Н. В. АШИХМІНА

ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА (ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ)

конспекти лекцій

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний заклад
«ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»

Кафедра диригентсько-хорової підготовки

ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА (ХОРОВЕ ДИРИГУВАННЯ)

Конспекти лекцій

для здобувачів вищої освіти за другим (магістерським) рівнем 1 року навчання ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво); ОПП Музичне мистецтво, спеціальність 025 Музичне мистецтво

Укладач:
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри диригентсько-хорової підготовки
Ашихміна Н. В.

Одеса 2021

МОДУЛЬ 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Тема 1. Хорове мистецтво Давнього світу, Середньовіччя та епохи Відродження (4 год.)

Лекція 1. Хорове мистецтво Давнього світу…… 4
Лекції 2-3. Хорове мистецтво Середньовіччя …….. 9
Лекція 4. Хорове мистецтво епохи Відродження ……. 21

Тема 2. Хорове мистецтво доби Бароко, Класицизму та Романтизму (6 годин).

Лекції 5-6. Хорове мистецтво доби Бароко …… 28
Лекції 7-8. Хорове мистецтво Класицизму …….. 41
Лекції 9-10. Хорове мистецтво епохи Романтизму …… 54

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 2. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Тема 3. Розвиток православного хорового мистецтва (4 години)

Лекція 11. Витоки православного хорового мистецтва……..... 59
Лекція 12. Братські школи і хорові колегіуми …….. 66
Лекція 13. Хорова творчість Максима Березовського, Артемія Веделя та Дмитра Бортнянського……..……... 74
Лекція 14. Професійний хоровий спів…….…... 82

Тема 4. Розвиток українського хорового мистецтва у XX ст. (6 годин).

Лекції 15-16. Хорова школа Поділля на початку XX століття як прогресивне явище……... 88
Лекція 17-18. Вокально-хорова творчість М. Леонтовича і К. Стеценка……..... 94
Лекції 19-20. Новаторсько-пошукові традиції українського хорового виконавства……..……... 101
Література …….. 116

МОДУЛЬ 1. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Змістовий модуль 1. Історія розвитку західноєвропейського диригентсько-хорового мистецтва

Тема 1. Хорове мистецтво Давнього світу, Середньовіччя та епохи Відродження (4 години)

Лекція 1. Хорове мистецтво Давнього світу

Коли з'явилася первісна музика? За часовим фактором музика народилася набагато пізніше. Як змінювалася й розвивалася людина, як удосконалювалися її знаряддя праці –це детально вивчає історія. Варто розібратися з епохами існування первісної людини та виокремленням тієї доби, звідки бере витоки музичне мистецтво.

Традиційно поділяють увесь цей час та три великі періоди:

1) палеоліт (paleolit, лат.) – епоха старого каменю, доба, коли люди за своїм зовнішнім виглядом мало чим відрізнялися від мавпи, а їхні знаряддя праці нагадували грубо отесане каміння, лише наприкінці його близько вісімнадцяти тисячоліть тому почало зароджуватися мистецтво;

2) мезоліт (mesolit, лат.) – епоха середнього каменю, цей період почався близько 10 – 7 тис. років тому;

3) неоліт (neolit, лат.) – епоха нового каменю, час найвищого досягнення в мистецтві обробки кам'яних знарядь, що почався 7-6 тисячоліть до н.е. і тривав до четвертого тисячоліття до н.е.

Отже, коли й чому зародилася музика? Мабуть людина вперше заспівала тоді, коли її переповнювали такі почуття, що їх неможливо було виказати словами. Що ж могло викликати до життя такі емоції?

Враження від полювання, завдяки якому в епоху мезоліту існували люди, пережите почуття кохання, втрата близької людини, її смерть. Первісні малюнки, створені людиною в печерах і на скелях, відображують ці події.

Малювали деревиною, або примітивними (проте стійкими) фарбами, вибивали міцною породою по м'якому каменю контури малюнку (прикладом може послужити зображення пораненого бізона з печери Ласко, XVIII тис. до н.е.). Наскальні малюнки первісної людини досліджують учені таких галузей науки, як археологія та іконографія. Вони з точністю можуть з'ясувати, коли, в яку епоху і з якою метою був виконаний той чи інший малюнок. До доби мезоліту також належать і перші обряди племен, що супроводжувалися співом і танцями.

Про що співали первісні люди? Їхнє мистецтво демонструвало те, що їх хвилювало й оточувало в повсякденному житті. В ті часи люди вірили в надприродні сили: сонце може бути лагідним, зігріти, допомогти вирости врожаю, а може бути й жорстоким – спалити врожай, немилосердно пекти, а то й ще гірше – зникнути на довгий час, і тоді прийде холод. То давайте помолимо його, заспіваємо йому й воно допоможе. Так зароджувалися перші пісні – молитви-заклинання, що були звернені до природи.

Полювання може бути вдалим, а може й ні. А якщо кілька разів підряд полювання буде невдалим, тоді може наступити голод і смерть. Саме в ті часи з'являється віра в те, що необхідно відобразити процес полювання в танцях (вдалого полювання), тоді обов'язково воно таким і буде. На практиці це відбувалося так: одні члени племені одягнуть на себе звірячі хутра й будуть зображати звірів, інші – вдаватимуть мисливців, упіймають і переможуть цих звірів. Тоді це станеться й у житті, в реальному полюванні. Якщо вдавати із себе риб – морських чи річкових – ти закликаєш, молиш природу собі допомогти, і тоді полювання також буде вдалим. Вітер може допомагати стрілам летіти швидше й далі, гнати човни по воді, а може перетворитися на буран, потопити човен, зруйнувати оселі. Звернемося ж до нього с піснею-молитвою, піснею-заклинанням, і він почує та змилується над нами. Пішла з життя близька людина… Ні, вона не вмерла, говорили стародавні люди, вона просто перейшла у світ сновидінь, бо життя нам кожен день дає репетицію смерті, людина кожного дня засинає й бачить сни, а якщо людина не прокинулася, то мабуть залишилася там, у долині снів назавжди. Але не

потрібно, щоб вона там почувалася самотньою, тому покладемо в її могилу все потрібне для наступного життя. І нехай померлий не думає, що тим, хто його оточував, весело. Усе плем'я ридало й причитало. Проте, це не було стихійне ридання. Віками створювалися певні поховальні мелодії. Вони супроводжувалися рухами в ритм, рухами ніг, рук, тулуба, голови. Так народжувалися ритуальні пісні-танці.

Отже, хоровий спів, очевидно, існував із часів первіснообщинного ладу і був пов'язаний з обрядовістю. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака.

