

Ім'я користувача: Кафедра академічного естрадного вокалу та звукор... ID перевірки: 1009426406

Дата перевірки: 30.11.2021 12:07:12 EET Тип перевірки: Doc vs Internet

Дата звіту: 30.11.2021 12:09:21 EET ID користувача: 100004420

Назва документа: магістерська сольний спів Сапожник

Кількість сторінок: 57 Кількість слів: 13570 Кількість символів: 102634 Розмір файлу: 89.36 KB ID файлу: 1009443039

14.7% Схожість

Найбільша схожість: 5.12% з Інтернет-джерелом (<https://www.slideshare.net/TSH-Journal/vol-3-no-54-54-2020>)

14.7% Джерела з Інтернету

36

Сторінка 59

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

5.26% Цитат

Цитати

22

Сторінка 60

Не знайдено жодних посилань

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

9

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В історичній ретроспективі співочого мистецтва України в контексті становлення національної ідентичності особливе значення має православна духовна музика, яка просякає вітчизняну музичну культуру від Київської Русі до Нового часу й сьогодення, що окреслено у наших попередніх дослідженнях [37; 38; 39; 40]. З моменту свого виникнення традиція давньоруського церковного співу київської генези була безперервною: то посилюючись, то слабнучи, вона постійно відроджувалася й набувала в різні культурно-історичні епохи нових якостей.

Дослідження релігійної, сакральної, церковної музики в Україні репрезентовані у працях Б. Жулковського, О. Зосім, Н. Сиротинської, В. Снитіної, Л. Терещенко-Кайдан, О. Шевчук та ін. Проте, проблема впливу церковної музики українського православ'я на розвиток академічної музики, становлення культурної ідентичності нації, питання взаємозв'язку церковної музики (співу) та національної «душі» культури на даний час розкриті не повною мірою і актуалізуються сучасною духовною ситуацією в Україні.

Феномен церковної музики сьогодні варто розглядати не тільки як певний жанр в музичному мистецтві, а й як специфічний спосіб духовного освоєння і емоційно-образного відображення релігійної картини світу, що породжує своєрідні етноментальні й загальнонаціональні принципи художнього мислення та культурної ідентифікації.

Церковний спів у православ'ї й до сьогодні залишається частково висвітленим об'єктом в мистецтвознавчо-культурологічному аналізі церковного мистецтва киеворусичів. Візантійські традиції духовної культури, що проявлялися в богослужіннях під час церковних відправ, впливали на естетичну свідомість православної людини. За допомогою церковних піснеспівів, у синтезі мистецтв і

священнодій був забезпечений зв'язок між музикою і духовною проповіддю, що насичувало високими сенсами літургійну практику, всю релігійну сферу духовної культури Русі-України. У наш час духовно-релігійного відродження ця проблематика набуває як практичної, так і наукової актуальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Як ми вже частково зазначали у наших попередніх наукових працях [37; 38; 39; 40], першим етапом розвитку національної музичної медієвістики є вихід у 1799 року публікації митрополита Київського Є. Болховітінова «Історичні судження в цілому про давній християнський літургійний спів і особливо про спів російської церкви». Ця робота стала основоположною, бо окреслювала майже всі сфери майбутніх наукових розвідок.

Доцільно говорити про чотири основні напрями наукового пошуку у вивченні церковного співу: історичний, практичний, літургійний і теоретичний. **Історичний:** джерельна база, створення періодизації, відтворення історичного поступу церковного співу, вивчення життєво-творчого шляху церковних композиторів і співаків. **Практичний** - це розшифрування знаменного розспіву, переклад, гармонізація обіходних піснеспівів, фіксація сучасної співочої традиції. **Літургійний** - вивчення гимнографії та історії співочих книг. Саме в цей період вивчення псалмографії та богослужбових книг певною мірою переходить з русла богословської в культурологічну та мистецтвознавчу науки про церковний спів. **Теоретичний** напрям включає вивчення термінології (грецької та створення власної оригінальної), семіографії та основних питань, пов'язаних з мелодійним і ритмічним відтворенням власне автентичного давньоруського церковного співу.

Не всі роботи перших дослідників церковного співу еквівалентні по цінності й самостійності. Дослідження митрополита Київського Євгенія Болховітінова «Історичні судження в цілому про давній християнський літургійний спів і особливо про спів російської церкви» є фундаментальними. Найбільш

самостійними в той період є також роботи А. Львова, В. Одоєвського, І. Сахарова, В. Стасова, В. Ундольського. У статті «Записки про демественний і тристрочний спів дослідник В. Одоєвський узагальнив та впровадив досягнення європейської музично-теоретичної думки у слов'янську церковну практику. Написана цим автором «Музична грамота для не-музикантів» є першим підручником з теорії церковного співу.

В українській музичній медієвістиці формотворчі засади церковної монодії розглядали М. Антонович, О. Зосім, Л. Корній, П. Маценко, Н. Сиротинська, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясіновський та ін. Питаннями структурної організації піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яноноруської та київської нотацій займається мистецтвознавець М. Качмар. Авторка вважає, що лінійно-мензуральні записи дають змогу виразніше окреслити структурні особливості музичних форм піснеспівів, які є загальним надбанням музичного досвіду як давніших епох, так і Ранньомодерної доби. Саме в такому контексті розглядаються особливості музичного формотворення наспівів [21].

Окремі українські дослідники (О. Кошиць, П. Маценко) позиціонували церковний спів давньої України як першоджерело старого знаменного співу Київської Русі. Іншими українськими вченими монодичний церковний спів згадується дотично до різних явищ співочої культури (Г. Васильченко-Михно, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський), або у зв'язку із загальним оглядом історії української музики (М. Антонович, о. П. Бажанський, М. Боровик, М. Грінченко, Б. Кудрик, О. Шреєр-Ткаченко). Церковну музику, а саме східнослов'янську духовну пісню ґрунтовно висвітлюють у своїх монографіях О. Зосім, Ю. Медведик; у взаємозв'язку з візантійською традицією її досліджують Н. Сиротинська, Л. Терещенко-Кайдан.

Поряд з багатьма проблемами розвитку мистецтва музики питання самобутності церковного співу у стилі Київського наспіву викликало неабиякий інтерес як у XIX, так і в XX столітті. Найбільш ґрунтовно воно опрацьовано у свій час російськими науковцями (в аспекті зіставлення його з руським «знаменним розспівом») і отримало досить не одностайне трактування. Діапазон інтерпретацій автентичності православного церковного співу коливається від визначення його окремих самобутніх рис (о. І. Вознесенський) та визнання національних особливостей його стилістики (С. Скребков) до твердження про ідентичність пізніх зразків самобутнього церковного співу України і знаменного розспіву (М. Потулов, о. В. Металлов) та констатації його залежності від знаменного (А. Преображенський) [9; 26; 42; 49].

Культурологічні аспекти дослідження перехідних процесів в українській партесній музиці середини XVIII століття висвітлені в наукових працях О. Шумиліної, специфічність яких міститься у задіянні матеріалів київської колекції рукописних пам'яток Михайлівського Золотоверхого монастиря. Києво-Печерський розспів як цілісний феномен богослужбово-співочої культури України окреслює український дослідник Д. Болгарський, науковець вивчає даний духовний музичний пласт проводячи паралелі зі становленням українського чернецтва, ісихастів. Автор доводить, що Києво-Печерський розспів вбирає в себе основні характеристики церковної спадщини: соборність і апостольство, єдність і святість [5, 8]. Але всі згадані автори розглядали український церковний спів з позиції мистецтвознавчого аналізу, як правило, не доходячи до художньо-естетичних узагальнень в аспекті становлення культурної ідентичності нації. Спробуємо пов'язати між собою ці два методологічних підходи до аналізу окресленої проблеми – мистецтвознавчий та культурологічний.

Мета дослідження – розкрити сутність та історію розвитку церковного співу в Україні як феномену духовної культури православ'я й одного з джерел культурної

4

ідентифікації нації; охарактеризувати взаємовплив візантійської та української православної традиції на церковну музику українського православ'я.

Серед *основних завдань* нашого дослідження:

- проаналізувати джерельну базу та ступінь опрацювання поставленої проблеми в науковій літературі;
- з'ясувати деякі особливості історичного розвитку українського церковного співу;
- дослідити вплив традицій духовної музики українського православ'я на розвиток академічного вокального мистецтва;
- охарактеризувати культурно-історичну присутність церковної музики в академічному просторі музичної культури України;
- зробити музикознавчий та художньо-естетичний аналіз нотних прикладів стосовно теми дослідження.

Об'єкт дослідження – церковний спів, його культурно-історична та світоглядно-релігійна сутність, форми і способи транспозиції у музично-естетичний простір у процесі становлення національної ідентичності.

Предмет дослідження – інкультурація традицій духовної музики Візантії та Київської Русі у музично-естетичний простір України (XVI-XX ст.), зокрема у вокально-академічному мистецтві.

Теоретичну основу дослідження, що відображає духовні, релігійно-естетичні особливості тієї епохи, висвітлено в багатьох працях – як історичних і культурологічних (Г. Вагнер, М. Грушевський, Д. Лихачов, Л. Довга, митр. І. Огієнко, В. Піщанська, І. Франко, І. Юдкін-Ріпун та ін.), так і спеціальних духовно-музичних (М. Бражников, Н. Герасимова-Персидська, Т. Владишевська, о. І.

Вознесенський, Ю. Келдиш, Л. Корній, І. Лозова, о. В. Металлов, о. Д. Разумовський, Н. Серьогіна, С. Скребок, М. Успенський С. Фролов, О. Цалай-Якименко, Б. Шиндін, Ю. Ясіновський та ін.).

Стосовно сучасних досліджень походження церковного співу заслуговують на увагу праці науковців: Н.В. Заболотної «Церковно-співочі рукописи древньої Русі від XI до XIV століть: основні типи книг в історико-функціональному аспекті» (М., 2001); Н.Б. Захар'їної «Руські богослужбові співацькі книги 18-19 ст.» (Санкт-Петербург, 2003); Шевцової О. Б. «Князь В.Ф. Одоєвський – перший дослідник давньоруського церковного мистецтва // З історії вітчизняної музичної культури: невідомі сторінки: Зб. статей /РАМ ім. Гнєсіних» (М., 2011) Густової Л. А. «Музыкально-певческая культура Православной Церкви Беларуси» (Мн., 2006) та ін.

Але в цілому слід наголосити на недостатності міждисциплінарних музикознавчих та культурологічних досліджень, особливо з точки зору аналізу духовної культури православ'я, зокрема церковного мистецтва.

Для розв'язання окреслених завдань застосовано методи: аналітичний – для аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, традицій та ін.; системний – для відтворення цілісної системи релігійного світогляду як чинника формування національної ідентичності; історико-хронологічний – для проведення дослідження в хронологічній послідовності з урахуванням історичного контексту, відтворення цілісної картини функціонування різних форм і способів існування церковного співу в Русі-Україні у заявлений хронологічний період; мистецтвознавчого аналізу – для виявлення особливостей прояву художньо-естетичного змісту в духовній музиці; теоретичного узагальнення – для уточнення термінологічного апарату дослідження, формулювання висновків; систематизації основних способів становлення етнокультурної ідентичності через впровадження

православних духовних піснеспівів Русі-України в церковний та академічний музичний простір.

Наукова новизна полягає у дослідженні впливу православної духовної музики (церковного співу) на історичний розвиток академічного співочого мистецтва України. Це вимагало: розгляду церковного співу як феномена православної культури; застосування основних понять православної протоестетики, (світло, слово, еманация, аналогіка, синергія) до аналізу духовних піснеспівів Русі-України.

Теоретична значущість дослідження виявляється у філософсько-світоглядному, мистецькому, культурологічному, морально-виховному та художньо-естетичному аспектах вивчення впливу церковного співу на духовну культуру України. Зокрема, духовно-моральний та естетичний зміст церковної музики важливий для сучасного мистецтвознавства та культурології з точки зору розуміння процесів «транспонування» ідей ісихії у світоглядну і музично-естетичну культуру Православ'я.

Апробація результатів дослідження здійснювалась шляхом доповідей за тематикою роботи на Міжнародних та Всеукраїнських наукових конференціях, а саме: 1) Круглий стіл на IV міжнар. наук. конф. Молодих вчених, аспірантів та магістрів (3-4 лист. 2020, НАКККІМ) Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір; 2) Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., (м. Київ, 23 жовтня 2020 р. НАКККІМ) Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології; 3) на XVI міжнародній науково-практичній конференції (до 50-річчя заснування кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ) Україна першого двадцятиліття ХХІ століття: культурно-мистецький вимір (м. Рівне 17-18 листопада 2020 року).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлені в 3 одноосібних наукових працях автора, 1 з яких опубліковано у науковому фаховому

7

виданні України за напрямком «мистецтвознавство», 2 статті у науковому періодичному виданні іншої держави за напрямком «культурологія»; усі видані статті у наукових періодичних виданнях України та іншої держави, що індексуються у міжнародних наукометричних базах даних, а саме:

1. Сапожник О.В. Ісихастські традиції в духовних піснеспівах Київської Русі. The scientific heritage. Culturology. No 48 (2020) Vol. (P) 4. Budapest, Kossuth Lajos utca 84,1204, Hungary. 70 P. P. 6-11.

2. Сапожник О. В. Бароковість у літургійній музиці України XVII-XVIII століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: Мистецтвознавство): наук. зб. Том 34. Вип. 34 (2020) / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, В. Г. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2020. 271с. С. 50-56.

