухом, залишається незмінним протягом усього твору, що також сприяє розкриттю характеру твору.

Під час виконання твору слід звернути увагу на внутрішній рух. Для диригента важливими є дотримання темпу, правильний розподіл динаміки по фразам.

„КАМО ПОЙДУ ОТ ЛІЦА ТВОЄГО, ГОСПОДИ ?” (М.Лисенко)

Молитва „Камо пойдучи от лица Твоего, Господи?” взята з псалма 138, в якому розповідається про Божу опіку над нами, і описується як Бог думає не тільки про весь всесвіт, а й про кожну з його частинок, що нічого не залишене без Його промислу. В оригіналі твір написаний для мішаного чотириголосного хору. Композитор використав літературний текст з релігійного сюжету.

Текст твору побудовано на повторі одних і тих самих строф. Перша і друга строфа повторюються двічі. Тричі повторюється фраза „в послідних моря”, двічі фраза „і тамо удержить мя”, тричі за першим і за другим разом „і наставить мя”.

Тлумачення і правильної вимови потребують слова: Камо (куди), взиду (зійду), тамо (там), еси (є), сниду (зійду), в послідніх моря (в духів моря), мя (мене), десниця (права рука Господа).

Цей твір є роздумом людини при взаєминах з Богом; Його незриме око підтримує нас духовно, а Його десниця наставляє нас на шлях істини.

Ось як тлумачить строфи премудрий Соломон: „Яка страшна всюди присутність Божа, сили Божої неможливо уникнути ніде, хоч би хто злетів на небо, хоч би хто вселився в пекло, хоч би хто сховався в недрах моря. Куди б я не пішов, Ти завжди слідуєш за мною, куди би Ти не пішов, там я Тебе застану, тому що Дух Господній наповнює всесвіт”.

Музично-теоретичний аналіз

„Камо поїду от лица Твоего, Господи?” – духовний твір піднесеного характеру, написаний переклад для чотириголосого жіночого хору а cappella.

Форма твору – склада двочастинна. Основна тональність – D - dur. Протягом твору тональність постійно змінюється. Починається твір у тональності d-moll гармонічного виду, переходить в тональність C - dur і закінчується в D - dur.

Розмір твору перемінний: Moderato (помірно), Poco allegro (поступово збільшувати), Listeso religioso (таємниче). Зустрічаються динамічні позначення: f , mf, mp, < , >. Штрих – legato, non legato. Фактура твору – гомофонно-гармонічна. У творі використано мажорно-мінорний лад. Загальний обсяг твору – 35 тактів.

Починаючи з 17-го такту тональність змінюється з d-moll на D - dur, а з 23-го - модулює в D - dur до кінця, проте залишається незмінною.

Хоча в творі виділяються чотири окремі розділи, але його за тональною залежністю, за характером викладу можна поділити на дві частини.

Перша частина охоплює два розділи (1 – 16 такти), написана в d-moll.

mf

Ка-мо по-йду от ли - ца Тво-є-го, Го-споди? 1 от ду-ха Тво-є-го

Друга частина – модулююча, змінюється не тільки тональність, а й характер; охоплює два розділи (17 – 35-й такти).

17 = tempo

А ще во-зью кри - лі кри - лі мо - і ра - но

Кожний розділ – це період квадратної побудови. Перший розділ

складається з двох речень по чотири такти кожне, які відрізняються рухом мелодії. Кульмінація у першому періоді припадає на кінець першого речення (4-й такт) і відповідає найвищому звукові „фа”.

Другий період теж квадратної побудови, але тематичний матеріал інший.

Перше речення побудоване на піднесенні мелодії поступовим рухом вгору в тональності D - dur. Друге речення – це спад мелодії вниз і повернення до першої тональності.

Другий розділ першої частини – це тактовий період, який насичений відхиленнями. Починається в C-dur, та вже в другій фразі 19-й такт має відхилення в a - moll, у 21-му – в e - moll, у 22-му – D - dur.