Диригування – одна з наймолодших музично-виконавських спеціальностей. Як самостійний вид виконавської діяльності воно сформувалося остаточно лише у другій пол. XIX ст., але корінням своїм сягає в далекі часи стародавньої Греції та Єгипту. Відомо, що вже тоді колективи співаків та музикантів очолювали фахівці, які за допомогою певних рухів керували виконанням творів, указували темп, ритм, напрям розвитку мелодії. Слово «хор» означало в стародавній Греції місце для художніх виступів музичних колективів, що виконували під час святкувань різні пісні з танцями. Пізніше самі ці колективи почали зватися хорами.

Музика Єгипту, що була тісно пов'язаною з релігією та жрецтвом, є одним із найцікавіших явищ світової цивілізації. Її витоки сягають періоду 4000 років до н.е. – епохи виникнення, розвитку та розквіту цивілізації Стародавнього Єгипту. Пізніше розвинені місцеві традиції вступили в тісну взаємодію з елементами інших музичних культур: в процесі еволюції музика Єгипту випробовувала вплив тропікоафриканської, греко-римської, аравійської, іспано-андалузької, перської, турецької та інших музичних традицій. Про велике значення музики в громадському житті Єгипту говорять численні барельєфи й розписи із зображенням співаків та інструменталістів, починаючи зі Стародавнього царства (III тис. до н.е.).

Музика супроводжувала трудові процеси, масові святкування, релігійні обряди, а також дійства, пов'язані з культом богів Озіріса, Ізіди й Тота, вона звучала на урочистих церемоніях і під час палацових розваг. Із глибокої давнини існувало в Єгипті мистецтво ***хейрономії***, що поєднувало диригування хором і «повітряний» нотний лист (єгипетською мовою – «співати», буквально – створювати рукою музику). В єгипетських храмах спочатку звучав одноголосний спів, проте в епоху Середнього царства (XXI – XVIII ст. до н.е.) починає зароджуватися багатоголосся на основі антифонного співу (переклички двох хорів) та респонсарію (переклички хору й соліста).

У період Нового царства (XVI – XI ст. до н.е.) при дворі фараона поряд із місцевою капелою жерців-співаків уводиться сирійська капела. Активно почала розвиватися й військова музика. Коли у храмах з’явився хоровий спів, то відразу він вимагав скерованих дій. Так виникла музична наука хейрономія, про яку ви вже згадували вище. Хейрономи (диригенти) керували хором за допомогою умовних рухів рук, пальців, голови, міміки. На обличчя хейронома було дуже неприємно дивитися під час так званого диригування через постійні керівні гримаси очима, ротом, щоками. Перший хейроном, який увійшов в історію, звався ***Не Кауре*** (III тис. до н.е., Стародавнє царство). Професія музиканта в Стародавньому Єгипті вважалася почесною, музичному звуку надавали священної магічної сили. Музику називали ***хі***, що єгипетською мовою означало найвище задоволення. У Єгипті та Месопотамії професійні музиканти прирівнювались до богів і їм дозволяли сидіти в присутності правителя (в даному випадку – фараона).

Хорова музика – це музика призначена для виконання хоровими колективами. Це найдемократичніший і найдоступніший вид музичного мистецтва. Хорове мистецтво зародилося в театрі Давньої Греції, де хор був головною дією вистави. Згоду став самостійним видом в музиці.

У Стародавній Греції голоси розрізняли за регістрами: netoide – високі голоси, mesoide – середні, iroide – низькі. Ансамблевий спів у Давній Греції. Участь хорів у проведенні Олімпійських і Піфійських ігор. Ансамблевий спів

називали антифоном (від грец. antiphonos – протизвучність) – почерговий спів двох хорів або хору і соліста. Виникнення антифону відносимо до часів Древньої Греції (спів деферамбів). Пізніше антифонний принцип співу перейшов у трагедію, де хор зазвичай поділявся на два пів-хори. Антифонний спів виконувався в релігійній музиці Палестини, Візантії. В Західній Європі введення антифону в християнське богослужіння пов'язують з іменем міланського єпископа Амвросія. Із Мілану антифон розповсюдився по всій Італії, а потім в інші європейські країни. Принцип антифонного співу перейшов у світську музику, він зустрічається у народних піснях, а також хоровий творах композиторів (напр., хор «Ехо» О. Лассо, хор «Звезды» С. І. Танєєва та ін.).

Відомо, що в Стародавній Греції існував керівник хору, котрий відбивав такт, тупаючи ногою, а в Римській Співочій школі для управління хором використовувались певні рухи руки.

За часів Стародавньої Греції хори брали участь у проведенні Олімпійських і Піфійських ігор, причому там виступали не лише чоловічі, а й жіночі та дитячі хори. Опанування основ гри на музичному інструменті та співу було основою виховання грецької молоді на рівні з опануванням дисциплін, які впливають на розум та тіло. Відомості про дану практику надавались у працях відомих грецьких мислителів, які звертали увагу на доцільність хорового співу серед молоді. Стародавні греки (мається на увазі Аристотель і Платон) з'єднали навчання вокально-хорового співу з читанням поетів, гімнастикою, грою на музичному інструменті. Музичний ритм із хоровим виконанням, як вони вважали, привчав до впорядкованості в рухах, в думках, в емоціях і в діяльності. Вже в стародавніх цивілізаціях були здійснені перші спроби запису мелодій. Наприклад, у Межиріччі використовували піктографічний запис, у Стародавній Греції – буквений.

Лекції 2-3. Хорове мистецтво Середньовіччя

За доби Середньовіччя відбувається подальший розвиток хорового виконавства. За рахунок того, що саме хоровий спів став основою церковного богослужіння як у католицькій, так і в православній традиції, він набуває особливого сакрального значення. До винайдення сучасної системи запису нотного тексту, навчання хорового співу здійснювалось із застосуванням невменної нотації у Західній Європі та знаменної нотації у вітчизняній православній традиції. Хоровий спів, який звучав під час богослужінь, виконувався виключно чоловічим складом. Осередками підготовки до хорового виконавства ставали монастирі. Важливо відмітити, що виконавство в цей період було пов'язане не стільки і не лише з вокальною майстерністю, а й із моральними якостями виконавця. Окрім цього, набирати в хор могли співаків за «велінням душі і серця».

За доби Відродження, коли зростає інтерес до людської особистості, актуалізується питання її всебічного розвитку, виникають передумови для формування професійно зорієнтованого дитячого хорового виконавства. Після виникнення перших консерваторій, які спочатку були сирітськими притулками, до них починають приймати як хлопчиків, так і дівчат. Поширюється практика використовувати дитячий хоровий спів у храмах, де насамперед співають хлопчики.