3. Сапожник О. В. Ментально-естетичні особливості церковного співу православ'я у контексті історії української музики// The scientific heritage. Culturology. VOL 3, No 54 (54) (2020). Budapest, Kossuth Lajos utca 84,1204, Hungary. 73 P. P. 10-15.

Також 3 публікації у збірниках *матеріалів конференцій*, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації, зокрема:

1. Сапожник О. В. Способи виконання богослужбових піснеспівів у музиці українського бароко // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККіМ, 2020. 224 с. С. 185-187.

2. Сапожник О. Художньо-естетичні особливості церковної музики доби українського бароко: культурологічний погляд. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнар. наук. конф. Молодих вчених, аспірантів та

магістрів, 3-4 лист. 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2020. 166 с. С 51-52.

3. Сапожник О.В. Партесність церковної музики українського Відродження. Європейський і національний вектори розвитку //Україна першого двадцятиліття ХХІ століття: культурно-мистецький вимір. ХVІ міжнародна науково-практична конференція 17-18 листопада 2020 року (до 50-річчя заснування кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ. Рівне. 2020. 225 с.

Структура роботи обумовлена логікою наукового пошуку і складається зі вступу, двох розділів (чотирьох підрозділів), висновків, списку використаної літератури, додатків. Загальний обсяг – 66 сторінок.

РОЗДІЛ I. УНІВЕРСАЛІЗМ ХРИСТІЯНСЬКОЇ ЛЮБОВІ В ЦЕРКОВНОМУ ВОКАЛЬНО-АКАДЕМІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

1.1. Музичні та ментально-естетичні особливості церковного співу православ'я в контексті історії української музики

Упродовж багатьох століть поширення християнства, як ми вже зазначали у наших попередніх наукових розвідках [38; 37, 39; 40], слов'янські народи перенесли на свій ґрунт та адаптували репертуар візантійської церковної монодії. Разом із репертуаром з Візантії було запозичено й систему навчання, виконавську практику, форми й жанри, а також нотацію, яка згодом набула нових форм. Осмислення мистецької сутності піснеспівів за нотолінійними записами українських ірмологіонів віддавна було предметом зацікавлення вчених медієвістів та музикознавців-теоретиків.

Становлення української музичної культури на рівні духовно-релігійних зв'язків Київської Русі та Візантії з моменту прийняття християнства (988 р.) досліджують І. Григорчук, С. Шумило, Л. Терещенко-Кайдан, А. Царенок, В. Піщанська та інші. Методологія діалогу двох культур Візантії та Київської Русі в естетичних дослідженнях розроблена у працях Ю. Афанасьєва, М. Бахтіна, Г. Батищева, Є. Більченко, Ю. Легенького, В. Малахова, І. Сюдюкова, П. Шевчука, Ю. Юхимика. Культурологічний аспект цієї проблеми частково висвітлений у дослідженнях Л. Білозуб, М. Загорулько, Ф. Макаревського, О. Язвінської, З. Яропуда та ін.

Ще наприкінці XIX ст. російський дослідник, автор наукових праць з теорії та історії розвитку церковного богослужбового співу XVII–XVIII століть І. Вознесенський звернув увагу на самодостатність музично-виразових засобів у церковній монодії за українськими нотолінійними ірмологіонами. Вчений зауважує, що в залежності від функції, яку виконував хор під час Служби та безпосередньо самого богослужбового тексту піснеспіву, «одні з них мали більш речитативний характер та діяли, в основному, на свідомість прихожан, інші ж - мелодичний,

кантиленний та збуджували їх почуття» [9, 27]. Через 50 років його думку розвинув музикознавець-теоретик С. Скрєбков, який підкреслював високу організованість музичної форми та наявні елементи структурних типів розвитку в піснеспівах церковної монодії, що відображено в його підручнику «Художні принципи музичних стилів» [42, 24]. Лінійно-мензуральні записи дають змогу виразніше окреслити структурні особливості музичних форм піснеспівів, які є загальним надбанням музичного досвіду як давніших епох, так і Ранньомодерної доби. Саме в такому контексті розглядаються особливості музичного формотворення наспівів.

Доказом того, що невід'ємним і першорядним предметом музично-естетичного розвитку в Київській Русі IX-X ст. був церковний спів, як зазначено у нашій попередній науковій праці [38], є спогади, які збереглися в давньоруських билинах. Відомо, що у IX столітті в Україні-Русі вже існувало досконале письмо. Так, Чорноризець Храбар повідомляє, що творець церковнослов'янської азбуки Кирило, відвідуючи у 60-х роках IX ст. Корсунь, віднайшов писані руськими буквами Євангеліє і Псалтир. Цей факт свідчить, що за 100 років до офіційного прийняття християнства киеворусичами вже існували псалми, які використовувались у богослужінні для проголошення піснеспіву [56, 327].

З приходом християнства у киеворуській церковній практиці з'являються співаки (півчі), богослужбові православні книги та школи богослужбового церковного співу. Часи правління князя Володимира Великого характеризуються відкриттям приходських шкіл, що вчили співаків для церкви. Школи церковного співу набирали найбільш талановитих співаків з охрещених (1015 рік), які співали на свій давній обрядово-народний лад і навіть до одноголосних (монодійних) співів грецьких півчих додавали свої традиційні музичні поспівки, створюючи оригінальну з суто українським ментальним характером церковну музику.

В першохристиянські часи на молитовних зібраннях співали та читали Богослужбові тексти всі присутні на Богослужінні християни. Спеціально визначених співаків та читців не було. Проте з часом із числа особливо талановитих та достойних у релігійному та морально-естетичному сенсі прихожан за жеребом стали вибирати співаків і священників, що згодом стали іменуватися кліриками (обрані за жеребом). Слід принагідно зауважити, що в сучасній українській церковній практиці спів під час Служби Божої усіма прихожанами православної церкви набуває все більшого поширення.

В той час русичі користувались візантійською системою церковної музики, що була схожа на набір наспівів-формул, які також слугували мажорним чи мінорним ладом. Їх записав Іоан Дамаскін ще у VIII ст., запровадивши до церковної практики у формі Октоїху. Октоїх був своєрідним посібником для співаків, оскільки встановлював кількість і порядок наспівів, що використовувались під час богослужіння. Варто зауважити, що якість виконання даних послівок залежала від уміння й майстерності співаків-кліриків та керівника хору – протопсалта. Оскільки з'являлись нові тексти молитов, а мелодії були визначені, то клірики співали їх у різній манері, застосовуючи, як тепер зрозуміло, енгармонізм, діатонічну і хроматичну систему співу, мажоро-мінор. Такі наспіви називались «подобнами», або «подобними», але існували й піснеспіви з конкретною мелодією (самогласні), які у поєднанні з «подобнами» утворювали основу візантійської музичної системи [23]. Ці піснеспіви виконували не лише професійні церковні співаки, але й аматори; християни нерідко розділялися на два хори і співали поперемінно, а потім разом. Зібрання співців розділялось на праве і ліве крило, називаючись хором або кліросом (крилосом).

Богослужбові православні книги (Стихирарі, Ірмолої, Кондакари, Мінеї, Празники, Параклітики) також свідчать про оригінальність, самостійність фактури знаменного розспіву, котрий базується на ладовій системі українського народного

співу. Безлінійні музичні знаки у цих книгах проставлені над складами і словами тексту, а ритм слова надавав ритму музиці. Ці знаки називалися знаменами, пізніше – крюками. Водночас знамена ділилися на кондакарні (дрібні знаки) і стовпові (великі). Такий принцип співу у найдавнішій українській церкві отримав назву «Знаменного розспіву».

Тексти розспівувалися на основі поспівок, мелодії були тонально різними і піснеспіви закінчувались різними ступенями звукоряду, найчастіше на тоніку і домінанту. У кінці XVI ст. піснеспіви осьмогласія переводяться із знаменної нотації на п'ятилінійну. Найбільш ранніми виданнями є львівські Ірмологіони 1700 і 1709 рр. Переведення церковних піснеспівів під систему осьмогласія має велике значення, оскільки дає можливість кожному півчому співати велику кількість церковних піснеспівів, які раніше вивчалися напам'ять, створює фундамент для міцної співочої традиції, дає можливість всім, хто знає мелодичні рядки гласу, об'єднатись у співі будь-якого духовного музикування, вести загальний ансамблевий спів. Схема гласової мелодії залишається у слуховій пам'яті будь-якої людини, яка має музичний слух і увагу. Отже, система впорядкування мелодій осьмогласіє має важливе значення серед інших богослужбових схем. Воно надає богослужінню порядок та єдність у співі, сприяє впровадженню нових різноманітних наспівів, встановлює їх для стихир, тропарів, кондаків, догматиків та ірмосів Канону [23; 53].

Розучуючи необхідний церковно-пісенний репертуар, місцеві парафії спрощували та скорочували його, надаючи йому регіональних мелодичних особливостей, що демократизувало і наближувало церковний спів до ширших потреб. Це прискорювало етнонаціональний процес створення власного літургійно-богослужбового стилю, хоча основними осередками церковного співу продовжували залишатися єпископські кафедри Києва, Чернігова, Володимира, Луцька, Холма, Перемишля, Галича, а також великі монастирі, й насамперед, Києво-

13

Печерський. Тодішній «однострочний» запис наспівів дає можливість припустити, що і знаменний наспів спочатку був одноголосним та унісонним, на зразок церковних співів у східних церквах, на Заході й Візантії.

Варто зазначити, що дослідження сучасних науковців свідчать про спів, який «...був записаний нотами на один голос через брак тоді «знамен» на більше голосів, однак у практиці співали його на два або й три голоси на засаді природної імпровізації у народній гармонії, звичайним ходом у рівнобіжних терціях з добавкою ще одного нижнього голосу, що й донині практикується у сільських приходських хорах» [55, 56].

Отже, під впливом української народної поліфонії поступово розвинувся багатоголосний церковний спів – так званий «строковий», «строчний», з якого потім зародився заснований на українському контрапункті партесний спів, що у XVIII столітті досяг високого рівня. Строчний та партесний спів на 2, 3, 4, 5, 6 голосів потребував точної фіксації звуку, це послугувало винайденню київської п'ятилінійної нотації, яка актуальна й до сьогодні.

З точки зору естетичної природи варто зазначити, що в православній церковній музиці всі богослужбові піснеспіви за способом їх виконання поділяються на такі види: антифонні, респонсорні, епіфонні, канонарші та гимнічні [19; 37; 38].

Антифонний вид – від грецького «який звучить у відповідь» - почерговий спів одного твору двома церковними хорами (наприклад, кліросним та архієрейським) чи соліста й хору, при якому кожен з хорів почергово співає у певному молитовному творі стих і стихиру чи мелодійний фрагмент і приспів. Цей специфічний спосіб виконавства створює ефект діалогу двох хорів. При цьому хори займають місця з двох боків солеї, справа та зліва від іконостасу. Розпочинає спів завжди хор, що розміщується по праву сторону іконостасу. До прикладу, у молитві

«Блажен муж» кожен стиху почергово співає окремий хор: Перший хор: «Блажен муж, що не йде на раду нечестивих. Алілуя», другий: «Бо знає Господь путь праведних, а шлях нечестивих загине. Алілуя» і т. д. Можливе виконання приспіву «Алілуя» одночасно двома хорами (tutti).

До антифонних піснеспівів з Вечірньої та Ранішньої відправи також відносять “Від юності моєї”, “Господи, взиваю до Тебе, вислухай мене”, “Величання”, з Літургії: «Благослови, душе моя, Господа», «Хвали, душе моя, Господа», «У Царстві Твоєму згадай про нас, Господи» тощо.

Респонсорний вид зосереджується на ключовій його ознаці, що асоціюється з відповіддю (з лат. “responsum” – відповідь). Суть цього піснеспіву полягає в тому, що співаки, щоразу застосовуючи один і той самий текст, відповідають на кожне прохання священнослужителя. В такий спосіб виконуються Єктенії: Велика, Мала, Потрійна, Заупокійна, Єктенія Оголошених, Вірних, Благальна та Сугуба. Наприклад, священник виголошує Велику Єктенію: «За святий Храм цей..., Господу помолимося», хор відповідає: «Господи, помилуй»; кожен наступний виголос (прохання) священника хор супроводжує співом «Господи, помилуй» і т.д. [19; 40; 45, 31]. Спів хору має бути неперервним, на ланцюговому диханні.

До іншого виду респонсорного співу відносяться наприклад Прокимни, що читаються на Ранній та Літургійній відправі; за логікою яких читець виголошує за чином стихи псалма (у богослужбовій практиці “стихами” прийнято називати “вірші”; “стих” – це короткий вислів із книг Священного Писання). Від “стиха” походить назва різновиду церковних піснеспівів – “стихира” - пояснення того, що резюмує даний стих; після чого співаки відповідають співом першого виголошеного читцем стиха. У кінці читець псалмодіює (розспівано читає, виголошує) першу половину стиха, а співаки йому відповідають співом другої його половини.

Епіфонний (іпофонний) вид (епіфон – вступ, заспів), це стих псалма, своєрідний заспів, який приєднується до певного стиха псалма спочатку, наприклад, тропарі на непорочних п'ятого голосу “Благословен еси, Господи, навчи мене заповітів Твоїх”. Іпофон – це приспів. Суть цього церковного музикування полягає у приєднанні заспіву до певного стиха-псалма спочатку або ж по його закінченні. При цьому приспів виконує хор, а постійний стих псалмодіює один співак. Приспів також може виконуватися разом зі стихом псалма, одним хором або ж антифонно. Наприклад, на Ранній відправі пісня Богородиці «Величає душа Моя Господа і зрадів дух мій Богові Спасові Моєму» - співає соліст чи клірик перший стих, а хор співає приспів: «Чеснійшу від херувимів...», соліст співає другий стих: «Бо зглянувся на покірливість раби Своєї, ось бо віднині ублажатимуть Мене всі роди», хор: «Чеснійшу від херувимів..» і так до кінця піснеспіву.