Останній розділ другої частини найбільш розширений - охоплює 13 тактів. Перше речення „І тамо удержать мя” – повторення двічі 23 – 25-го тактів; друге речення (26 – 29-й такти) „І наставить мя” – розширення завдяки повторенню першого мотиву тричі; третє речення – підсумкове у цьому розділі, з 30 – 33-го тактів – повторення тричі літературного тексту „І наставить мя”. Тут постійно відбуваються зміни, пов’язані зі злетом мелодії до загальної хорової кульмінації у 32-му такті:

Гармонічний аналіз твору: (a-moll) t t S 6/4 VII $^{5/3}$ t | D D t $^{6/4}$ D₇ K D | VII $^{5/3}$ = D F-dur D₂ T₆ D₇ T₆ D₇ T

Вокально-хоровий аналіз

Твір „Камо поїду от лица Твого Господи” – переклад для чотириголосого жіночого хору (SI, SII, AI, AII).

Діапазон SI:



Мелодія проходить секундовими і терцовими ходами вгору і вниз, звуковедення здебільшого плавне. Теситурні умови зручні для виконання, але мають певні труднощі через наявність високих нот „фа” і „соль” другої октави. Ритмічний малюнок – це в основному восьмі тривалості, але вони постійно змінюються на пунктирний ритм і тріольний рух, що ускладнює роботу як для диригента, так і виконавців.

У другій частині мелодія розривається паузами, що складнює інтонування через часте дихання. У партії зустрічаються стрибки на ч.4, ч.5, які потрібно виконувати чітко, без під’їздів, з ладо-тональним відчуттям тоніки й основних звуків тональності:



В 29 – 30-му тактах зустрічається стрибок на зм.5 (тритон), тому слід звернути увагу на інтонування цього інтервалу.

Діапазон SII



Звуковедення в основному плавне. Зустрічаються кварто-квінтові стрибки, які потрібно виконувати широко, стійко. Труднощі можуть виникнути через зміну ладу, часті відхилення в інші тональності

Діапазон АІ



Альтова партія має свій розвиток і не менш вагома, ніж сопранова партія.

Звуковедення в основному плавне. Зустрічаються кварто-квінтові стрибки. В 5 і 18-му тактах – стрибки на зм.5.



Виконувати VII підвищену (cis) треба обережно з тенденцією до підвищення. Складністю виконання є зміна ладу, часті відхилення.

Діапазон АІІ



Партія АІІ відповідає за основу функції, вона повинна виконуватися впевнено, чітко, повним насиченим звуком. Також у мелодії зустрічаються стрибки верх і вниз на ч.4, ч.5.



При повторі однієї і тієї ж ноти потрібно виконувати мелодію з тенденцією до підвищення:



Труднощі виконання спричинені зміною ладу, частими відхиленнями та співом на одному звуці.

Загальний діапазон



Дихання у творі здебільше ланцюгове. В третьому розділі його потрібно брати на паузах. Ансамбль у творі – штучний і залежить від чистого інтонування кожної партії.

Коли буде вивчено інтонаційно правильно кожну партію, тоді необхідно відпрацювати загально-хоровий ансамбль. Адже часті відхилення і модуляції в іншу тональність вимагають орієнтації в тональному плані і відчуття основних функцій цієї тональності.

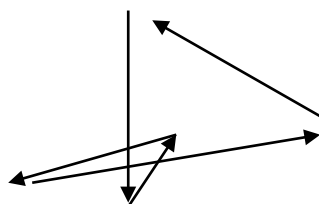
Велике значення для виконання має дикція. Щоб мати виразну дикцію, потрібно окремо попрацювати над текстом. Кожна хорова партія не повинна виділятися із загального ансамблю.

Виконавський аналіз

Перед початком виконання твору „Камо поїду от лица Твоего, Господи?” потрібно зосередити увагу виконавців на правильній вимові тексту. Твір важко сприймається на слух, тому потрібен певний час для його внутрішнього сприймання; у цьому певну роль відіграють різні розміри, темпи, тональності. Поділ на самостійні розділи також ускладнює виконання. Отож твір може виконувати тільки добре підготовлений хоровий колектив (навчальний та професійний). Попри те, що цей твір написано на релігійний сюжет (характерні прості функції) він є гармонічно складним.

Диригентові потрібно докладати зусиль під час роботи не тільки над інтонацією, а й над характером твору, з огляду на зміну темпів, розмірів.