Проникнення християнства у Європу формує новий тип хорового колективу – церковний хор. Ініціаторами введення співу в християнських храмах на Сході були Василій Великий (у Неокесареї) та Іоанн Златоустий (у Константинополі), а на Заході – папа Дамас I (у Римі) і Амвросій Медіоланський. Зокрема, Іван Златоустий відзначав, що ніщо так не підносить душу, ніщо так не окрилює її, не віддаляє від землі, не звільняє від тілесних оков, не спрямовує у філософію і не допомагає досягати повного презирства до житейських предметів, як узгоджена мелодія і керований ритмом божествений спів. Поступова уніфікація богослужбових піснеспівів та необхідність

скерувати співаків у річище усталеної традиції виконання спонукали до появи в хорі фігури регента, що організовував співаків у єдине естетичне ціле

До епохи Відродження професійне хорове виконавство було повя`зане винятково з церквою. В 14-15 ст. з розвитком багатоголосся формується поняття хорової партії, кожна з яких могла виконуватись в унісон, або розділятися на кілька голосів. Епосі Раннього Відродження характерні 3-4 голосні хори з головним голосом – тенором, пізніше – 6-8 голосні.

Значну роль у музичному житті країн Західної Європи відіграла римо-католицька церква, яка використовувала емоційну силу музичного мистецтва для впливу на прихожан. Стиль церковної католицької музики склався у IV-VII ст. Намагання церкви відділити церковні наспіви від мирського життя породило таке явище в церковному житті, як Григоріанський спів. Кодекс під назвою ***«Григоріанський антифонарій»*** містив зібрання церковних хорових наспівів, основою для яких була Біблія. Григоріанському співу характерні строгість, стриманість мелодії, підпорядкування тексту. Він є строго одноголосним, виконується тільки чоловічим хором в унісон.

Найдавнішим видом Григоріанського співу є псалмодія, яку християнська церква вважала молитовним співом, що найбільше відповідав містичному духу церковного ритуалу.

Із часом різні види Григоріанського співу об’єдналися у меси – циклічні вокальні, або вокально-інструментальні твори релігійного характеру, що виконувались латинською мовою. Символічний зміст мес пов´язаний з обрядом «перетворення хліба і вина в тіло і кров Ісуса». У IX ст. на основі Григоріанського співу виникають перші ранні форми церковного професійного багатоголосся – органум і дискант. Із розвитком культового багатоголосся значення у ньому Григоріанського співу зменшується, разом із тим, Григоріанські мелодії використовувалися як тематична основа багатьох духовних творів.

У цей самий час з´являються нові музичні форми «антигригоріанських течій», що стало своєрідним ударом по церковній ідеології з боку народної

творчості. Це – гімни, які, порівняно із псалмодією, були більш мелодійно розвинені і структурно довершені. Пісні-гімни поступово стали виконуватися в церквах усіма прихожанами у вигляді інтермедій (вставок). Слідом за гімнами з'явилися секвенції (імпровізаційно-поетичні вставки, якими прикрашався старий молитовний текст), тропи (вставки-діалоги) і театралізовані літургійні драми.

Хор у візантійських церквах був суто чоловічий (чоловіки з хлопчиками), унісонний (з IX ст. «унісонний», тобто верхній солюючий голос на фоні витриманого нижнього – примітивне двоголосся). Існувала нотація, так звана «невменна нотація», яка фіксувала не тільки звуковисотність та ритмічну організацію, але й спосіб керування співом – так звана «хірономія» .

На ранніх етапах християнства основним предметом зацікавлення суспільства було засвоєння григоріаніки та її вдосконалення власне самого предмету літургійного співу. Для цього була розроблена методика навчання, яка базувалася виключно на усній практиці, тому процес засвоєння повного корпусу літургійного репертуару міг тривати понад десять років. Для навчання монахів використовували збірки-Антифонарії, натомість мелодії передавалися від покоління до покоління. Задля уточнення мелодичного змісту кантори спеціально відвідували більші монастирі та інші осередки церковного співу. Основне навантаження в опануванні григоріанських мелодій припадало на звуковисотну організацію, оскільки ритмічний компонент, про який мова буде йти нижче, залежить від вербального початку. Лео Трайтлер пише, що звуковисотність – це тільки одина з багатьох функцій, що акумулює в собі невменна нотація. Тож, щойно з поширенням на Заході лінійної нотації тривалість засвоєння літургійного репертуару скоротилася до двох років.

Григоріанський хорал (іт. canto gregoriano, англ. Gregorian Chant, нім. Gregorianischen Choral /Gregorianischen Gesang; франц. chant grégorien, пол. chorał gregoriański) – це монодійний спів західної церкви, який поширювався в різних регіонах Західної Європи, починаючи з Раннього Середньовіччя. На латинській сакральній монодії базувалася професійна

західноєвропейська музика, а з часом на її основі стали формуватися різноманітні багатоголосі форми. Для того, щоб вивчити літургійний репертуар формується невменна нотація, що є однією з найдавніших нотаційних систем, яка пройшла через трансформації та вдосконалення і призвела до появи лінійної нотації. Кристалізується система ладів-модусів, яка, безперечно, була пов'язана з греко-візантійською системою осьмогласся, формуються такі літургійні жанри, як introit, communio, offertorium, alleluia, tropus, sequentia та ін. Упродовж багатьох століть цей мелодичний корпус сформував так званий «ідеальний стиль» названий cantus planus («рівний спів»), який став основою розуміння григоріанського співу.

Старовинних ладів всього сім, у кожному з них по сім ступенів. Ці лади не є в сучасному сенсі ні повноцінним мажором, ні повноцінним мінором, але в навчальній практиці закріпився й успішно «працює» метод порівняння цих ладів саме з натуральним мажором і натуральним мінором, точніше з їх звукорядом. Виділяють дві групи ладів:

- лади мажорного способу;
- лади мінорного способу.

Лади мажорного способу – ті лади, які можна порівняти з натуральним мажором (іонійський, лідійський і давньогрецький)

Іонійський лад – це лад, звукоряд якого збігається зі звукорядом натурального мажору. Лідійський лад – це такий лад, який у порівнянні з натуральним мажором має в своєму складі четверту підвищену ступень. Давньогрецький лад – це лад, який в порівнянні з звукорядом натурального мажору має в своєму складі сьому низьку ступень.

У добу пізнього Середньовіччя в григоріанському хоралі з'явилися нові види співів: тропи, секвенції, строфічні пісні версус, кантіо, кондуктус. Усі канонізовані співи поділяються на дві групи: співи, які супроводжують месу і співи, які виконуються під час усіх інших служб – Officium.

Становлення класичного гармонічного мислення у 17-18 ст. визначило поділ голосів на 4 основні партії – дисканти (сопрано), альти, тенори та баси.

Хор стає невід'ємним учасником опери, з'являються також світські капели, що пов'язано з розвитком жанрів ораторії, кантати, хорових концертів тощо.

Відомий дослідник Жорж Дюбі, автор книги «Доба соборів», представник школи «Анналів» наводить відомості щодо значення хорового співу в добу Середньовіччя та специфіку вокального стилю монахів бенедиктинців: «Щодня сім разів хор клюнійських ченців вирушав процесією до церкви, щоб там співати псалми, й у цьому співі відбивалися риси, які відрізняють бенедиктинський стиль від східного чернецтва: стриманість, скромність, тлумачення, яке кладе край будь-якій схильності до індивідуальної фантазії. Принципи смиренності та покірливості посилювали в Клюні функції півчого, якому священики делегували свої головні повноваження, аби він керував хором і зміцнював його дисципліну».