Канонарший вид піснеспівів передбачає таке музикування, при якому музичну фразу спочатку виголошує на одному тоні канонах (може бути учасник хору чи регент), а співаки після цього повторюють словесний текст мелодично. Таким способом виконуються стихири, зокрема перед звучанням самого піснеспіву канонарх оголошує глас (з церковнослов'янської –“голос”, що також передбачає конкретну мелодію, притаманну цьому гласу, або задається певний тон), за яким потрібно співати стихиру, після чого одразу виголошує початкову фразу тексту, а співаки накладають на цю фразу вже мелодійний текст і так фраза за фразою [45, 48]. Канонарх фактично виконує роль суфлера, а хор відповідно дублює його. Такий церковний спів практикується переважно в монастирях, коли хор розділений на два по обидва боки солеї, тоді канонах стає посеред церкви чи солеї, щоб було чути усім співакам, або в тих випадках, коли співають усі прихожани в церкві. Даний тип виконання практикується, коли часто змінюються тексти стихири, а співаки знають мелодії Гласів напам'ять. В сучасній православній церкві спів з канонархом майже не практикується, як видозмінений варіант існує традиція вселюдного співу під

керівництвом канонарха (роль якого виконує диякон) найбільш поширених молитов: «Отче наш», «Вірую» тощо.

Гимнічний (пісенний) вид піснеспівів зводиться до виконання їх від початку до кінця без перерви як окремих творів (молитву). Даний вид найбільш уживаний і практикується на всіх православних богослужіннях, оскільки потребує лише вивчення музичного твору зі сталим текстом. До таких піснеспівів відносяться «Світе тихий», «Нині відпускаєш», «Хваліте ім'я Господнє», «Мале славослів'я», «Велике славослів'я», «Єдинородний Сину», «Достойно є» та інші. Варто зазначити, що саме гимнічний піснеспів, який передбачає незмінність і затребуваність текстів молитов, є найбільш вживаним у церковній спадщині як професійних хорових композиторів доби Бароко, так і регентів-деместиків, домінуючим він залишається у православному літургійному богослужінні і дотепер. Серед молитов на гимнічні піснеспіви найбільш поширені: «Отче наш», «Херувимська», «Милість спокою», «Єдин свят», «Алилуя», «Хваліте Господа з небес» та інші.

Гимнічні церковні піснеспіви в церковно-літургійній практиці є прообразом нового стилю виконавства - концерту, що виконувався як окремих творів в кінці Літургії перед Святим Причастям (Євхаристією). В цей час закривалися Царські Врата Капапетасмою (особливою ширмою, тканиною), клірики у Вівтарі готувались до Причастя, а церковний хор співав твір-концерт, що відповідав празнику церковного календаря. Даний вид церковного піснеспіву дав назву новому церковному стилю музики, що домінував в епоху Бароко – українському партесному концерту, що представляв «високе» Бароко та був найвидатнішим здобутком музичної культури українського православ'я «золотої доби» (за Л. Корній) [23]. Проте характер церковності суворо дотримувався.

У церковній співочій практиці найбільш важливою і затребуваною в усі часи була і до сьогодні залишається професія регента (керівника церковного колективу).

Інститут регентства є базисом цієї специфічної і вкрай складної діяльності, яка насамперед визначає процес естетичного спілкування з Богом під час молитви у Храмі. Переважна більшість композиторів, хорових диригентів, викладачів музики у минулому були керівниками церковних хорів. Серед них – всевітньо відомі: М. Березовський Д. Бортнянський, А. Ведель, О. Архангельський, П. Чесноков, О. Кастальський, К. Пігров, Г. Ломакін, С. Дегтярьов та інші. Функцію керівника хору в церковному Богослужінні виконували доместики або ж протопсалти – керівники хорового співу та відповідальні за співочу частину Служби Божої.

Піснеспіви у духовному подвижництві монахів спиралися на їхній молитовний статус і в цій якості були розкриті у творіннях Отців церкви. Для новоначальних ченців розспівування псалмів було втіхою і слугувало зосередженню під час «молитви серцем». Як описував преподобний Ніл Сорський, піснеспіви для монахів слугують веслами як для човна у тиху погоду, проте човен повинен здолати море пристрастей. Духовно важливе значення церковного співу у пробудженні та вияві «дару сліз», яке має збудити жаль за гріхи, виявити і вдосконалити в людині первородний образ Божий. Оскільки спів псалмів і з черствого серця виточує сльози покаяння. «Сльоза є породження помислів, а батьком помислів є сенс»[14; 39].

Історичні джерела містять згадку про «мусикийские азбуковники» – музичні книги, які донині ще не знайшли належного опрацювання сучасними дослідниками. У 1677 р. у м. Вільно вийшла у світ «Грамматика пения мусикийсаго» українського автора М. Дилецького. Музикознавці вважають, що «Грамматика» М. Дилецького не поступається за рівнем музичним посібникам тогочасної Європи. У даному посібнику найважливішим досягненням є опис та опрацювання хорового церковного співу. Система партесного співу М. Дилецького спиралась одночасно на традиції церковного знаменного співу й народнопісенного багатоголосся. Старовинний церковний спів композитор гармонійно поєднав з українськими піснями та інструментальними мелодіями. Партесний спів церковного хорового

18

багатоголосся був виписаний у акардово-гармонічній фактурі, хор поділявся на групи голосів (партії), що й дотепер вражає уяву незвичайною урочистістю й величавою монументальністю. Партесний спів вплинув на становлення, стилістику й композицію жанру духовного концерту.

Вже з середини XVII ст. розпочався процес активного запровадження у церквах партесного співу. У зв'язку з реформуванням православної духовної музики за особистим наказом російського царя Олексія було привезено до Москви відомих українських композиторів і хормейстерів-регентів С. Пекалицького й М. Дилецького. Варто зауважити, що перші хорові колективи церковного і пізніше світського спрямування виникали при дворі вельмож. Іноді такі колективи налічували кілька сотень учасників та запрошували талановитих хормейстерів. Такою при царському дворі була Петербурзька придворна співоча капела (1479 р.), куди запрошували, а в більшості силоміць завозили, найкращих українських спудеїв та випускників Братського Богоявленського колегіуму, Київської лаврської школи, Глухівської школи співу та інструментальної музики. Цей акт засвідчує високий рівень зокрема і церковно-музичної освіти даних навчальних закладів й України загалом. Керівниками Придворної співочої капели в різний період були українські композитори світового рівня, такі як: Дмитро Бортнянський, Михайло Полторацький, солістом Максим Березовський, С. Давидов та інші. У 1770-х роках центром підготовки в Україні хористів для московитських придворних капел було також Харківське казенне училище, яке мало клас вокальної та інструментальної музики. Цією справою займалися композитори Максим Концевич, Артемій Ведель. Для Петербурзької придворної капели набирали півчих з усіх великих міст Русі-України: Києва, Новгород-Сіверського, Луцька, Глухова, Острога, Володимира (Волинського), що підтверджує наявний високий рівень хорового церковного мистецтва по всій українській землі.

Проте, вже з 1569 року (Люблінська Унія Литви з Польщею) розпочалася нова окупація та експлуатація України поляками: було обмежено культурне і політичне життя, посилювались впливи латинського католицького Заходу, через несприйняття православного духовенства принижувався сам інститут православної Церкви. Водночас обрядовість, звичаї і церковний спів залишилися недоторканими. Цьому сприяли свідомі верстви населення, які гуртувалися у православні братства і протидіяли пропаганді латинської (католицької) церкви.

Українські церковні піснеспіви кінця XVII-XVIII ст. стали об'єктом дослідження відомих істориків мистецтва та музикознавців: Д. Антоновича, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, К. Харламповича, О. Цалай-Якименко, І. Чудінової, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін. Культурологічний аспект цієї проблеми частково висвітлений у дослідженнях Л. Білозуб, І. Григорук, Ф. Макаревського, В. Піщанської, Л. Терещенко-Кайдан, О. Язвінської та ін.

Суть специфіки церковного музикування доби Бароко, що побутує в рамках української православної традиції, потребує детальнішого звернення до витоків цієї традиції, що сягає корінням глибокої давнини і формує специфічний тип релігійної свідомості й культурної ментальності. Незважаючи на «вишукано-ускладнені форми» барокової музики, зокрема партесний концерт, які відзначає О. Шевчук, саме її гармонійне поєднання зі специфічними елементами українського музичного фольклору дає те особливе відчуття, що вражає своєю, за словами дослідника, «простотою, мелодійністю та стриманістю образної структури» [53, 21]. Створюється винятковий бароковий релігійно-естетичний колорит з його виразною емоційністю, з підкресленими мелодійними піднесеннями та спадами, анагогікою та катарсисом (очищенням). Названі характерологічні риси згодом набули яскравого вираження у творчості видатних композиторів доби пізнього українського Бароко: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, що поступово переходили до музичної естетики класицизму.

20

З часом українська літургійна музика доби Відродження, яка мала європейський рівень та вектор розвитку, набула поширення в Росії, Сербії, Білорусі та стала у фарватері формування церковно-музичних пріоритетів, національної стилістики культури.

Українське православ'я доби Бароко, запровадивши обов'язкові літургійні, в тому числі музичні правила, «націоналізувалося», що означало вшанування власних святих, піднесення культу регіональних реліквій та ікон, використання місцевого християнського фольклору в літургійній богослужбовій практиці, це наповнювало живим змістом релігійну свідомість українця [37]. Саме «живий зміст релігійної свідомості» наділяє сакральне музичне мистецтво особливим характером та відтворює винятково-унікальний козацький Sacrum (термін В. Личковаха), тим самим надаючи козацькій музичній творчості специфічно-характерологічних ознак. Православна церковна музика позначилася на особливостях українського барокового світовідношення, розкриваючи смислову єдність і взаємоопосередкованість релігійно-естетичних форм освоєння світу воцерковленою людиною.

Перша половина XIX століття є особливим часом для української музики, становленням національного стилю як у класичній академічній музиці, так і в духовній, пошуком національної ідентичності. Цей процес проходить у всіх сферах музичного мистецтва в теорії і практиці. Серед численних нововведень цього часу є й становлення української музичної медієвістики, або «Літургійного музикознавства», це перший етап розвитку науки про церковний спів. Серед визначних постатей - Київський митрополит Євген Болховітінов, архімандрит Мартирій Горбачевський, І.Сахаров, В.Ундольський, М. Горчаков, М.Григор'єв, Ф.Львов, В.Стасов, В.Одоевський та інші. Ці дослідники в своїх працях сформували основні напрями церковного співу з наукової точки зору,

сформулювали найбільш нагальні аспекти його розвитку та окреслили шляхи виконання, що є актуальним і в наш час.

Варто зазначити, що музично-естетичний та історико-культурний аналіз православного церковного співу України XI - XX століть дає підстави для подальшого дослідження церковного співу як феномену української духовної культури, який потребує збереження його як важливої складової процесу культурної та релігійної ідентифікації в сучасних православних церквах України.

Наукова розвідка дозволила виокремити історико-культурний сенс і зміст православної церковної музики як феномена, що уособлює тип мислення і почування православної людини і надає уявлення щодо її світогляду. Феномен церковної музики розкрито і як специфічний спосіб духовного засвоєння та емоційно-образного відображення світогляду, що породжує етнонаціональний тип художнього мислення і культурної самоідентифікації людини.

Традиційний вітчизняний церковний спів, як ми вже зазначали в окремих наукових пошуках [38; 39] зовні набрав аскетичної забарвленості, втіленої у низці тілесних та психологічних загартувань, об'єднаних каноном піднесеної, урочистої, співаної «ангельської» молитви. Але ще до проникнення православної церковної музики Русь володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури. Означимо, що православний церковний спів, який розвивався в симбіозі з автентичним багатівіковим народним мелосом, уже з початку запровадження християнства набирав статусу українського національно-музичного явища. Цей процес шліфувався і кристалізувався упродовж усього періоду середньовіччя та доби бароко в Київській Русі. Тому церковний спів, як феномен української духовної культури, потребує його збереження як важливої складової процесу культурної ідентифікації нації.

1.2. 3 історії вокально-академічного мистецтва України XVII-XX століття

22

Окрім церковної музики, фольклору, в бароковій Україні існувала й інша музична творчість усної традиції, так звана міська побутова пісенна творчість, що в симбіозі сформувала ознаки світського професійного музичного мистецтва (духовна пісня, світський кант, пісня-романс). Основними осередками побутування світської професійної музики ще з Київської Русі були міста, князівства, придворні середовища, пізніше – гетьманські, магнатські й старшинські мастки та містечка, у міському побуті – музичні цехи, пізніше – шкільні театри, драми тощо. Серед жанрів: славильні пісні, заздранні, оди, інструментальна професійна музика, козацькі думи та ін. Через відсутність в епоху середньовіччя музичної фіксації світської академічної музики не можемо охарактеризувати її професійну майстерність в даний період, проте історичні факти підтверджують її побутування нарівні з церковною музикою та фольклором.

Барокове музичне мистецтво слід вважати найбільш видатним здобутком художньої культури XVIII століття, про що також свідчить поява в українській професійній музиці національної композиторської школи.