Диригується твір за чотиридольною схемою:



У другому розділі – за дводольною схемою:



Слід пам'ятати, що розміри 6/8 і 12/8 є складними. Кожен жест диригента містить по три восьмих ноти, тому жест має бути повним, а кожна доля – сильною.

Складністю для диригента є злиття на початку четвертої долі в розмірі 12/8, синкоповані звуки після пауз у третьому розділі. Аналогічними є зміни характеру твору, динаміки. Треба поступово зробити *crescendo* до кульмінації твору і привести її до *f*. Гнучка фраза вимагає хвилеподібного руху мелодії від *p* до *f*, і від *f* до *p*. Твір повинен звучати життєстверджувально.

Останній розділ виконується спокійно, з поступовим нарощенням звуку й характеру твору до загальнохорової кульмінації.

„МИЛОСЕРДИЯ ДВЕРИ” (невідомий автор)

Багато духовної музики було написано регентами невеликих церков. З часом їхні імена були забуті, а музика написана ними, звучить і досі.

Таким твором є „Милосердия двери”. Цей піснеспів виконується церковно-слов'янською мовою, а саме:

*Милосердия двери отверзи нам
Благословенная Богородица
Надеющихся на Т не погибнем,
Но да избавимся Тобою от бед.
Ты бо еси спасение
Рода христианского*

Музичний матеріал відповідно до тексту можна розділити на три невеликих частини. Твір за обсягом має 27 тактів.

Музично-теоретичний аналіз

Хоровий твір „Милосердия двери” виконується а *capella*. За своїми жанровими особливостями він нагадує хорал.

Твір написаний у тональності h-moll. Протягом твору використовується гармонічний мінор, тобто підвищена VII ст.

Andante

Ми - ло - сер - ди - я две - ри

З кінця 11-го такту відбувається відхилення у тональність паралельного мажору D-dur:

це На - де - ю - щ и - ся на - де - ю - щ и - ея на - тя не

Твір написаний у розмірі 4/4, який не змінюється протягом усього твору. Має просту тричастинну форму. Перша частина складається з періоду, що поділяється на два речення: „Милосердия двери отверзи нам” і „Благословенная Богородице”.

Перша частина звучить дуже повільно і складається майже з одних довгих тривалостей (1 – 11-й такти). Перше речення цієї частини витримано у гомофонно-гармонічній фактурі.

Друга (середня) частина складається з двох речень (перше речення – 12-16-й такти, друге речення – 17-20-й такти). Перше речення має імітаційну, підголоскову поліфонію, друге – гомофонно-гармонічну фактуру.

Твір написаний у повільному темпі, але його середня частина виконується з рухом, відтак змінюється динаміка. В першій частині переважає нюанс pp і p; середня частина приходиться до mf. Кульмінація твору припадає на останню частину 24 – 27-й такти, і звучить на f.

Загальна динаміка твору від pp до f. Під час кульмінації автор

використовує плавне звуковедення голосів і лише поодинокі стрибки у S II й А II на ч.4, S I на ч.5, S II й А I на в.3:

У партії альту мелодія проводиться з самого початку твору і є цілісною:

Витримана мелодія у половинних і четвертних ритмічних тривалостях. Наразі використаний і пунктирний ритм (13, 14, 18, 23-й такти).

Гармонічний план твору:

t II₂ | t II₂ t² | S6/4 D₆ ³ | t- ⁴ | t₆ II t⁵ | VII 3/4 t₆ t₆ ⁶ | II₆-S ⁷ | VII₇⁻³-- ⁸ | t₆ t ⁹ | t 6/4 D₂ ¹⁰ | t-- ¹¹ | III -¹² | D t₆ t ¹³ | III- ¹⁴ | VII₇- ¹⁵ | III- ¹⁶ | III₆ II₆- ¹⁷ | III₇ t₆ ¹⁸ | II₇⁻⁵ t₇⁻⁵ IV6/4 ¹⁹ | D₆-²⁰ | t-s6/4 ²¹ | t II₂ ²² | S6/4 t ²³ | D3/4 t₆ ²⁴ | t S t II3/4 ²⁵ | K II 6/5 D₂ ²⁶ | t -- ²⁷ ||

Складними для інтонування є перше речення у партії альтів, де вони мають органний пункт на звуці „h” малої октави. Потрібно добре витримати звук, щоб запобігти пониженню інтонації:



Складний хід на м.2 вниз і на м.2 вгору (3 і 4-й такти). м.2 вниз сі-ля# інтонується гостро, а м.2 вниз інтонується близько, м.6 вгору потрібно інтонувати ближче, а ч.4 – широко.