Досить цікаво, в алегоричній формі змальовує структуру Всесвіту, мислитель доби Відродження Джанбаттіста Маріно (1569–1625) у проповіді «Слово про музику». Він переглядає ренесансну концепцію світу, що виходить з гармонійного устрою Всесвіту та зображує його у вигляді хорової капели, в якій «відомий Маестро», тобто сам Господь-Бог, розподілив усі партії між різними істотами: «... ангел співав контральто, людина – тенором, а безліч звірів – басом... Білі і чорні ноти позначали дні і ночі, фуги і паузи і прискорення ритмів; великі ноти були подібні до слонів, малі – мурах». Власне, якщо звернутись до організації музичної освіти в добу Відродження, то саме у XIV-XV ст. в найбільших містах Італії при монастирях починають відкривати школи-притулки для бідних музично обдарованих дітей-сиріт, яких навчали насамперед хоровому співу та ремеслам. Після того як поступово відбувалася секуляризація освіти, дітей почали навчати гри на музичних інструментах та мистецтву контрапункту. Через деякий час відбулося перетворення цих притулків на перші консерваторії, в яких навчали хлопців та дівчат окремо. І знову ж таки хоровим заняттям там відводилося значне місце, адже учнівські колективи могли часом зрівнятись виконавськими здібностями зі співаками

папської капели. Подібно до італійських притулків для обдарованих дітей у Нідерландах були утворені метризи – співацькі школи-притулки.

У професійній композиторській творчості використання григоріанських хоралів знайшло своє різнобічне втілення. Композитори можуть послуговуватися лише латинськими текстами, використовувати початкові мелодичні звороти, обирати мелодію хоралу в якості cantus firmus. Найчастіше митці звертаються до секвенції Dies irae, що слугує символом судного дня, незворотної долі, фатуму.

Секвенція (пізньолатинська sequentia – чергування, від лат. Sequens – наступний), текстомузична форма та літургійний жанр у традиційній службі Римо-католицької церкви (до реформ 2-го Ватиканського собору). Входила до складу Меси пропрія (після алілуя; під час постів і в заупокійної меси – після тракту). Текст латинський, вільно складений, за змістом – вільний парафраз сюжетів і мотивів Святого Письма. Спосіб розспіву тексту фонетичний, із мінімальними невматичними розспівами.

Середньовічна секвенція як символ смерті, втілення фатального початку привертала до себе увагу художників різних стилів, епох, національних культур. Популярність цього мотиву стало причиною звернення саме до нього в якості прикладу використання григоріанського хоралу у професійній композиторській творчості. Dies irae з латині перекладається як «день суду». Це є середньовічний католицький піснеспів, іншими словами – секвенція, яка віддзеркалює ідею страшного суду. Текст Dies irae на латині та переклад:

Dies irae, dies illa День гніву, день цей

Solvet saeclum in favilla звільнить із праху покоління,

Teste David cum Sybilla за свідченням Давида з Сивільї.

Quantus tremor est futurus Як будемо тремтіти,

Quando iudex est venturus коли Суддя прийде

Cunta stricte discussurusi правдиво все розсудить.

Tuba Mirum

Tuba mirum spargens sonum Труби чудесний звук
Per sepulca regionum пронесеться над могилами,
Coget omnes ante thronum і збере всіх перед Троном.
Mors stupebit et natura Смерть відступить і природа,
Cum resurget creatura як повстане творіння
Iudicanti responsura на суді відповідати .
Liber scriptus proferetur Книга писана пред'явлена буде,
In quo totum continetur в якій все міститься
Unde mundus iudicetur для суду над світом.
Iudex ergo cum sedebit Отже, коли Суддя сяде,
Quidquid latet apparebit все приховане стане явним,
Nil inultum remanebit ніщо не лишиться безкарним.
Quid sum miser tunc dicturus Що я, нещасний, тоді скажу,
Quem patronum rogaturus Якого заступника просити,
Cum vix iustus sit securus? Якщо і праведний не певен?

Rex tremendae

Rex tremendae majestatis Царю страшної величі,
Qui salvandos salvas g ratis що нас рятуєш милостиво,
Salva me, fons pietatis врятуй мене, джерело милості!
Recordare Recordare, Jesu pie Згадай, милостивий Ісусе,
Quod sum causa tuae viae що я – причина Твоїх мук,
Ne me perdas illa die та не полишай мене у той день!
Klesls, hledaje mne, znaven, Сповідуючи мене, сядеш втомлений,
Redemisti crucem passus На хресті ти викупив гріхи людські,
Tantus labor non sit cassus Такий труд хай не пропаде марно.
Iuste iudex ultionis Питай, Суддя, відплати,
Donum fac remissionis даруй мені відпущення
Ante diem rationis до Дня Суду.

Ingemisco tamquam reus Я зітхаю як винний,
Culpa rubet vultus meus провина змушує мене тремтіти,
Supplicanti parce, Deus змилуйся над тим, хто просить, Боже!
Qui Mariam absolvisti Той, хто виправдав Марію
Et latronem exaudisti і розбійника вислухав,
Mihi quoque spem dedisti мені також хоч яку-небудь надію дай.
Preces meae non sunt dignae Мої благання неварті,
Sed tu, bonus, fac benigne але Ти добрий, зроби милість,
Ne perreni cremer igne не спалюй вогнем пекельним.
Inter oves locum praesta Серед овець місце приготуй,
Et ab haedis me sequestra а від козлищ мене відведи,
Statuens in parte dextra поставивши праворуч.

Confutatis

Confutatis maledictis Засудивши нечестивих,
Flammis acribus addictis покаравши їх страшним вогнем,
Voca me cum benedictis приклич мене до благословенних.
Oro supplex et acclinis Я молю уклінно,
Cor contritum quasi cinis серце скрушене як порох,
Gere curam mei finis потурбуйся про мій кінець!

Lacrimosa

Lacrimosa dies illa У той день сліз,
Qua resurget ex favilla підніметься із праху той,
Iudicandus homo reus кого будуть судити.
Huic ergo parce Deus Людину провинну пощади, Боже,
Pie Jesu Domine милостивий Господи Ісусе,
Dona eis requiem. Amen дай їм спокій! Амінь!