Професійне музичне мистецтво увібрало в себе здобутки церковного партесного концерту, духовних кантів, церковної монодії, що творилась також у релігійному середовищі церковно-приходських шкіл, монастирів, серед православного козацтва, а також тогочасною українською «діаспорою» – зокрема, композиторами-регентами, співаками придворної капели Санкт-Петербурга – вихідцями з України, студентами європейських музичних навчальних закладів Італії, Відня, Польщі (М. Дилецький, С. Пекалицький, М. Бортнянський, С. Дегтяревський (Дегтярьов), А. Ведель, М. Березовський, М. Полторацький, М. Концевич та інші).

Микола Дилецький у своїй «Граматиці мусикійській» брав за основу тогочасну українську, польську, західноєвропейську музику різних жанрів

(церковну, народну, вокальну й інструментальну). Його теоретична система навчання композиторської майстерності мала новаторські риси, а саме: орієнтацію на тональне ладове мислення, темперований стрій, визначення смислового навантаження музики, надання переваги емоційно-образному чуттєвому чинникові при визначенні технічних основ композиції партесної музики, рекомендації поєднувати академічну вокальну музику з церковними піснеспівами, що відповідало тогочасній ідеї відродження у естетиці бароко. З музикознавчої точки зору посібник М. Дилецького підсумовує досвід вітчизняної партесної творчості і, спираючись на європейську науку, підносить музично-теоретичну думку українського та й європейського професійного вокального мистецтва на якісно новий музично-естетичний рівень. Період українського Бароко вважається «золотою добою» вітчизняної та європейської академічної музики.

Наступна доба Просвітництва охарактеризувала розвиток нових музично-естетичних та історико-культурологічних парадигм української професійної музики другої половини XVIII століття, що супроводжувалось перманентним виявом просвітництва й класицизму у різних країнах тогочасної Європи. Відбувається активний процес формування музичної культури Нового часу в епоху Просвітництва у Східній Європі, в тому числі й в Україні. Типологічно спільними є тенденції цього процесу: висування на перший план художньо-естетичної функції музичного мистецтва, посилення зв'язку мистецтва з реальною дійсністю і внутрішнім світом людини, утвердження якісно нового, позитивного ставлення митців до власної творчості як інтелектуальної власності, що виражалася у дотриманні авторського права; прагненні митців досягнути власного стилю й музичного почерку в художньо-естетичному мисленні.

У музичному професійному мистецтві даний період характерний актуалізацією формування національних композиторських шкіл у країнах Європи, секуляризацією професійного світського академічного й церковно-хорового

вокального мистецтва з народно-побутовим, утвердження в музичному мистецтві нового музично-естетичного мислення, пов'язаного новим напрямом музичного мистецтва - класицизмом.

Історично Україна завжди була національно гноблена, особливо в західних регіонах українських земель, втрати автономних прав на сході, що означилось скасуванням російською царицею інституту гетьманства, гетьманщини, ліквідацією Запорізької Січі, закріпаченням селянства. Репресивні заходи царської влади щодо української духовної культури спричинили занепад мистецьких осередків в Україні і появу нових осередків творчості українських митців у Москві й Петербурзі, що виводило Росію з мистецького та естетичного застою і в той самий час знекровлювало наш національний поступ.

Парадоксальний злет музичного мистецтва у другій половині **XVIII** ст. викликає асоціації з іншим періодом національної історії та культури – **XVII** ст., що певним чином характеризує український менталітет. В. Скуратівський так пише про добу українського бароко: «перед нами – століття-пожежа, вік-племін, країна, залита кров'ю й засипана попелом, проте українська культура Нового часу розпочинається ніби з велетенського парадокса, з її колосальної духовної несподіванки: Україна, яка палає у вогні зовнішніх і внутрішніх воєн, безнадійно розсипається у великих та малих «руїнах» була на силі створити неозору суму розмаїтих культурних явищ» [16; 29].

Музично-естетичний зріз **XVIII** ст. характеризується величезною і величною за своїм духовним та художнім надбанням культурною спадщиною, що, безумовно, було показником потужності національного гену і запорукою майбутніх злетів. Тож поява перших паростків нових тенденцій у культурі, нового українського життя в часи найбільшого його занепаду дала змогу історика М. Грушевському та сучасним

історикам визначити кінець XVIII – першу половину XIX ст. як період духовного відродження.

У другій половині XVIII ст. українські композитори М. Березовський, Д. Бортнянський стають всесвітньо відомими, опери яких з успіхом були поставлені в Італії, Австрії та інших європейських країнах. З середини XVIII століття розпочинається домінування класицизму, що сприяє утвердженню нових принципів музичного мислення, нових стильових норм, на які в подальшому спиралося музичне мистецтво XIX століття.

Становлення професійної музичної культури України XIX ст. пов'язане, насамперед, з іменами Семена Гулака-Артемівського, Петра Ніщинського, Миколи Аркаса. Варто відмітити, що на той час багато композиторів не мало музичної професійної освіти європейського зразка, тому працювали як аматори, їхня музична мова була симбіозом передовсім мелодики побутового романсу, інтонації народної пісні, традиції побутової комічної опери тощо. Проте, в українській музиці з'являються і перші професійні жанри, зокрема, виникає опера.

Семен Гулак-Артемівський став першовідкривачем у творенні професійного світського музичного мистецтва України. Гулак-Артемівський стажувався в Італії, там успішно дебютував у Флорентійській опері як співак і актор. Композитор найбільш відомий тим, що започаткував один з провідних в українській музиці жанр побутової опери. Це була опера «Запорожець за Дунаєм», яка і в наш час залишається популярною і затребуваною. Навчаючись у Флоренції Гулак-Артемівський відчув на собі впливи музичних комедій Моцарта, «опери-серія» та опери з діалогами. Українська музика, яка спиралася на певні професійні досягнення європейської культури, невинно ставала на шлях формування національної композиторської професійної школи.

Оперну музику та музичний супровід до драматичних п'єс писав композитор сітового вірця Петро Ніщинський. Він є автором музики до поеми Т. Шевченка «Назара Стодоля», а також найвідомішого власного твору «Вечорниці», який є дивертисментом (частиною) «Назара Стодолі». Майже вся музика композитора побудована на матеріалі народних пісень і танців. Центральний номер «Вечорниць» - хор «Закувала та сива зозуля» заслужено вважається найкращим чоловічим хором в українській музиці. Слід відмітити, що як і більшість композиторів того часу, Петро Ніщинський не займався композиторською діяльністю професійно. Це було здебільшого домашнє музикування. Основна робота – переклади з грецької мови та викладання у гімназіях. Він першим переклав на українську мову «Одісею», «Іліаду» Гомера та «Антигони» Софокла.

Ще один композитор, про якого варто зазначити як про непересічну постать у становленні професійної композиторської школи в українській музиці, це Микола Аркас (1853-1909). Музикант не отримав спеціальної фахової композиторської підготовки. Коло його діяльності було надзвичайно різноманітним. Але вроджена музикальність і творчий талант зумовили появу його музичних опусів. В історії музики М. Аркас відомий створенням опери «Катерина», яку написав за однойменною поемою Т. Шевченка. Це - перша в українській професійній музиці опера на шевченківський текст. Рівень музичної підготовки не міг забезпечити створення повноцінного музично-сценічного твору. Миколі Аркасу допомагали більш професійні композитори оркеструвати «Катерину» для малого складу оркестру. Втім, виразність пісенної мелодики, автентичність і присутність характерної для українців чуттєвої лірики, щирість вислову зробили твір вельми популярним. Оперу «Катерина» поставили у Москві (1899) за ініціативи української трупи М. Кропивницького, здобувши неабиякий успіх для композитора й драматичної трупи.

Українська вокально-інструментальна музика XIX ст. як в жанрі опери, так і музично-драматичних вистав характеризується напівпрофесійною творчістю. Варто окремо відмітити фортепіанні п'єси та вокальні романси й народні пісні в інструментальному викладі. Серед значних постатей цього жанру: композитор, піаніст і педагог М. Завадський, вчител музики В. Заремба, збирач народної пісні А. Коципінський. Їхні фортепіанні п'єси - це невеликі обробки українських пісень і танців, аранжовані для домашнього музикування, розраховані на коло музикантів-аматорів. Найбільш приваблива їх сторона - пісенний мелодизм, опора на фольклорні інтонації та жанрові основи народної музики. Із пісенної спадщини В. Заремби і досі широко побутують його пісні «Дивлюсь я на небо» (на вірші М. Петренка) і «Така її доля» (на вірші Т. Шевченка).

Отож, у розвитку української світської музичної культури XIX сторіччя виняткового значення має опора на народну музику, міський романс та фольклорні музичні зразки. Як бачимо, фольклорна складова забезпечила формування й зокрема таких професійних жанрів, як опера, інструментальна п'єса, музика до театральних вистав.

Зауважимо, що саме XIX ст. став надважливим періодом у розвитку професійної української музики. Композитори у своїй творчості звертаються до автентики, прагнуть виокремити національну самобутність у музичному мистецтві, це характеризує епоху Романтизму загалом і надає, зокрема, специфічних унікальних рис академічній професійній музиці України. Українська музика набула національної своєрідності в усій жанровій палітрі. У цьому значна заслуга була композитора Миколи Лисенка. Як і інші представники різних європейських національних композиторських шкіл XIX ст. (Станіслав Монюшко, Едвард Гріг, Бедржих Сметана, Михайло Глінка та ін.), Микола Лисенко вперше в Україні був творцем такої музики, яка поєднувала високий професіоналізм та характерну національну самобутність (до XIX ст. композитори не надавали значної уваги

28

національному колоритові). Його творчість пронизана багатством українського музичного фольклору. У творчості М. Лисенка повною мірою проявився національно-романтичний стильовий напрям, якого дотримувалися також і його послідовники (Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Яків Степовий, Станіслав Людкевич та ін.).

Отже, вже з середини XIX – початку XX століття активізувався розвиток академічного мистецтва України на засадах професійної творчості, що забезпечив власною творчістю Микола Віталійович Лисенко (1842-1912). Це керманіч національного музичного мистецтва, основоположник класичної професійної музики в Україні різних жанрів: опери, романсу, симфонічної музики, аранжувань народної пісні тощо. Його творчість відкривала новий етап - створення української національної музичної школи та піднесення її на європейський мистецький рівень.

В цей період докорінно змінюється й концертне та театральне життя в музичній Україні. Створюються оперні театри у Києві, Харкові, Львові. У великих і малих містах України організуються симфонічні концерти, музичні товариства, також товариства «Боян», пізніше «Просвіта». Варто зауважити, що українське музичне мистецтво в умовах російського царату було обмежене у автентичному культуротворенні, зокрема й у професійній академічній музиці.

Безпосередній поштовх для всебічного розвитку цілого ряду музичних жанрів, в тому числі музично-сценічного, зробила українське театральне мистецтво. Упродовж 70-80 років XIX століття театральна музична культура досягає високих вершин професіоналізму. Діяльність українських музично-театральних труп з найвидатнішими її представниками М. Кропивницьким, М. Садовським, М. Старицьким, П. Саксаганським, М. Карпенко-Карим, М. Заньковецькою компенсувала відсутність в Україні оперних театрів. Для їхніх вистав почали писати музику чимало вітчизняних композиторів.

Відомими сучасниками М. Лисенка були М. Калачевський та П. Сокольський, які продовжили розвиток української опери на основі національних традицій. Композиторський доробок П. Сокальського складають історична опера «Мазепа» (за О. Пушкіним), «Облога Дубна» (за «Тарасом Бульбою» М. Гоголя), лірико-побутова опера «Майська ніч» на текст Гоголя, оркестрові та фортепіанні п'єси салонного типу, в тому числі фундаментальна музична праця «Руська народна музика».

Михайло Калачевський (1851-1897) в історії української музики вважається одним з родоначальників симфонії, яка побудована на мелодиці українських народних пісень. Його «Українська симфонія» написана як екзаменаційна робота для завершення навчання у вузі Лейпцигу. Вперше виконувалась у 1876 р. під керуванням автора у Європі і мала великий успіх. Мелодії основних музичних тем базуються на українських ліричних та жартівливих піснях: «Йшли корови із діброви», «Дівка в сінях стояла» та інших. «Українська симфонія» М. Капачевського - яскраво національний, глибоко народний твір. Композитор, використавши для музичних тем симфонії народні мелодії, зумів зберегти їх жанрові особливості й створити своєрідні оригінальні народні образи.

Композитори Західної України у ХІХ ст. власною творчістю та мистецькою діяльністю також сприяли утвердженню народної автентичної основи у вотчині професійної музичної культури. Із найбільш відомих слід назвати Михайла Вербицького та Івана Лаврівського. У симфонічній музиці вони прагнули до поєднання досягнень європейської класичної вокальної та інструментальної музики, в тому числі симфонії та традицій національного музичного мистецтва. Велике значення мала діяльність на Західній Україні композитора і диригента Остапа Нижанківського та Анатолія Вахнянина, вони відомі як майстри хорової музики. Основний акцент українська академічна музика ставила на фольклор та

народно-побутові звичаєві музичні зразки, тому завойовувала європейський простір як самобутня національна культура.

Європейське музичне мистецтво XIX ст. розвивалося з ознаками романтизму. Його представники - Р. Шуман, Ф. Шуберт, И. Брамс, Р. Вагнер, Д. Верді, Г. Берліоз - підняли музичну культуру на високий художній та професійний щабель. У цей період за кордоном бурхливо розвивається опера, симфонія, інструментальні жанри. Новим явищем стає програмна музика, яку започаткував видатний російський композитор М. Мусоргський.