Вокально - хоровий аналіз

Хоровий твір „Милосердя двери” написаний для чотириголосого жіночого хору.

Усі партії в хорі дуже розвинені, мелодійні, і хоча композитор використовує іноді стрибки (кварта, квінта, секта в 1, 5, 6, 10, 12 – 14 і 25-му тактах), партії добре запам’ятовуються. Кожна партія написана композитором вдало.

Розглянемо діапазони хорових партій і всього хору:

S I – fis¹ – fis²; SII – cis¹ – d²; AI – h – a¹; AII – a – a¹

Загальний діапазон – a - fis²

Діапазони хорових партій не великі. Теситурні умови: хорові партії написані зручно, що сприяє чистоті інтонування. Роль хорових партій у творі рівнозначна. Передусім це стосується строю й ансамблевого звучання.

Чистота інтонування у співі – це один з елементів хорової техніки. Стрій потребує кропіткої праці. Особливо важко домогтися чистоти інтонування та ідеального строю під час виконання твору а cappella.

Хорова практика виробила певні правила інтонування ступенів мажорного і мінорного ладів. Систематизував ці правила К.Пігров. Інтонування в хорі будується на ладовій основі, на усвідомленні ладової ролі звуків і їх співвідношення.

У мінорній гамі при русі вгору звуки мають тенденцію до пониження наступного ступеня: II, IV, V, VI, VII. При русі вниз – тенденцію до підвищення: VII, VI, IV, III, I. Особливо не сприяють інтонуванню мінорної

гами II, III, VII ступені; II та VII – ввідні тони: II – у тоніку паралельного мажору, VII – у тоніку паралельного мінору.

Велике значення має спів інтервалів. Аналіз кожної хорової партії свідчить, що рух мелодичної лінії здебільше розвивається плавно, за секундами чи терціями, проте є кілька складних для інтонування місць. У партії SI, AII стрибок на ч.5 (5, 13 і 14-й такти); AI – на м.7 (20 і 21-й такти).

Усі висхідні інтервали інтонуються легше. Коли далі відбувається хід за великими і малими секундам, може виникнути детонація. Великі секунди вниз потрібно співати вузько, а малі секунди – гостріше, бо вони мають тенденцію до пониження.

Складні місця для інтонування потрібно опрацювати в повільному темпі. Якщо все звучить чисто, то темп поступово зрушують до оригіналу. В разі побудови партій у горизонтальному – мелодичному строї, необхідно їх з'єднати разом. Далі здійснюється робота над вертикальним строєм – гармонічним. Взаємозв'язок гармонічного і мелодичного строю має різний характер. Основою гармонії є терція. Цей інтервал у гармонійному виді – осердя акордів мажорного й мінорного ладів, а також іншого гармонічного співзвуччя.

Донесення до слухачів тексту молитви залежить повністю від дикції – вимови голосних і приголосних, орфоєпії – дотримання норм вимови. Вироблення правильної і виразної вимови слів під час співу є одним з найважливіших елементів роботи в хорі. Від дикції залежить і вокальний бік виконання. Треба виразно артикулювати голосні звуки. Порушення ритму і відсутність єдиної вимови призводить до приглушення слів, до поганої дикції.

У тексті потрібно виділити складні для вимови місця і різні словосполучення, навчитися вимовляти їх твердо. При вимовлянні тексту при співі, необхідно дотримуватися принципу приєднання приголосних букв до наступного складу. Зокрема:

Ми-ло-се-рди-я две-ри от-ве-рзи нам

*Бла-го-сло-ве-нна-я Бо-го-ро-ди-це
На-де-ю-щи-и-ся на Тя не по-ги-бнем
Но да и-зба-ви-м-ся То-бо-ю о-т-бед.
Ты бо е-си спа-се-ни-е
Ро-да хри-и-сти-а-нско-го.*