Заключні вірші символізують душі людей, які сходять до Божого престолу, де праведники будуть обрані для успадкування раю, а грішники – скинуті у вогонь пекельний. Цей піснеспів виник в Італії. Найперші записи з'являються ще у XII ст., проте історичні відомості вказують, що остаточна редакція тексту належить ченцеві Томмазо ді Челано (XIII ст.). Автор мелодії Dies irae невідомий. Dies irae є однією з 5 секвенцій, узаконених Тридентським собором (1570 р.) у Римі. З цього часу секвенція стала обов'язковою частиною заупокійної Меси католиків аж до Другого Ватиканського собору (1962 р.). Після перемін на Другому Ватиканському соборі до обов'язкової послідовності Меси ця секвенція не входила, але могла використовуватися на літургії годин. Піснеспів Dies irae, який має народно-пісенні витоки, вирізняється строгістю та трагічною виразністю, завдяки чому зберіг силу впливу аж до XX століття.

З'являється ***мензуральна нотація***. Основоположником мензуральної нотації вважається видатний учений-музикант XIII століття Франко Кельнський. Його система зафіксувала процес поступового звільнення від модальних формул у напрямку ускладнення та урізноманітнення ритмічних структур (малюнків), які аж до XIV століття виявляли себе в рамках переважно тридольної («перфектно», тернарні) мензури.

На стадії Арс нова у Франції мензуральна нотація вступила в нову фазу свого розвитку. Філіппа де Вітрі традиційно вважають теоретиком, який узаконив «імперфектний» (дводольний, бінарний) поділ нот, увів нові дрібні тривалості – мініму і семімініму, а комбінації мензур темпуса і пролації («чотири пролації» Вітрі) позначив на початку нотоносцю особливими символами, прообразами тактових розмірів. Математичне обґрунтування мензуральної нотації дав Йоан де Муріс у трактаті «Пізнання музичного мистецтва» (1321 р.). Класичним підручником мензуральної нотації в епоху раннього Відродження стала приписувана йому «Книжечка про мензуральний спів» (бл. 1340). У той же час в Італії розвинулася власна теорія мензуральної нотації (у трактатах Маркетто Падуанського). У порівнянні з французькою, італійська практика мала ряд особливостей: бінарний поділ як основа,

роздрібнення базової мензури темпус на градуйовані розряди (8 так званих «підрозділів», лат. divisiones), серед яких власне італійськими вважалися octonaria і duodenaria; систематичне використання точки відокремлення (лат. punctus divisionis).

Наприкінці XVI – початку XVII століть мензуральна нотація поступово «переродилася» в тактову партитурну нотацію класичного типу, в тому числі під впливом особливих інструментальних нотацій (табулатур), що використовувалися для запису світської, особливо пісенно-танцювальної, музики. Ноти набули овальної (округлої) форми, нормативним став бінарний розподіл тривалостей, нормою став запис тернарних тривалостей як альтерації бінарних. Це уявлення про бінарію як еталону міри збереглося в нотації ритмічних тривалостей до наших днів.

Меса в римо-католицькому богослужінні – центральна за значимістю служба. Її музичне оформлення, як і оформлення служб оффіція, склалося в епоху Середньовіччя на основі григоріанської монодії (григоріанського хоралу).

Меса складається із Ординарію (текст звучить щоденно) і Пропрія (текст змінюється протягом року, залежно від свята). Незмінними частинами Missa ordinarium (Ординарію) є:

1) ***Kyrie eleison*** (Господи, помилуй)

2) ***Gloria*** (Слава в вишніх Богу)

3) ***Credo*** (Вірую во єдиного Бога)

4) ***Sanctus*** (Свят Господь Бог Саваоф) і ***Benedictus*** (Благословен грядущий во Ім’я Бога)

5) ***Agnus Dei*** (Агнец Божий).

До Пропрію (Missa proprium) відносилися рухливі частини літургії:

1) Introitus – інтроїт (початковий псалом);

2) Graduate – градуал (псалом на день церковного року);

3) Alleluja, або заміняється Tractus (виконується в дні покаяння)

4)Offertorium – оффертoрій (молитва дароприношення)

5) Communio – коммуніо (молитва причастя).

Служби Officium складаються із обов'язкових і змінних піснеспівів. До IX ст. церковний спів був одноголосим. Потім на основі григоріанського хоралу виникають ранні форми багатоголосся (органум, діскант, гімель, фобурдон). У XIII–XIV ст. розвиваються багатоголосі хорові церковні жанри – мотет і меса. У XV–XVI ст. у творчості композиторів нідерландської школи багатоголосся досягає кульмінаційного моменту розвитку (Г. Дюфаї, Й. Окегем, Ж. Депре, О. Лассо).

Уже із XIV ст. багатоголосні церковно-музичні композиції створювалися на основі незмінних частин меси. Перша авторська меса на повний текст ординарію була написана Гійомом де Машо – Меса Нотр-Дам – близько 1350 р.

До кінця XIV ст. музика до шести частин ординарію зайняла чільне місце в ієрархії музичних жанрів. Серед мес цього періоду переважають меси на Cantus firmus. Автором першої меси на єдиний cantus firmus для всіх частин вважається англійський композитор Джон Данстейбл, а вершина розвитку таких мес представлена в творчісті Жоскена Депре, який також був одним із перших, хто використав прийом пародії.

У XVI ст. запозичена музика в месі «перемішувалася» із створеною заново, тим самим утворюючи тип меси-пародії. Писалися вони більшістю композиторами пізнього Відродження, зокрема Палестриною і Лассо. Тоді ж набули поширення інші типи – канонічна меса і меса-парафраз, що побудовані на вільному використанні григоріанських наспівів.

У процесі історичного розвитку християнського співу, якийсь час григоріанський хорал не мав самостійної форми викладу, а був складовою мотету. Мотет вважався однією з найважливіших музичних форм, які практикувалися композиторською школою при паризькому соборі Нотр-Дам у XII - XIII століттях, імовірно з підтекстовки клаузули. Тоді ж з'явилося слово «мотет». За свідченням Івана де Грокейо (кінець 13 ст.), цей вид музики годі було представляти в присутності простого народу, який не здатний оцінити його вишуканість і отримати задоволення від слухання. Мотет виконується для

освічених людей і взагалі для тих, хто шукає вишуканості в мистецтві. На відміну від органуму того ж часу, ритм мотету строго організований за допомогою застосування ритмічних модусів.

Слова, якими позначений тенор у прикладі мотету, вказують, що його джерелом стала частина вірша алілуя, яка починається словами «Eius in Oriente». Сама тенорова партія позбавлена тексту й, очевидно, виконувалася інструментально. Другий голос має текст і тому називався «мотетус» (букв. – «має слова» – вираз, що дав назву всій формі) або «дуплум» («другий голос»), складався композитором у другу чергу і прилаштовувався до тенору таким чином , щоб в акцентованих моментах утворювати з ним консонанси (унісони, кварти, квінти, октави). Між акцентованими моментами допускалися будь-які інтервали, аж до найбільш дисонуючих. Найчастіше третій голос («тріплум») приєднувався до тенорової партії на основі тих же принципів зіткнення, які при цьому могли виникнути між ним і мотету сом.