У свою чергу європейська професійна академічна музика збагачувалася, завдяки появі нових музичних шкіл національного спрямування. Зокрема, найбільш вагомим досягненням і принципово визначальним було виникнення національних європейських композиторських шкіл: польської (Ф. Шопен), чеської (Б. Сметана, А. Дворжак), угорської (Ф. Ліст), норвезької (Е. Гріг), іспанської (І. Альбеніс, П. Сарасате). Російська музична культура цього періоду представлена у творчості М. Глінки, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова.

Минуле XX століття в українській академічній світській музиці, як і в європейській загалом, відзначається стильовою різноманітністю; поєднанням різних стильових напрямів та ознак, навіть у творчості одного композитора. Романтизм акумулював усі тогочасні модерні стильові риси, так з'явився новітній жанр - неоромантизм. Композитори звертаються до фольклору, проте повсякчас послуговуються актуальнішою в той час композиторською технікою (неофольклоризм). Відбувається інтерпретація класичної музики минулих епох в новому забарвленні, що отримало назву неокласицизм. Вияв нового світогляду в академічній інструментальній композиторській творчості окреслився у стильових особливостях новочасної музики (експресіонізм та інші модерні напрямки). Був в

31

українській музиці й авангардизм, хоч він і не отримав такого розвитку, як у Європі. Активно упродовжується в музичний простір полістилістика, яка дуже урізноманітнила українську академічну професійну музику ХХ століття.

Деяке покращення політичної ситуації щодо розвитку музичного мистецтва припадає на 1960-ті роки. У цей час розпочалася творча діяльність композиторів нового покоління: Мирослава Скорика, Леоніда Грабовського, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Лесі Дичко, пізніше Віктора Степура, Ірини Кириліної, Вікторії Польової та ін. Тільки з 1980-х років припинився адміністративно-партійний тиск Росії на творчість українських композиторів. Вітчизняна музика ХХ століття поступово завойовує світовий музичний простір, і дотепер найкращі музичні твори та співаки підкорюють концертні зали Європи, США, Азії та інших країн.

Суттєвою перепоною, яка негативно означилася на розвиткові української музичної культури, було насильницьке знищення її державності протягом цілої низки історичних періодів і входження українських земель до інших держав (Речі Посполитої, Австро-Угорської монархії, Російської імперії), де вони зазнавали національного гноблення. Зокрема у Наддніпрянській Україні, яка належала до Російської імперії, різні заборони щодо виконання творів українською мовою, їх видання тощо не давали українському музичному мистецтву розвиватися повною мірою. Труднощі з розвитком української культури були й у західноукраїнському регіоні, особливо в часи його входження до Речі Посполитої та Австро-Угорської монархії. Крім того, в умовах заблокованості української культури вітчизняні музиканти переїжджали в Америку, Канаду, Польщу, Росію та в інші країни. Там розгорталася їхня творчість, і вони сприяли розбудові тамтешніх культур, проте ставали носіями, збирачами й хранителями української музичної спадщини, активно пропагуючи її у новому культурному середовищі.

Вкрай негативно позначилося на музиці українських композиторів XX ст. втручання комуністичних каральних організацій у творчий процес митців для нав'язування напрямів розвитку музичного мистецтва. Ці органи здійснювали ідеологічний та фізичний тиск, а з непокірними митцями жорстоко розправлялися, виключаючи зі Спілки композиторів, що автоматично означало безробіття й забуття (до прикладу - Леопольд Яценко), фізично знищуючи (Володимир Івасюк) та ін. У такій ситуації штучно витворився ідеологічно зорієнтований напрям музичного мистецтва (переважно у вокальних жанрах), який за змістом відповідав московським настановам. Такі ідеологічні музичні твори мали бути у кожного композитора. Поряд із цим розвивалася як духовна, так і академічна класична музика, яка, незважаючи на ідеологічний тиск, представляла професійне музичне мистецтво у творчості корифеїв української музики Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Віктора Косенка та ін.

Як висновок варто зазначити, що українська духовна музика найвищими своїми художніми досягненнями завдячує церковній культурі – багатівіковій скарбниці музичного професіоналізму. Зауважимо, що майже два тисячоліття духовну культуру людства формує церковна музична традиція, однією з складових частин якої є православний богослужбовий спів, що із давніх часів називався «ангелоподібним» та «ангельським» [37; 39]. Ця особливість набуває значення музичного культурогенезу. Виступаючи у формі багатівікової літургічної практики, православний піснеспів одночасно стає плідним тлом для досліджень сьогодення. Професійна академічна вокальна музика увібрала в себе усі надбання духовної спадщини, фольклору, народної усної творчості, зуміла їх синтезувати і відтворити у нових музичних формах і напрямках. На теперішній час і духовна богослужбова музика і світська професійна вокальна творчість повнокровно функціонують, взаємозбагачуючи і підсилюючи одна одну, що актуалізує процеси національної

ідентифікації та накладає характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та духовну культуру України упродовж віків і дотепер [20; 24].

Незважаючи на всі перипетії історії, про здатність українського народу, як міфологічного Фенікса, переможно з дивною силою до життя на основі власних народних традицій та духовної спадщини відроджуватися з попелища різних лихоліть влучно висловився відомий російський політичний діяч, письменник, філософ, борець за людські права проти царської тиранії О.І.Герцен: «Незалежність свою войовничу, але республіканську і демократичну, Україна відстоювала упродовж віків, аж до Петра І. Малороси, шматовані поляками турками і москалями... ніколи не складали зброї... Нещасна країна протестувала, але не могла встояти перед роковою лавиною, яка котилася з півночі до Чорного моря і покривала все... крижаним саваном рабства. Україна, хоч набагато пізніше, поділяла долю Новгороду і Пскова; проте жодне століття кріпосництва не могло знищити незалежності і поетичності цього славного народу. У нього більш самобутній розвиток, яскравіший місцевий колорит, ніж у нас... Наш народ не знає своєї історії, натомість у Малоросії кожне село має свою легенду» [13, 102].

РОЗДІЛ II. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ

2.1. Духовні твори

1. *Данило Туптало, духовний кант «Мати милосерда»*. Виконує вокальне жіноче тріо.

Твір духовної музики у жанрі канту. Кант – це багатоголосна (найчастіше триголосою) пісня напівпрофесійного походження із силабічним текстом побутового світського або духовно-моралістичного змісту. Різниця між кантом і псалмою в тому, що за музичною мовою світські канти тяжіють до народної пісенності;

34

псалми – до професійного, церковного співу. Як правило, автором віршів, музики та аранжування канту була одна людина, яка зберігала традицію анонімності, навіть при житті творця, і навпаки, знаючи ім'я автора канту, твір завжди виконували як «невідомого автора». Типовий жанр епохи Бароко, кант органічно поєднує в собі середньовічні і новочасні риси. В канті співіснують принципи середньовічної модальності і функціональної системи мажоро-мінору.

Світський український кант відзначається яскравою музичною самобутністю, зумовленою його близькістю до народнопісенного і танцювального мистецтва України. З одного боку, канти переходили у фольклор і продовжували своє існування уже як народні пісні; з другого – народні пісні, розспівуючись на три голоси «під кант», тобто в стилі канта, зберегли кантову традицію до наших днів.

Автором даного канту є Данило Савович Туптало (1651-1709). Це відомий український вчений середини XVII початку XVIII ст., громадський і церковний діяч, богослов, священник, якого висвятили у єпископи з іменем Димитрій Ростовський, він пізніше став митрополитом Ростовським і Ярославським.

Кант «Мати милосерда» написаний у жанрі духовного канту до Пресвятої Богородиці. Критичні дослідження даного твору робили науковці Ганна Гаврилець, Оксана Ярмач, Олександр Козаренко. Виконували: церковний хор «Видубичі» керівник В. Шовкун, ансамбль «Акапелла леополіс» керівник Л. Капустіна, хорова капела «Дударик», керівник Микола Кацан та ін.

Щодо поетичного тексту твору, то він відноситься до пісень «-молитов», плачів, сповіді, прохань, смирення і надії людини на милість Божої Матері. У кожному куплеті повторюються прохання про допомогу зі сльозами, а саме: «воплем кріпким, Тебе, Мати, чиста Діво, молю», «воплем кріпким зову», «глас услиши, мой плач внуши...». Також увесь твір закінчується надією, оптимізмом і покорою « Мати милосерда, Ти еси обрада от лютого врага злого храниши мя

всегда». Твір написаний для мішаного складу в тональності D-dur, перекладений для однорідного триголосого складу O. Сапожник у тональності G-dur. Складається з двох частин, 2 фраз, кожна фраза складається з 4 тактів, друга частина має повтор у кожному куплеті.

Основні функції першої частини:

T-S-D-T Мати милосерда, T-VI-D6-D-A dur Ти esi ограда.

Основні функції другої частини:

VI –D5/6-IV-T от лютого IV-T-II-T врага злого

T-IV-T-II храниши мя D-T всегда.

Твір написаний у двочастинній формі, у акордово-гармонічній фактурі, використовуючи основні функції мажорного ладу. Діапазон кожної партії невисокий, зручний для виконання, в межах октави. У мелодичній лінії зустрічаються стрибки на кварту вниз і вгору у першого і другого голосу, низький голос (в нашому випадку альт) має власну мелодичну лінію, яка плавно майже поступенево оспівує основні функції T S D, чим надає неабияку окрасу даному твору. В партії альта також зустрічаються стрибки на кварту вгору і вниз, що є характерним для цього типу голосів і для жанру канту в цілому.

Твір виписаний у розмірі $\frac{3}{4}$, з використанням тривалостей восьми ноти, четвертні, половинні. Альтова низька партія виписана з використанням шістнадцятих нот. Стосовно інтонування, то труднощі можуть виникнути при перехрещенні S1 і S2 голосів у першому такті, тому варто другому голосу співати з тенденцією до підвищення в цьому місці, у фразуванні – кульмінація – 5-6 такти – їх слід співати на динамічному відтінку *mf*, при тому що основний виклад на тр. Спів пофразово може викликати труднощі з диханням, тому варто використовувати ланцюгове дихання, коротке, пофразове, навіть якщо співає тріо.

36

Щодо текстового навантаження, то варто звернути увагу на староукраїнський текстовий виклад і українську вимову, зауважити це при запам'ятовуванні тексту. Для керівника колективу труднощів особливих не має виникнути, варто звернути увагу на настроювання хору камертоном, фразування, донесення чіткого тексту до слухача. Перший і другий голос (S1 та S2) мають мелодію, яка написана в терцію. Даний музичний виклад дуже характерний для народних пісень, де два голоси в інтервал терція співають мелодію, а третій, низький голос – дає гармонічну основу, функцію. Вважаємо, що даний твір написано в такому музичному викладі для швидкого запам'ятовування, з розрахунку на більшому текстовому навантаженні, в даному випадку, на особистісній та загальній молитві. Оскільки, цей твір, як і подібні йому канти, широко використовуються у церковному богослужінні для співу усією церквою перед святим причастям (як форма Концерт).

2. *Аранжування Дмитра Бортнянського, церковна молитва давньоукраїнського обхідного наспіву «Під Твою милість».* Виконує вокальне жіноче тріо.

Дмитро Бортнянський (1751-1825) родом з села Глухів Сумської області, це корифей української духовної музики епохи Бароко та один з родоначальників унікального українського жанру Партесного концерту, що отримав широке побутування як у Європі, так і в Україні та є вершиною професійного виконавства будь-якого академічного хорового колективу й дотепер.

Духовна спадщина Бортнянського налічує тридцять п'ять чотириголосних хорових концертів для різних складів, які називалися в його час псалмами, 10 концертів для двох хорів, 14 чотириголосних концертів «Тебе Бога хвалимо», 29 літургійних піснеспівів, в доробку автора є триголосна літургія, духовні твори для жіночого хору з повтором для мішаного хору, обробки давніх церковних київських та болгарських наспівів та багато інших.

Проте, Дмитро Бортнянський, будучи регентом і композитором, майстерно аранжував і канонічні богослужбові тексти, молитви різних наспівів, а саме: Київського наспіву, Знаменного наспіву, Грецького наспіву, обіходного наспіву, які й донині використовуються під час церковних богослужінь.

Церковна молитва давньоукраїнського обіходного наспіву «Під Твою милість» написана на канонічний богослужбовий текст, цю молитву і донині співають у кінці Служби Божої, молебнів до Богородиці, аранжовану і доопрацьовану – до акафістів та молебнів усім святам православної церкви (наприклад у молебні до прп. Варвари та архистратига Божого Михаїла – церква святого архистратига Михаїла, Київ, Пирогів; квартет «Левит» Золочівського деканату УАПЦ ті ін.).

Жанр твору – молитва, форма - є способом розкриття змісту твору, що проявляється у композиції, жанрі, художній мові, в нашому випадку форма відображає зміст твору, тобто богословський сакральний текст молитви, написаний Отцями Церкви, затверджений на Священних Соборах (зібраннях), та входить до щоденного богослужіння православної церкви. Твір написаний для мішаного складу хору, в нашому випадку перекладений на однорідний триголосний жіночий склад О. Сапожник. Зміст молитви – це канонічна молитва до Пресвятої Богородиці.