Велику роль в співі відіграє дихання. Навіть за наявності гарних голосів хор не буде звучати чисто, якщо співаки не володітимуть правильним диханням. Дихання має бути нижньореберним діафрагматичним. Основним у процесі співу є видих. Мистецтво співацького дихання полягає не в кількості повітря, що вдихається легенями, а в умінні робити еластичний сповільнений видих, який регулюється видихаючими м'язами. Спів на опорі є головною ознакою, яка відрізняє кваліфікований академічний спів від „домашнього” наслідування. Опора дихання – це м'язове відчуття налагодженої роботи вдихачів і видихачів, яке полягає в тому, що при поступовому скороченні видихачів відбувається відповідне розслаблення вдихачів. Опора звука – це взаємодія між ступеневим скороченням голосових зв'язок і відповідними підзв'язковим повітряним потоком.

Після відпрацювання всіх штрихів, строю, дикції і артикуляції розпочинається робота над ансамблем.

Ансамбль – означає „разом”. Хоровий ансамбль є обов'язковою частиною хорового звучання. Якщо хоровий стрій переважно має наукову основу (визначена тональність, інтерваліка, норми звучання акордів), то праця над ансамблем пов'язана з безпосереднім відчуттям, сприйняттям як диригента, так і співаків.

Щоб не порушився загальнохоровий ансамбль, диригент і виконавці повинні стежити за ансамблем у партіях. Адже в найбільш відповідальних інтонаційних місцях співаки більше уваги приділяють чистоті інтонації, строю. Крім того, кожна партія має стежити, щоб не порушувався загальний ансамбль хору. Створення для загального хорового ансамблю велика роль відводиться гармонічному ансамблю, який не буде порушений, якщо будуть

дотримані всі норми звучання акордів. Вагомим для досягнення ансамблю є вокальний бік - (ансамблеве дихання і звуковидобування, а так само ансамбль дикції – динамічний, тембральний.

Виконавський аналіз

Головною метою виконавця є створення цілісного художнього образу.

Диригент повинен знайти найбільш виразне поєднання виконавських засобів, мобілізувати свої знання і навички для розкриття авторського задуму, здійснити творчу переробку нотних знаків, визначити ступінь виконання диригентських прийомів.

Диригентові треба ретельно проаналізувати твір. Лише глибокий аналіз допоможе йому розвинути уявлення про художній зміст, здійснити об'єктивне і водночас власне виконавське трактування. Дуже важливо зрозуміти і розкрити ідейно-художній зміст твору. Тому велику увагу треба приділити засобам музичної виразності і її досягнення.

Виконавський аналіз диригента охоплює всі художні особливості твору в їх взаємозв'язку із завважуванням значення їх вражальності для створення музичного образу.

Таким чином диригент обґрунтовує особисте трактування художнього образу, можливість його відтворення під час виконання твору хором колективом.

Складовими виконавського аналізу твору є: з'ясування етапів роботи з виконавським колективом; визначення необхідних прийомів диригентської техніки; підбір жестів; визначення емоційно-виразних завдань.

Загальним для виконавського аналізу є обґрунтування диригентських виконавських засобів. Потрібно звернути увагу на використання диригентської площини, різноманітних жестів, способів диригентської передачі зв'язку між фразами і частинами, на кульмінацію твору.

Диригент створює план репетицій, де вказує, які завдання потрібно вирішити з виконавським колективом під час розучування хорового твору,

виявляє складніші й простіші місця.

Аналіз поетичного змісту в поєднанні з музикою допомагає досягти музичної форми твору хорової музики.

Після емоційного сприйняття художнього образу і зрозуміння задуму композитора увага звертається на засоби виразності, за допомогою яких зміст твору можна передати в концертному виконанні. Крім узвичаєних засобів виконня (темп, фразування, динаміка тощо) визначаються і хорові засоби (звуквидобування, тип дихання, виразна дикція), обираються диригентські жести, які відповідають характеру музики (малий м'який жест, на кульмінації – великий), аналізуються виконавські складності (взяття високої ноти в сопрановій партії „fis²” на „p”).

Виконавський аналіз потребує від диригента застосування знань і навичок за курсами гармоній, вивчення музичних творів, історії музики, хорознавства, хорової літератури, методики диригування.

НОТНИЙ МАТЕРІАЛ