Спочатку в якості тексту верхніх голосів використовувалися латинські «стежки» тенорового мотиву, проте поступово всі зв’язки між оригінальним текстом цитованого мотиву і почуттями, що виражалися верхніми голосами, були втрачені. На вищій стадії розвитку мотету, як правило, використовувалися французькі і провансальські тексти, часто цілком світські за своєю природою. Ця тенденція до секуляризації досягла вершини, коли в якості тенорової партії стали використовуватися світські мелодії.

У пропонованому мотеті кінця XIII століття тексти любовного змісту, початкова фраза триплума, повторена в кінці мотетусом, відтворює рефрен однієї з пісень труверів. Подібний обмін музичним матеріалом між двома верхніми голосами – вельми характерна риса того часу. З іншого боку, застосування канону в унісон у верхніх голосах є винятком і вказує на зародження пізнішої контрапунктної техніки.

Створюючи мотет, композитор XIII століття використовував замість тенорової партії (нижнього голосу) фрагмент будь-якого мелізматичного пасажу григоріанського мотиву, попередньо організовуючи його відповідно до

обраного ритмічного модусу. Григоріанське джерело вказувалося в рукописі наведенням кількох початкових слів оригінального тексту (incipit). Французькі мотети періоду Ars antiqua (зазвичай 3-голосні) – політекстовка. Їх зразки можна знайти в бамбергському кодексі, який зберігається в міській бібліотеці Бамберга та містить 100 мотетів, у Кодексі Монпельє, що зберігається в бібліотеці Університету Монпельє та має понад 300 мотетів. Переважна більшість авторів – анонімні (серед небагатьох відомих імен – П'єр де ла Круа). Англійська мотет 13 ст., якого збереглося понад 100 зразків, складався на єдиний латинський текст.

Лекція 4. Хорове мистецтво епохи Відродження

Починаючи з XIII століття в Італії, а потім і інших країнах Західної Європи, формується нова художня епоха, яку прийнято називати Відродженням або Ренесансом.

Термін «Відродження» пов'язаний з відродженням античної ідеї гуманізму. Епоха Відродження подарувала світові геніально обдарованих людей практично у всіх областях людської діяльності, таких як Данте, Петрарка, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Колумб, Васко да Гама, Парацельс і ін. Поєднуючи в собі різнобічну обдарованість, вони проявили її в максимальному ступені, залишивши Світові великі відкриття й геніальні творіння.

Церква не втрачає свого значення в епоху Відродження, а релігійність жевріє з самосвідомості людей, але церковне мистецтво наповнюється новими земними образами. Склалася така закономірність, що музика в межах однієї епохи розвивається, як правило, пізніше інших мистецтв. Геніальні досягнення в музичному мистецтві зазвичай відбуваються на завершення епохи.

Це закономірно і для Відродження, і для Бароко, і для Класицизму. Основу хорової музики Відродження складають церковні жанри меси і мотета, але разом з тим увагу композиторів все більше і більше привертає галузь світської музики, яка стає невід'ємною частиною їхньої творчості.

Світська музика, так само як і живопис, відображала гуманістичні ідеї епохи – інтерес до внутрішнього світу людини, до його особистості в умовах повсякденного життя. Суть ренесансного гуманізму знайшла відображення в хорових піснях у стилі фроттола і віланелла. Фроттола в перекладі з італійської означає: вигадка, балаканина. Віланелла – сільська пісня. Яскрава образність, навмисний «побутовизм», часом із фривольним відтінком, указували на народне походження цих жанрів.

Цим «прозаїчним» жанрам, пов'язаним із народно-пісенною традицією, був протиставлений «серйозний» жанр світської музики, який зародився на початку XVI століття – мадригал. Літературною основою мадригала стала лірична поезія Ренесансу, тематика якої торкалася сфери людських почуттів і переживань. Цей жанр з часом набув рис вишукано-аристократичної витонченості.

Поліфонія в хоровій музиці Відродження мала основне значення. Країною, де традиція вокального багатоголосся має найдавнішу історію, є Англія. Саме там багатоголосний хоровий спів був популярним і відомим із давніх часів. Університети Кембриджу та Оксфорду вже з середини XV ст. почали присвоювати звання бакалавра музики.

Родоначальником англійського мадригалу вважається Вільям Берд (1543-1623). Відомим в Англії композитором – автором мадригалів був учень Берда Томас Морлі (1557-1603).

Із творчістю композитора Генрі Перселла (1659-1695) пов'язаний геніальний, але короткий зліт англійської музики, яка зайняла передові рубежі європейського мистецтва того часу. Перу Перселла належать духовні хорові твори, численні оди, пісні, мадригали.

Мова англійської хорової музики відрізняється вишуканістю і різноманітністю ритму, що дуже характерно для світських вокальних жанрів, пов'язаних із танцювальною культурою Англії. Багато світських хорових творів виконувалися з інструментальним супроводом. Старовинні струнні та духові інструменти, як правило, дублювали хорові голоси, в той час як ударні

підкреслювали гостроту танцювального ритму. Прикладом ритмічної різноманітності можуть служити відомий мадригал Г.Перселла «Співочий дрізд» і Falas Т.Морлі «Ти своїм сміхом милим» і «Вогонь в моєму серці».

Традиція вокальної поліфонії, яка зародилася в Англії ще до епохи Відродження, отримала розвиток за її межами і знайшла продовження в творчості композиторів інших національних шкіл, наприклад, у Франції. У XII-XIII століттях паризький собор Нотр Дам став центром розвитку композиторського мистецтва. Авторами численних зразків раннього церковного багатоголосся були композитор Леонин і його послідовник Перотин. Майстри школи Нотр Дам під час створення мотетів дотримувалися загальних для того часу правил композиції, за якими в засадах і закінченнях музичних фраз на сильних долях повинні звучати консонанси між голосами по вертикалі. На слабких частках допускалися будь-які інтервали, аж до дисонансів. Особливістю ранніх мотетов було те, що окремі голоси в них часто були різними за змістом текстів, часом на різних мовах. Зазвичай тенор мав латинський текст, запозичений із григоріанських співів, а тексти інших голосів походили з різних світських джерел.

Найбільш цікавим і яскравим явищем епохи Відродження була музика композиторів Нідерландської школи. XV століття ознаменувало початок епохи Відродження в Нідерландах, причому особливість розвитку нідерландської культури полягає в тому, що, на відміну від інших країн Західної Європи, саме з музики почався шлях відродження та інших видів мистецтв. В університетах Нідерландів викладалася математика, астрономія, географія. Професійні знання в галузі музики набувалися в метрізах – навчальних закладах, які готували церковних співаків. Там поряд із загальною освітою студенти навчалися співу, гри на органі, теорії музики.

Першу Нідерландську композиторську школу очолили Беншуа (1400-1460) і Дюфаї (1400-1474), другу – Окегем (1425-1494) і Обрехт (1450-1505), третю – Жоскен Депре (1440-1524) і Орландо Лассо (+1520 -1594).