Тональність – g-moll, гармонічний, розмір 4/4 , alla breve, (в два рази швидше), оскільки досить повільний темп Adagio досить складний для виконання, особливо малим складом колективу. Фактура твору – акардово-гармонічна. Мелодія у верхньому голосі. Темп дуже повільний, ритмічно максимально рівно, особливістю є використання при переважаючому викладі половинними нотами у верхніх голосів восьмих в кінці фраз – це створює ефект мелізму, прохання, зітхання, навіть плачу. Особливого значення набувають восьмі тривалості в кінці твору для хору tutti con brio, з трепетом, проханням, при динаміці піаніссімо з

повтором 3 рази. Ладотональний план – класичний, з використанням основних ступенів мінору, поєднання паралельного мажоро-мінору g-moll- B-dur:

T-D-T – II – B-dur

B-dur- VII-T –D-

T-VII - B-dur-VII-T-D-T.

Такий ладо-тональний план першої фрази твору, яка охоплює 11 тактів.

Друга фраза ладо-тонально аналогічна першій, триває 12 тактів.

Третя фраза є кульмінацією молитви, на словах «єдина Чиста і Благословенна», при динаміці від *p* до *mf*, ця фраза викладена у паралельному мажорі B-dur для надання особливого значення і забезпечення кульмінації в діапазоні голосів, які звучать вище на терцію, використанням в середині такту восьмих у голосах S і T, також вживаються четвертні ноти на цілий такт для всього хору для внутрішнього швидше емоційного відзначення цих слів.

Четверта фраза – потаємне прохання, плач, надія «Пресвятая Богородице, спаси нас» виконується тричі. Починається з субіто піано до *mp* - *pp*, в усього хору восьми тривалості, що переходять у половинні на три такти і закінчуються цілою нотою з ферматою; у соль-мінорному тонічному акорді, який переходить у паралельний мажор, підсилюється S-D-T. Ладотональний виклад четвертої фрази:

g-moll - B-dur –F6/4 -D -T.

«Пресвятая Богородице, спаси нас».

У представленому нами виконанні останнє третє проведення даної фрази подано з паралельного мажору B-dur-F6/4-D-T.

Якщо даний твір виконується великим складом, то дихання неперервне, ланцюгове, навіть на кожен наступну фразу, ауфтакт лише перед 4 фразою. Динамічний план усього твору: від pp -mp – mf –p- rrr. Теситура досить зручна для усіх голосів, для однорідного жіночого складу діапазон: сопрано- соль1 – фа 2 октави, сопрано 2 : фа# 1 октави – ре 2; альт сі- бемоль малої октави- соль 1 октави.

Особливу увагу слід звернути на донесенні тексту молитви, дикція і артикуляція мають бути чіткими, точними, одночасними, дихання по можливості ланцюгове, по фразове. Даний твір вимагає від співаків досить ґрунтовної вокально-хорової підготовки, ансамблевого звучання в терцію двох верхніх голосів при індивідуальній партії альта, який має звучати відносно усього інших голосів трохи голосніше, ґрунтовніше, монументальніше.

Твір Д. Бортнянського «Під Твою милість» мають в репертуарі різноманітні за складом і музичною підготовкою колективи, серед основних, хто займався перекладом, аранжуванням слід назвати: Національна капела бандуристів, переклад для чоловічого хору Григорія Верети; Національна заслужена академічна капела України «Думка», керівник Євген Савчук, аранжування Андрія Гнатишина; Камерний хор «Галицькі передзвони», Камерний хор імені о. А. Волошина, Канада; квартет «Левит» Золочівського деканату УАПЦ. Варто зауважити, що даний твір для різного складу так чи так є в репертуарі усіх православних парафій, також майже усіх професійних хорових колективів України.

3. Невідомий автор, одноголосна церковна монодія XVI століття «Под кров Твой, Владичице». Соло – О. Сапожник.

Дана духовна музична форма написана на богослужбові тексти, що співається під час читання стихир на стиховні у Всенічному Бдінні, написана на мотив 7 гласу Воскресного Богородичного піснеспіву.

Найменш поширеним, маловивченим і унікальним жанром духовної музики, що бере початок з періоду хрещення киево-руси́чів, є монодія. Як сакральний жанр піснеспівів, що прийшов до нас з Візантії, монодія – це одноголосний акапельний спів релігійних творів, що немає визначеної тональності. Приймавши візантійський варіант християнства, русичі запозичили й богослужбовий устрій церковного співу, гимнографічні тексти й жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також характерний спосіб їх фіксації (безлінійну нотацію невматичного типу). Жанр проіснував усе середньовіччя, аж до періоду Бароко. До нас дійшли монодії XVI століття, записані знаками – знаменами, кулизмами, чи невмами, багато з них ще потребують розшифрування.

На відміну від одноголосно виконуваних нових європейських мелодій, що так чи інакше описують або припускають тональні функції, монодії не передбачають жодної гармонізації. У період пізнього середньовіччя монодія протиставляється гомофонії і поліфонії. Авторство монодій в більшості не збереглося.

Монодія з грецької означає спів однієї людини чи в один голос. Отже, головною фактурою даного твору є одноголосся, або октавний унісон. На відміну від одноголосно виконуваних нових європейських мелодій, які так чи інакше описують або припускають функції тональності, закономірності їх звуковисотної структури сучасна наука пояснює іманентно, як правило, з позицій модальності. Монодичною була антична (старогрецька і давньоримська) музика. Монодичними були пісні європейських скоморохів, трубадурів, менестрелів, труверів, також мінезингерів, найдавніші традиції богослужбового співу в християнській церкві також монодійні - це візантійські і давньоруські розспіви, середньовічні церковні позалітургійні пісні, григоріанський хорал тощо. В даному творі взято базово функціональне призначення жанру монодії як його найхарактернішу ознаку. У нотолінійній книзі Супрельський Ірмолой 1598 року було означено велику кількість

41

різножанрових піснеспівів, серед них переважали Стихири. За тематичними ознаками це найбільш давній пласт церковної традиції, що побутував у монастирях, кафедральних соборах. Стихири, приурочені до богослужінь у недільні дні і до святкових служб упродовж усього календарного року, трапляються в кожному з поетичних фіксованих зразків, що дійшли до наших днів. Їх класифікацію здійснюють за місцем і часом їх виконання. Відомі дві класифікації стихир: згідно з першою, – це стихири на «Господи, воззвах»; стихири на стиховні, стихири хвалітні або на «хвалітех»; згідно з другою, – стихири на «Господи, воззвах», стихири на стиховні, стихири хвалітні, стихири на літії, стихири на утрени.

Враховуючи, що вербальний текст монодії становить її першооснову, розглянемо його структурні рівні ознаки, символічність і метафоричність поетики, зумовлені лексичним складом піснеспіву. Тексти церковної монодії мають притчевий, проповідницький характер завдяки широкому застосуванню в них риторичних фігур і тропів (позначень музичних поспівок). Вони передбачають у синтаксичній конструкції перестановку слів, пропуск необхідних або використання «лишніх» лексичних елементів. Фігури і тропи (поспівки) виконують важливу роль у формотворенні церковних піснеспівів, вони мають таке ж смислове навантаження, як і погласиці у музичній формі монодії.

Словесний і змістовний аналіз монодії «Под кров Твой, Владичице» дає можливість констатувати досить своєрідне мовне використання, яке превалює над мелодикою, забезпечує її плинність і наспівність, молитовне, богонатхненне, ангельське звучання. Своєрідна мелодика, музикальність поезії надають твору особливої емоційності, тим самим глибоко впливаючи на слухача, зосереджуючи на молитві до Богородиці.

Под кров Твой, Владичице

Всі земнородні прибігающе, вопієм Ти:

Богородице, упованіє наше,
Ізбави всіх нас от безмірних прегрішеній
і спаси души наша.

Фонетичний аналіз (той, що закликає виробити навички сприймання на слух особливостей слів, мови і закріплює навички запису в транскрипції), проведений при розбірці даного музичного твору, дає змогу виявити характерну звукову організацію поетичного тексту, своєрідні фонемні ознаки, які впливають на сприйняття даного тексту, виписаного давньою церковною мовою. Нами розглянуто фонемний рівень організації тематизму, визначено опорну структуру наголошених і ненаголошених голосних фонем, що виявилось у визначенні наголосів, акцентів, зупинок (дихання), прочитанні і відтворенні мелодії даної молитви, що продемонстровано у аудіовізуальному додатку.

Цей твір може виконуватись як жіночим, так і чоловічим голосом, але з транспонуванням на кварту вниз. Також можливий октавний однорідний та мішаний виклад мелодії цієї монодії. Твір не має сталого розміру, тональності, темп помірний, характер викладу – широкий, протяжний. Оскільки існують лише короткі погласиці, фразування, які не з'єднані в цілісний традиційний нотний виклад, тому трактування щодо темпу, тривалості нот, та і зрештою мелодичної та ритмічної лінії даного твору є досить довільним і залежить від професійної кваліфікації та власної інтерпретації виконавця.

Кульмінація твору припадає на слова: «Богородице, упованіє наше». В цьому місці динаміка твору зростає від *p* до *mf*, причому наскрізно упродовж усього мелодичного викладу використовуються кресендо і дімінуендо. Діапазон – від сі малої октави до фа# першої октави. Ритмічна тривалість – превалювання четвертних нот, восьмі вживаються для обрамлення і оспівування як ввідні до

основної базової ноти у кожній мелодичній і текстовій фразі, ця нота подана як **половинна**.

Виконання даного твору потребує пофразового глибокого дихання, чіткої дикції, декламації, спокійної розміреної подачі звуку, майстерного володіння голосом, особливо в низькій для сопрано і тенора теситурі (сі малої – фа# першої октави). Зазвичай даний твір зустрічається у виконанні низького чоловічого голосу – баритона - баса.

Оскільки музичний твір «Под кров Твой, Владичице» є монодією за жанром, спів якої у сучасній православній церкві не досить поширений, він дуже рідко зустрічається у богослужбовому та концертному виконанні. У звукозаписі існує лише кілька таких зразків, зокрема: у виконанні парафіяльного хору церкви Благовіщення Києво-Могилянської академії у альбомі «Богородице Діво, радуйся», 2000 року; та у виконанні російського чоловічого хору церкви Покрова Богородиці з села Черкізово у аудіозаписі «Піснеспіви Супрального Ірмологія 1598 року», регент Анатолій Грінденко, реконструкція і обробка наспівів – Анатолій Конотоп. Вважаємо, що одноголосна церковна монодія XVI століття «Под кров Твой, Владичице» може бути виконана висококваліфікованим професійним вокалістом або хоровим колективом.

2.2. Академічні вокальні твори.

1. Георг Фрідріх Гендель, Арія Альміри з опери «Рінальдо», слова Джокомо Россі, український текст Ярослава Кренціва.

Георг Фрідріх Гендель (1685-1759) народився у Німеччині, помер у Лондоні, тому вважається німецьким та англійським композитором, який творив з кінця XVII і до середини XVIII століття, це одне з найбільших імен в історії європейського

музичного мистецтва. Видатний композитор епохи Просвітництва, він відкрив нові перспективи в розвитку жанру опери і ораторії, передбачив багато музичних ідей наступних століть.

Поряд із Йоганном Себастьяном Бахом Ф. Генделя вважають найбільшим композитором пізнього бароко і раннього жанру класицизм. Він створив новий музичний жанр «Англійську ораторію», що вирізняється від італійської більш піднесеною мелодикою і монументальним аранжуванням. Як і багато інших композиторів того часу, Гендель творив у так званому «галантному» стилі, що був перехідним від бароко до класицизму. У подібному стилі творили також Г. Телеман і сини Баха. Композитор зажив великої прижиттєвої слави у всій Європі. Британці та австрійці вважають Генделя гордістю своєї нації.

Арія Альміри з опери «Рональдо» була написана Г. Генделем у 19 років (1704 р.) для Гамбурзької опери, найдревнішого доступного театру Німеччини, перше виконання опери відбулось у січні 1705 року і мало неабиякий успіх. Арія написана на мотив старовинного танцю сарабанда з розтягуванням другої долі. Даний твір означений автором як «арія-плач» для опери «Рінальдо». Написана вона у розмірі $\frac{3}{4}$ у повільному протяжному широкому темпі. Діапазон – від фа 1 октави до фа# 2 октави. Тональність – мі-мажор. Типові хроматизми, паузи на третю долю перекликаються з типовими для Г. Генделя мотивами зітхання з його «Ламентос». Цей ефект присутній спочатку арії і тричі виникає впродовж її виконання «Дай же сльозами виплакати горе». Після хроматизму автор переносить нас у небесне звучання за допомогою фа#, створюючи прекрасний контраст після нисхідних хроматичних фраз «серцю зарадить мрія моя». Так виписана перша частина арії – частина А. Перша мелодійна фраза охоплює 4 такти супроводу і 8 тактів соло.

Друга мелодична фраза в першій частині охоплює 6 тактів – розпочинається зі стрибка на малу сексту до ноти мі 2 октави і опускається по нисхідному

зменшеному тризвуку, виписана вгорі, у високій теситурі і в мінорі, друга фраза – кульмінація – «серцю зарадить» фа# 2 октави і переходить у початковий мі-мажор, остання фраза кульмінації на слова «мрія моя» має нисхідний хроматичний хід, причому ефект плачу досягається за рахунок поєднання восьмої з крапкою і шістнадцятої, підряд двічі. Друга мелодична фраза закінчується на домінантовій функції мі-мажору, який переводиться в тоніку за рахунок нисхідного верхнього тетраорду у супроводі. Закінчується перша частина аналогічно початковій фразі: 8 тактів соло і 4 такти супроводу, тональність незмінна, третя фраза пвністю дублює першу.