Композитори Нідерландської школи узагальнили досягнення англійської та французької багатоголосної музики церковного і світського спрямування. В їх творчості були представлені основні вокально-хорові жанри, де основне місце займає меса і мотет. У церковній музиці тривав процес відточування поліфонічної майстерності. Через велику кількість правил і обмежень в голосоведенні та контрапунктних поєднань голосів, багатоголосся того часу отримало назву поліфонії строгого стилю. В ній крім об'єднуючої ролі молитовного тексту був вироблений чисто музичний прийом – імітація, який теж сприяв об'єднанню музичної форми. Під імітацією малася на увазі передача мелодійного побудови з голосу в голос. Імітація могла бути точною або такою, що варіюється.

Захоплення композиторською технікою було ні чим іншим, як продовженням середньовічної традиції з її культом інтелектуалізму. Наприклад, Окегем здивував своїх сучасників, склавши мотет на 36 голосів. Складна поліфонічна техніка демонструвала рівень майстерності композиторів, але при цьому часто страждала виразна сторона музики. Особливо наочно це проявляється в творах перших двох поколінь композиторів Нідерландської школи. Тільки в творчості Жоскена Депре і, особливо, Орландо Лассо технічна досконаліть та естетична цінність музики набули гармонійної рівноваги.

Світські жанри епохи Ренесансу, такі, як віланелла, мадригал отримали розвиток у творчості нідерландських майстрів. Ці твори тяжіли до більш простого викладу, яке з часом розвинеться в гомофонно-гармонічний склад.

Період розквіту Нідерландської школи завершує життя і творчість великого композитора Орландо Лассо. Приблизною датою його народження вважається 1520 рік. У дитинстві Лассо був співаком у церкві Св.Миколая свого рідного міста. Дивовижний по красі і чистоті голос малолітнього співочого привернув увагу віце-короля Сицилії Фердинанда Гонзага. Так 12-річний Лассо потрапляє до нього на службу і переїздить спочатку до Мілана, а потім на Сицилію, де триває його музична освіта. У 18-річному віці О.Лассо залишає Ф.Гонзага і перебирається в Неаполь, а в 21 рік композитор обіймає

відповідальну і почесну посаду капельмейстера собору Св.Іоана в Римі. У ці роки в Італії виходять його перші збірки чотириголосних мес, чотирьох- і пятиголосного мотетів. У 1549 році, отримавши звістку про важку хворобу батьків, Лассо залишає Італію і повертається в Монс, але батьків живими не застає. Зробивши після цього коротку подорож по Англії і Франції, композитор повертається в Антверпен, де незабаром виходять його збірники п'яти- і шестиголосних мотетів.

У 1557 році О.Лассо був запрошений у капелу герцога Баварії Альбрехта V. Прийнявши цю пропозицію, композитор стає на чолі кращої на той час музичної капели Європи. Придворна капела Альбрехта V складалася з відмінних музикантів і включала 62 співака та 30 інструменталістів. У Мюнхені були створені найвідоміші твори Лассо – покаянні псалми, що принесли авторові світову популярність. На честь композитора, якого називали «князем музики», складалися поеми, карбувалися монети з його зображенням, Лассо був зведений у спадкове дворянство, а папа Григорій XIII робить його кавалером ордена Золотої шпори. У 1594 році великий композитор помер. Композиторська спадщина О.Лассо дуже велика. Вона становить близько двох тисяч творів.

Нідерландська композиторська школа в творчості О.Лассо знайшла геніальне завершення. Великих висот в галузі вокально-хорової поліфонії досягли композитори Римської школи. Найяскравішим її представником є Палестрина. Його справжнє ім'я було Джованні П'єрлуїджі. Народився він у 1525 році в місті Палестрина недалеко від Риму. Згодом композитора нарекли ім'ям його рідного міста. Палестрина починав свою кар'єру як церковний співочий. Надалі його співоча, капельмейстерская і композиторська діяльність були пов'язані із Сікстинською капелою Ватикану і багатьма іншими соборами Риму. З 1571 по 1594 рік композитор очолює капелу собору Св. Петра. З небагатослівних відомостей про життя композитора відомо, що він жодного разу не покинув меж Риму. Помер Палестрина у 1594 році. Діяльність композитора була нерозривно пов'язана з католицькою церквою, визначила

багато в чому його творчість, основу якого складає духовна хорова музика a’capella. Його перу належать 100 мес, 180 мотетов, а також світські мадригали. Для стилю Палестрини характерна простота і ясність контрапунктичної тканини. Це досягається тим, що окремі мелодичні лінії, складові хорового багатоголосся, відрізняються чіткістю малюнка, що в цілому і робить тканину канонів і імітацій прозорою і зрозумілою, а текст – чітко зрозумілим. Месам і мотетам Палестрини властива просвітлена споглядальність і відчужена заглибленість, що продовжує церковні традиції в трактуванні цих жанрів. У світських мадригалах композитор долає позбавлену емоційних поривів статичність церковних творів, поєднуючи мелодійне багатство і декламаційну виразність інтонацій. Композитор умів передати різні, часом гострі переживання, домагаючись швидкого переходу з одного стану в інший.

Представником римської поліфонічної школи був також Феліче Анер (1560-1614). Учень і послідовник Палестрини, Анер змінив свого вчителя на посаді композитора Апостольської капели Ватикану. Анер писав церковну і світську хорову музику. Значне місце в його творчості займають мотети. Відомо, що одночасно з жанром мотета склався тип мотетної форми. Принцип формоутворення в мотеті тісно пов’язаний із текстом. Цей взаємозв’язок проявляється в тому, що кожній новій фразі тексту відповідає новий по тематизму розділ музики. Прозорістю і ясністю фактури мотети Анер близькі стилю церковних творів Палестрини.

Вплив нідерландських композиторів позначився і на становленні Венеціанської композиторської школи XVI-XVII століть, яку очолив нідерландець Вілларт (1480-1562). В галузі вокально-хорової поліфонії венеціанська школа представлена рядом композиторів, серед яких особливо прославився Андреа Габріелі (1510-1586) і його племінник Джованні Габріелі (1557-1613).

А.Габріелі був учнем Вілларта і згодом органістом церкви Сан Марко. Д.Габріелі служив у придворній капелі в Мюнхені під керівництвом О.Лассо, а потім, також як і Андреа, – органістом і композитором церкви Сан Марко.

Основною тенденцією їх творчості було прагнення до пишноти і насиченості звукових форм. Широко застосовувалося багатоголосся. Вокальні голоси часто поєднувалися з інструментальним звучанням. Прихильність до ефектного поєднання різних виконавських складів знайшла своє продовження у венеціанській музиці наступних століть.