Друга частина – В – «дай втамувати муку безмірну, болісний вибір прости мене, о так». Тональність мі-мажор, темп широкий але з хвилюванням, більш прискорений, емоційно напружений. Характерними є стрибки в мелодії на кварту вгору і рух мелодії вниз по зменшеному тризвуку, такий прийом повторюється підряд двічі для передачі хвилювання, розгубленості, навідь відчаю, що веде до кульмінації усього твору «болісний вибір», автор застосував найвищу теситурю в мелодії, субдомінантову функцію, IV, VII, D, також соль мінор з переходом у мі-мінор. Для акцентування уваги на кульмінації твору, Гендель використовує мелізми, розспівування однієї ноти, також характерним є скрипки вниз два рази підряд на малу сексту з розв'язанням спочатку у соль-мінор, друга фраза – у мі-мінор (як ввідні до 4 ступеня ля#- сі, фа ##- соль#/). Знову ж таки на закінчення кульмінаційної фрази і всієї 2 частини автор використав низхідний рух верхнього тетраорду, четверті з крапкою і восьмі, стрибок на мб вниз. Кожна мелодична фраза свідомо відділена композитором пузами в голосі і паралельно в супроводі для підсилення змісту твору. Третя частина точно повторює першу частину А. Отже, форма арії А+Б+А, автор використовує традиційне в той час *Dal capo al Fine*.

Ладотональний план арії досить рівний, автор використовує класичні функції Т-S-D в мажорі і в мінорі. Фразування коротке, відривчасте спочатку частин і трохи

довше - протяжністю на 3 такти – в кінці кожної частини, що при досить широкому спокійному темпі потребує глибокого повного комбінованого дихання і грудного тембру.

Загалом, арія при досить легкому мелодичному викладі потребує неабиякої вокальної підготовки, поєднання костабдомінального (нижньореберного, діафрагматичного) і грудного дихання, чіткої дикції, майстерності технічної подачі, особливо на високих нотах від f до P. Вокальна та інструментальна партія виписані в одному ритмічному малюнку, з однаковими фразуваннями, паузами на 3 долю такту для емоційного підсилення змісту літературного тексту. Супровід виписано у акордово-гармонічному викладі, превалюють четвертні ноти, зустрічаються четвертні з крапкою, які повністю дублюють мелодичну лінію вокальної партії.

Особливого значення в даній арії набувають міміка і жести, при доволі простому і спокійному музичному написанні вокальної партії, жести повинні передати весь біль, плач і трагізм молоді дівчини Альміри, яка закохалась у Рональдо, проте ніколи не зможе з ним одружитись. Отже, арія Альміри «Дай же сльозами виплакати горе» з опери «Рінальдо» Георга Генделя є досить складною для виконання, потребує ґрунтовної академічної вокальної підготовки та чималого досвіду сценічного виконавства.

2. Михайло Глінка, слова Нестора Кукольника, романс «Жайворонок».

Вокал - Ольга Сапожник.

В особі Михайла Глінки (1804 - 1857) у першій половині XIX століття російська музична культура вперше отримала композитора світового значення. Спираючись на багатовікові традиції російської народної та професійної музики, досягнення та досвід європейського музичного мистецтва, Михайло Глінка завершив процес формування російської композиторської школи, ставши першим російським композитором-класиком.

47

Отже, романс «Жайворонок» - це задушевна вокальна мініатюра Михайла Івановича Глінки, її нерідко називають піснею надії, відноситься до найпопулярніших творів романсової спадщини автора. Чарівність мелодії приваблює не тільки вокалістів, а й інструменталістів, тому цей зачаровуючий наспів можна почути у виконанні на різних музичних інструментах. Романс є частиною спільної великої роботи Глінки з автором поезії Нестором Кукольником – вокального циклу під назвою «Прощання з Петербургом», написаним у 1840 році. Романс оспівує велике людське почуття - любов, а разом з нею сум'яття душі і радісне хвилювання, захоплення зустрічами і гіркоту розлуки, спогади про минуле і надію на щастя. Світлий смуток звучить в романсі "Жайворонок" , це один з найбільш щирих і зворушливих творів російської музичної класики. Природна, співуча мелодія мимоволі зачаровує своїм оригінальним авторським почерком митця, нетривіальністю, досконалістю. Кожен куплет романсу закінчується темою жайворонка у музичному супроводі. Вона нагадує слухачам, що все ж головним персонажем в композиції є маленька пташка, чий спів закликає ліричного героя висловити ніжні почуття до своєї обраниці.

Композиція, написана в тональності мі мінор, в помірному темпі, в чотиридольному розмірі 4\4, і, подібно до народної пісні, укладена в куплетну форму, тобто має 2 куплеми. Кожен куплет має 4 фрази, остання з яких повторюється. Кожна фраза займає 4 такти, тобто перший куплет охоплює 16 тактів +рефрен 4 такти. Між першим і другим куплетом автор подає програш, який повністю дублює вступну фортепіанну партію. Фактура викладу супроводу - акардово-гармонічна з октавними вставками, тональність упродовж усього твору не змінюється. Композитор використав класичні основні функції мінорного ладу: T-S-D, іноді для підсилення змістовної напруги тексту зустрічається гармонічний мінор, досить влучно використані Глінкою паралельні мажоро-мінорні переходи в

супроводі, що дуже логічно передає основний настрій вокального твору – любовні переживання.

Відкривається твір невеликим фортепіанним вступом, що вводить слухача у настрій твору - мрійливий смуток. Автор мініатюри наповнив його мелодійними трелями, що імітують спів маленької пташки, використавши для цього високий регістр і велику кількість музичних прикрас у вигляді форшлагів. Фортепіанний вступ охоплює 5 тактів. Потім починається головна, дивно співуча вокальна тема романсу. Особливістю її мелодійної лінії є невинне повернення до п'ятої сходинки головної тональності. Такий прийом композитор застосував, щоб надати музиці ефект легкості. Крім цього відчуття легкого польоту у вокальній партії надають злети вгору на октавні стрибки, які упродовж увсього твору звучать в акомпанементі. У фортепіанній партії виразно відтворюється рівнинний російський пейзаж - його безмежні простори, поля і луки зі стеблами трав і злаків, що погойдуються на вітрі. Перед вступом вокаліста в супроводі звучать переливи жайворонка. У романсі укладено дві музичні лінії: тематична - це пісня жайворонка і лірична переживання героя. У першій мелодичній лінії прослуховуються справжні, натуральні переливи жайворонка у вигляді милізмів, ніби ця пташка у шаленому захваті почуття від життя - то мчить вгору стрілою, то падає з неба, то тремтячи крилами, не рухаючись з місця, ніби купається і тоне в блакитному небі.

Саме пісня цього птаха спонукає ліричного героя у вокальній партії до активного вираження почуттів любові. Вокальна партія виражає не просто зворушливий стан, а вічну тугу людського серця про вірне і ніжне кохання, боязку надію на справжнє почуття. Прекрасна співуча мелодія ллється «неисходною струей» на тлі прозорого супроводу, в якому злітають октавні скачки передають відчуття легкості, стану «між небом і землею».

Для вокальної партії характерним є зручна теситура, яка займає між 1 октави – фа 2 октави, початковий стрибок на кварту вгору для кожної нової фрази, рух вгору четвертними нотами, наявність майже в кожному такті четвертної з крапкою і восьмої чи двої шістнадцятих нот для імітації переливів жайворонка, співзвучних темі супроводу. Друга мелодична фраза «неисходною струей громче, громче льется» підводить нас до кульмінації даного куплету за допомогою крещендо одночасно у всіх партіях від p – до mf , в акардовому плані автор переходить у доміанту і у паралельний соль-мажор на 5 тактів, потім через D в ля-мінор і через D у початкову тональність мі-мінор, знову на 19-21 тактах використовує S-K-D-T.

Аналогічний ладо-гармонічний і ладотональний прийом Глінка використовує у другому куплеті, де на словах «песнь надежды сладкой» застосовує найвищу ноту у вокаліста – фа 2 октави, робить ралентандо, крещендо буквально на 2 такти, потім знову у початковому темпі підводить до закінчення твору: «кто-то вспомнит про меня и вздохнет украдкой». У рефрені останньої фрази автор застосував текстове проведення восьмими нотами теми і усю глибину змісту залігував в кінці у двох половинних нотах через такт, на яких вокаліст може показати власну майстерність від динамічних відтінків p - mp - mf - mp - p за допомоги крещендо і дімінуендо.

Вокально-технічні труднощі заключаються у майстерності фразування, глибокому довгому диханні, що при помірному темпі складає 4 такти, точному інтонуванні стрибків на кварту вгору і квінту вниз, хроматичних нисхідних фразуваннях, зрештою майстерності вимагає правильне і точне відтворення перехідних для сопрано нот між фа 2 октави у одній вокальній позиції. Дихання комбіноване, глибоке, підсилення і стихання поступове звуку на одній ноті упродовж 2х тактів, також мінорна тональність (e-moll) є непростою для точного і вправного інтонування.

Сценічний образ вокаліста має випромінювати легкість, закоханість, міміка і жести мають бути використані в міру, на нашу думку, мінімально. Усе смислове навантаження - на вокал і ансамблевий дует.

3. Микола Лисенко: арія Наталки з опери «Наталка Полтавка» текст Івана Котляревського, обробка тексту Максима Рильського, «Чого ж вода коломутна». Соло О. Сапожник.

Микола Віталійович Лисенко справедливо вважається Гетьманом української музики. Найвидатніший український композитор другої половини XIX — початку XX ст., піаніст, диригент, педагог, громадський діяч. Микола Лисенко є основоположником української класичної опери, серед найбільш відомих: «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», а також основоположником дитячої опери, зокрема світового рівня: «Зима і Весна», «Пан Коцький», «Коза дерева», на мелодіях яких виросло і творило не одне покоління українців. У 1904 році він відкрив власну музично-драматичну школу. Так нарешті реалізувалася давня мрія Миколи Віталійовича. Музично-драматичній школі Лисенко віддав усі свої сили. В ній композитор працював до останнього дня. Після подій 1917 року школу Лисенка було перейменовано в Державний музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, на базі якого згодом утворено Київську консерваторію та Київський державний театральний інститут.

Постать Наталки у арії М. Лисенка «Чого ж вода коломутна» дає правдивий образ української дівчини, працюючої, чесною, з глибоким почуттям, високою життєвою етикою. Текст заворожує ніжністю, легкістю, красою слова, чаром народних пісень, хоча дана пісня не є народною, а написана саме автором Котляревським. Новаторством п'єси було те, що автор відобразив дівчину з простого народу як ідеал молоді українки, як уособлення найкращих рис жінки, що відстоює власну гідність, бореться за своє щастя. Арія «Чого ж вода коломутна»

написана на слова Котляревського М. Лисенком у 1889 році, форма твору – куплетна, складається з 4 куплетів, що мають ідентичну мелодичну лінію і музичний супровід. Кожен куплет складається з 4 музичних фраз, передує мелодії музичний вступ, який складається з 8 тактів, він повторюється після кожного куплету. Тональність – соль-мінор, розмір – $\frac{3}{4}$, темп помірний – andante. У верхньому голосі вступу композитор проводить мелодичну лінію вокалу. Вступ виписаний, як і увесь твір, в акордового-гармонічній фактурі, з характерними восьмими з крапкою і шістнадцятими у майже кожному такті, розпочинається на масивному *f* і за рахунок крещендо і дімінуендо проводить тему мелодії з усіма динамічними відтінками аж до *p* у 8 такті.

Мелодія твору звучить у висхідному викладі, складається куплет з двох мелодичних фраз, друга фраза за кожним куплетом має повтор. Мелодія висхідна, поступенева, основний діапазон від *re* 1 до *re* 2 октави. Драматургія твору вимагає повного масивного глибокого звуку, динамічних контрастів від *p* до *f* уже в першій фразі, також технічного вокального рівня, особливо у нисхідному верхньому тетраорді, що продовжується нисхідним мінорним тризвуком з пунктирним ритмом на словах «коломутна» далі композитор використав тенуто на *f* від *re* 2 октави у нисхідному тетраорді та знову пунктирний ритм з тридцять другою нотою для підсилення трагізму і розпачу героїні. Певну технічну і вокальну складність має й висхідний розгорнутий домінантовий тризвук на легато з дімінуендо до піано.. На домінантовій функції закінчується перша мелодична фраза.

Друга фраза на слова «чого ж і я така смутна» розпочинається з паралельного сів мажору, з ноти сів в голосі, що октавно підсилена в супроводі, кульмінацією фрази і куплету є наступні два такти на слова «така смутна, чи не мати била». Композитор застосовує висхідний сів мажорний тризвук з верхньою соль 2 октави на *f* і акцентовані наступні три долі; у мажорному викладі застосовані IV, III, і

поступовий перехід у основну тональність соль-мінор. Діапазом вокалу: ре1октави – соль 2 октави. Вокальна та інструментальна партія виписані в чіткій взаємодії, іноді октавно дублюючи і тим підсилюючи вокал. Вважаємо, що дана арія вимагає досить ґрунтовної вокальної та технічної підготовки, широкого діапазону та вправного володіння диханням.

4. *Анатолій Кос-Анатольський, обробка української народної пісні «Чотири воли пасу я».* Соло – О. Сапожник.

Анатолій Кос-Анатольський (1909-1983) яскраво представляє плеяду українських композиторів ХХ століття, він проявив себе в усіх жанрах симфонічної та камерної музики. Проте, світове визнання Кос-Анатольський завоював передусім у сфері вокальної музики, що стала стихією, органічною і природною для композитора. Вокальна музика А. Кос-Анатольського займає особливе місце в творчості композитора. Індивідуальний і самобутній стильовий почерк композитора, народжений природнім талантом, своїми витокami глибоко пов'язаний з національними традиціями, з пісенністю рідного краю. Інтонаційно-ладові, ритмічні властивості карпатського фольклору, пропущені через призму особистого ліричного світосприйняття надають його творам особливого колориту. Пісні і романси Кос-Анатольського за змістом, формою й жанрами є надзвичайно різні, але незмінним у них завжди виступає яскрава національна визначеність. Співаки люблять співати пісні та романси Кос-Анатольського. Серед виконавців солоспівів композитора превалюють зірки українського бельканто. Прекрасне виконання Євгенії Мірошниченко, Бели Руденко, Діани Петриненко, Марії Стеф'юк є еталоном в інтерпретації його творів.

Українська народна пісня «Чотири воли пасу я» в оригінальному викладі записана композитором від його бабусі з міста Коломия, до неї автор зробив оригінальну обробку. Твір написаний у куплетній формі, складається з 3 куплетів,

кожен вміщає дві музичні фрази. Друга фраза кожного куплету повторюється в іншому мелодичному викладі, зберігаючи віршований текст. Тональність –до-мінор, розмір перемінний $\frac{3}{4}$ і $\frac{4}{4}$, темп помірний, широкий, протяжний, *moderato espressivo*. Кожному куплету передує вступ на 3 такти. Специфіка вступу і супроводу – акордово-гармонічна фактура, максимальне легато, фермати на 2 і 3 такті, чим автор вводить у сюжетну лінію пісні. Пісня про нещасливе кохання, зраду, це пісня - сповідь дівчини. Кос- Анатольський у творі хотів максимально зберегти автентичний варіант на половинній ноті у вокалісти є тонічний акорд супроводу, 2 такти – паузи «чотири воли пасу я у зеленому гайочку, знайшов собі милий другу, залишив я Іваночку», чим автор хоче показати правдиву лемківську музикальність, смислове навантаження лише на тексті, діалекти лише дають унікальність, підкреслюють вишуканість мови твору. Лише у повторі другої музичної фрази «гей, воли мої, гей, залишив мя Іваночку» композитор виписав масивний акордово-гармонічний супровід мелодії, яка в кінці фрази знову відходить з *ff m-tr-p* на *дмініуендо*.

У третьому куплеті Кос-Анатольський використовує з початку і до кінця у супроводі *tutti*, тремоло в кожній партії, особливо коли виконує симфонічний оркестр, вокальна партія – *f* з максимальною напругою «скільки раз його цілував...» з переходом на *ppp* на максимально високій ноті ляь другої октави, *дмініуендо* до кінця твору. Вокальна партія досить складна для виконання як технічно, так і емоційно, широкий діапазон (до 1 октави – ляь 2 октави), насичений звук, фактично з мінімальною підтримкою акомпанементу, роблять цей твір знаковим і конкурсним на престижних вокальних фестивалях.

5. Семен Степанович Гулак-Артемівський, арія Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм», «Ой казала мені мати».

С. Гулак-Артемівський (1813-1873) творив у XIX ст; український співак, композитор, актор, драматург. Походив Гулак-Артемівський із старовинного козацького роду, який осів у містечку Городище на Черкащині. В історію музичного мистецтва Гулак-Артемівський увійшов як автор видатної української опери «Запорожець за Дунаєм».

Арія Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм», «Ой казала мені мати» написана у тональності фа-мінор, розмір 2/4, темп помірний *allegretto*. Форма твору – куплетна, включає 4 куплети, які ідентичні за вокальною та інструментальною ознакою. Кожен куплет складається з двох фраз, друга фраза повторюється тричі з різною вокальною мелодією «ой казала мені мати тай приказувала» - перша фраза, починається з затакту, на р, тривалості – восьми ноти для всього вокального твору і супроводу, займає 4 такти, друга фраза «щоб я хлопців у садочок не принаджувала» - теж 4 такти; друге вокальне проведення цієї фрази це наступні 4 такти – поступеневий висхідний рух мелодії по нижньому тетраорду і закінчується – від тр – нисхідним від квінти вниз. Третя фраза – кульмінація куплету – «ой, мамо, мамо, мамо» розпочинається на високій теситурі фа 2 октави, динамічний відтінок – *f*, що підтримано супроводом повним глісандо тонального розгорнутого акорду, октавний стрибок, фермата і знову ж таки характерний для даного твору верхній нисхідний поступеневий рух на октаву до тоніки вниз.

Дихання пофразове, штрих *non legato*, виклад твору – акордово-гармонічний, динаміка від *p mf – f – p*. Вокальну складність має в останньому куплеті кульмінація у високій теситурі на соль 2 октави на гармонічній основі D7 на голосній «а», проте за рахунок ансамблевої співпраці з концертмейстером дані вокально-технічні складнощі долаються. Міміка і жести мають відповідати тексту твору, але не переважати над вокалом. Твір потребує високої вокальної майстерності та технічної вправності.

ВИСНОВКИ

Наукова розвідка у єдності і взаємодоповненні мистецтвознавчого та культурологічного підходів дозволила виокремити історико-культурний сенс і духовний зміст православної церковної музики як феномена, що уособлює тип мислення і почування православної людини і розширює уявлення щодо її світогляду. Феномен церковної музики розкрито і як специфічний спосіб духовного освоєння та емоційно-образного відображення світогляду, що породжує етнонаціональний тип художнього мислення і культурної самоідентифікації людини.

Музична культура Русі-України є виразником релігійно-естетичних ідеалів та ментально-світоглядних установок східного християнства в його давньоруській формі, що вплинуло на процеси етнонаціональної ідентифікації. Як результат культурної транспозиції, ця музика духовної краси і чистоти, музика покаяння, вчить православних українців сокровенному мовчанню, вслуховуванню в синергію своєї душі з Господом. Вона одночасно звернена і до Бога, і до кожного віруючого. Це наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та художню культуру Русі-України упродовж усього періоду її існування і дотепер.

Ще до проникнення православної церковної музики Русь володіла самобутніми надбаннями дохристиянської співочої культури. Означимо, що православний церковний спів, який розвивався в симбіозі з автентичним багатотональним народним мелосом, уже з початку запровадження християнства набирав статусу українського національно-музичного явища. Цей процес шліфувався і кристалізувався упродовж усього періоду середньовіччя та доби бароко в Русі-Україні.

Музикознавчий та художньо-естетичний аналіз нотних прикладів, показав, що духовна музика у взаємодії з фольклором вплинула на розвиток світського

професійного вокального мистецтва України, сформувала естетичну культуру нашого народу, сприяла усвідомленню національної ідентичності засобами музичного мистецтва.

Професійна академічна вокальна музика сформувалась на основі духовної спадщини, фольклору, народної усної творчості, зуміла їх акумулювати, переосмислити та відтворити у нових музичних формах. У XVIII-XX століттях і дотепер духовна богослужбова музика та світська професійна вокальна творчість функціонують в симбіозі, взаємозбагачуючи і підсилюючи одна одну, що стимулює процеси національної ідентичності та накладає характерний відбиток на духовну культуру України.

Схожість

Джерела з Інтернету

36

1	https://www.slideshare.net/TSH-Journal/vol-3-no-54-54-2020	5.12%
2	https://www.slideshare.net/TSH-Journal/vol-4-no-48-48-2020	2.31%
3	https://arhivinfo.ru/2-103295.html	11 джерел 2.49%
4	http://ukrnotes.in.ua/vstup.php	1.51%
5	https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/diss_putyatic_3d1e5.pdf	2 джерела 1.19%
6	http://ukrnotes.in.ua/biografi_Kos-Anatolskyj_2.php	0.72%
7	https://int-konf.org/en/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/596-volosyuk-m-tserkovnij-sp...	0.66%
8	http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/4226/10%20%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1...	0.46%
9	http://www.mazepa.name/en/ukrayinskyj-kant-xvii-xviii-st-2	2 джерела 0.41%
10	http://www.radioclassic.net/index.php?option=com_content&view=article&id=145%3Ahandel&catid=19%3A2010-06-11-09-22-1...	0.19%
11	http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Bortnyanskyj_Dmutro	4 джерела 0.18%
12	https://elibrary.kubg.edu.ua/33262/1/Y_Kyrylenko_MKonf_2020_IL.pdf	2 джерела 0.17%
13	https://nau-ua.academia.edu/ViktorKarpov	3 джерела 0.16%
14	https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8F	2 джерела 0.15%
15	https://otherreferats.allbest.ru/music/00032602_0.html	0.07%
16	https://lingua.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/04/Konkursna-robota-VERBAL-NYY-VPLYV.pdf	2 джерела 0.07%

Цитати

Цитати

22

1 No 48 (2020) Vol.

2 «Записки про демественний і тристрочний спів дослідник В. Одоєвський узагальнив та впровадив досягнення європейської музично-теоретичної думки у слов'янську церковну практику. Написана цим автором «Музична грамота для не-музикантів» є першим підручником з теорії церковного співу. В українській музичній медієвістиці формотворчі засади церковної монодії розглядали М. Антонович, О. Зосім, Л. Корній, П. Маценко, Н. Сиротинська, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясіновський та ін. Питаннями структурної організації піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, слов'яноноруської та київської нотацій займається мистецтвознавець М. Качмар. Авторка вважає, що лінійно-мензуральні записи дають змогу виразніше окреслити структурні особливості музичних форм піснеспівів, які є загальним надбанням музичного досвіду як давніших епох, так і Ранньомодерної доби. Саме в такому контексті розглядаються особливості музичного формотворення наспівів [21]. Окремі українські дослідники (О. Кошиць, П. Маценко) позиціонували церковний спів давньої України як першоджерело старого знаменного співу Київської Русі. Іншими українськими вченими монодичний церковний спів згадується дотично до різних явищ співочої культури (Г. Васильченко-Михно, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський), або у зв'язку із загальним оглядом історії української музики (М. Антонович, о. П. Бажанський, М. Боровик, М. Грінченко, Б. Кудрик, О. Шреер-Ткаченко). Церковну музику, а саме східнослов'янську науковцями (в аспекті зіставлення його з руським «знаменним розспівом») і отримало досить не одностайне трактування. Діапазон інтерпретацій автентичності православного церковного співу коливається від визначення його окремих самобутніх рис (о. І. Вознесенський) та визнання національних особливостей його стилістики (С. Скребков) до твердження про ідентичність пізніх зразків самобутнього церковного співу України і знаменного розспіву (М. Потулов, о. В. Металлов) та констатації його залежності від знаменного (А. Преображенський) [9; 26; 42; 49]. Культурологічні аспекти дослідження перехідних процесів в українській партесній музиці середини XVIII століття висвітлені в наукових працях О. Шумиліної, специфічність яких міститься у задіянні матеріалів київської колекції рукописних пам'яток Михайлівського Золотоверхого монастиря. Києво-Печерський розспів як цілісний феномен богослужбово-співочої культури України окреслює український дослідник Д. Болгарський, науковець вивчає даний духовний музичний пласт проводячи паралелі зі становленням українського чернецтва, ісихастів. Автор доводить, що Києво-Печерський розспів вбирає в себе основні характеристики церковної спадщини: соборність і апостольство, єдність і святість

3 «одні з них мали більш речитативний характер та діяли, в основному, на свідомість прихожан, інші ж - мелодичний, 10 кантилений та збуджували їх почуття»

4 «Художні принципи музичних стилів»

5 «...був записаний нотами на один голос через брак тоді «знамен» на більше голосів, однак у практиці співали його на два або й три голоси на засаді природної імпровізації у народній гармонії, звичайним ходом у рівнобіжних терціях з добавкою ще одного нижнього голосу, що й донині практикується у сільських приходських хорах»

6 «Блажен муж, що не йде на раду нечестивих. Алилуя»

7 «Бо знає Господь путь праведних, а шлях нечестивих загине. Алилуя»

8 «Благослови, душе моя, Господа»

9 «За святий Храм цей..., Господу помолимося»

10 «Чеснійшу від херувимів...»

11 «Бо зглянувся на покірливість раби Своєї, ось бо віднині ублажатимуть Мене всі роди»

12 «Чеснійшу від херувимів..»

13 «Сльоза є породження помислів, а батьком помислів є сенс»

14 «простотою, мелодійністю та стриманістю образної структури»

15 «перед нами – століття-пожежа, вік-племін, країна, залита кров'ю й засипана попелом, проте українська культура Нового часу розпочинається ніби з велетенського парадокса, з її колосальної духовної несподіванки: Україна, яка палає у вогні зовнішніх і внутрішніх воєн, безнадійно розсипається у великих та малих «руїнах» була на силі створити неозору суму розмаїтих культурних явищ»

16 «Облога Дубна»

17 «Йшли корови із діброви»

18 «Незалежність свою войовничу, але республіканську і демократичну, Україна відстоювала упродовж віків, аж до Петра I. Малороси, шматовані поляками турками і москалями... ніколи не складали зброї... Нещасна країна протестувала, але не могла встояти перед роковою лавиною, яка котилася з півночі до Чорного моря і покривала все... крижаним саваном рабства. Україна, хоч набагато пізніше, поділяє долю Новгороду і Пскова; проте жодне століття кріпосництва не могло знищити незалежності і поетичності цього славного народу. У нього більш самобутній розвиток, яскравіший місцевий колорит, ніж у нас... Наш народ не знає своєї історії, натомість у Малоросії кожне село має свою легенду»

19 «воплем кріпким, Тебе, Мати, чиста Діво, молю»

20 «Богородице, упованіє наше»

21 «кто-то вспомнит про меня и вздохнет украдкой»

22 «Зима і Весна»