В історії розвитку музичного мистецтва епоха пізнього Відродження стала переломним етапом. Наприкінці XVI століття в музику проникає новий стиль, який утворився на основі відродженої античної монодії. Це явище пов'язане з діяльністю музичного товариства, яке існувало у Флоренції в кінці XVI століття. Очолював його граф Барді, а саме товариство отримало назву «Флорентійська камерата». Композитори і поети цього гуртка прагнули до відтворення античної трагедії, але, природно, в нових культурно-історичних умовах це призвело до появи нового жанру. 1594 рік прийнято вважати роком народження жанру опери. У ранніх флорентійських музичних виставах, які називалися dramma per musica (тобто «драма через музику»), і створився новий монодічний стиль, який згодом вплинув на становлення нового жанру опери. Значну роль на рубежі XVI і XVII століть щодо змін стилів зіграли світські хорові жанри, які увійшли до професійної композиторської практики епохи Відродження. Ясність гармонічного викладу, що вирізняла світську музику від церковної поліфонії, багато в чому підготувала появу монодії.

Центральною фігурою римської школи стала постать К. Монтеверді. Його перші опери «Орфей» та «Аріадна» демонструють новий шлях розвитку оперної драматургії. Акцентуючи увагу на розкритті внутрішнього світу героїв, композитор значну роль відводив і хоровому компоненту, який підкреслював особливо важливі моменти драми.

У нових історичних умовах музика композиторів Відродження сприймалася як застаріла і непотрібна. Скоро вона була надовго забута. Навіть великі композитори від Бароко до Романтизму (Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Шуман та інші) були майже не знайомі з творчістю Лассо, Палестрини, Габриелі.

Тема 2. Хорове мистецтво доби Бароко, Класицизму та Романтизму (6 годин)

Лекції 5-6. Хорове мистецтво доби Бароко

Поняття «барокова музика» або «музика Бароко» описує стиль європейської музики в період приблизно між 1600 та 1750 роками. Барокова музика наслідує музику епохи Відродження і передує класичній музиці, її вершинами зазвичай вважають творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та А. Вівальді.

Слово «бароко» ймовірно походить від португальського perola barroca- перлина химерної форми.

В історії музики термін «бароко» вперше використав німецький музикознавець Курт Закс 1919 року. До 1960-х років правомірність застосування єдиного терміна для творів таких різних композиторів, як наприклад Якопо Пері, Доменіко Скарлатті та Й. С. Бах була предметом суперечки. Деякі музикознавці вважають, що необхідно розділяти Бароко на безпосередньо період Бароко і на період Маньєризму, з метою узгодження з поділом, що застосовується в образотворчому мистецтві. Радянська музикознавча традиція розглядає Бароко, як стиль, що співіснував із Класицизмом, частково у протистоянні, частково у взаємодії.

БАРОКО (в перекладі з італійської – чудернацький, дивний, химерний, примхливий, пишномовний) – художній стиль в європейському мистецтві та літературі кінця 16 – першої половини 18 століття.

Існують різні версії походження цього терміну: 1) перлина неправильної форми; 2) позначення одного з різновидів силогізму в схоластичній логіці; 3) від імені італійського художника Ф. Бароччи; 4) від італійського «baroccо» – грубий, незграбний, фальшивий.

У XVIII ст. термін набуває значення негативної естетичної оцінки. Барочним позначалося все неприродне, довільне, перебільшене. Дійсно, художнє мистецтво та архітектура цього часу характеризувались химерними

формами, складністю, пишністю та динамікою. Пізніше термін «бароко» став застосовуватись й до музики тієї доби. Стосовно музики вперше його використав музикознавець Курт Закс у 1919 р.

Емоційним та філософським кредо музичного Бароко було глибоке і різнобічне втілення світу душевних переживань людини, драматична експресія, яскраві емоційні протиставлення та контрасти. Завдання музиканта тієї доби – вміння розважати, радувати людину, в той же час славити Бога, піднімаючись над повсякденністю. Естетика Бароко, втілена у вислові Вальтера: «Музична композиція – це математична наука, за допомогою якої складається і наноситься на папір приємна і чиста злагодженість звуків, яка після цього може бути заспівана або зіграна, з тим, щоб нею, в першу чергу, привернути людей до старанного благоговіння перед Богом, а потім, щоб нею втішати і давати задоволення слуху та душі». Епоха Бароко відкидає природність, вважаючи її неуцтвом і дикістю. В той час жінка повинна бути неприродно блідою, з химерною зачіскою, в тугому корсеті й у величезній спідниці, а чоловік в парику, без вусів і бороди, напудрений і надушений духами.

Витоки барокового стилю припадають на кінець XVI століття, коли оптимістичний гуманізм епохи Відродження змінюється трагічним світосприйняттям, пов’язаного з усвідомленням економічних і політичних проблем, що призвели до буржуазних революцій XVII ст. З виникненням стилю Бароко музика вперше продемонструвала свої можливості заглибленого і багатостороннього втілення світу душевних переживань людини, хоча в музично-теоретичних працях епохи ще переважають схоластичні погляди.

Провідне місце в бароковій музиці посідають музично-театральні жанри, насамперед опера. Це було пов’язано з прагненням до драматичної виразності та синтезу мистецтв. Серед авторів барокових опер такі майстри, як Алессандро Скарлатті (1660-1725), Георг Фрідріх Гендель, Клаудіо Монтеверді та інші. Перші опери писалися переважно на героїко-міфологічні чи легендарно-історичні сюжети з чітким розподілом сценічної дії та музики. Італійська опера продемонструвала – від переважання зовнішньої декоративності до глибокого

драматизму (М. А. Честі) та реалістичних тенденцій (пізній К. Монтеверді). Італійська опера культивувалася і в інших країнах Європи, проте вже у XVII столітті виділилися як національні явища німецька опера (Р. Кайзер) та французька лірична опера (Жан Батіст Люллі).

ОПЕРА (з італійської – «твір», «справа», «труд») – вид музично-театрального мистецтва, музично-драматичний твір, заснований на синтезі слова, сценічної дії та музики (виникла на рубежі XVI-XVII ст.). Один твір поєднував у собі музику, поезію, драматургію та театральний живопис. Опері передувала «драма під музику» (іт. dramma per musica), ідея якої народилася у Флоренції, в художньому товаристві Флорентійська камерата. З 1579 до 1592 р. в будинку графа Джованні Барді збиралися освічені любителі музики, поети, вчені (засідання проходили в камерній (від ит. camera – «кімната»), домашній обстановці. Звідси назва – камерата). Членами товариства були й професійні музиканти-співаки і композитори Якопо Пері (1561-1633 рр.) і Джуліо Каччині (близько 1550-1618рр.), теоретик і композитор Вінченцо Галілей (близько 1520-1591 рр.), батько знаменитого вченого Галілео Галілея.

Учасники Флорентійської камерати вбачали майбутнє музичного мистецтва того часу в поєднанні музики і драми: тексти подібних творів (на відміну від текстів складних хорових поліфонічних співів XVI ст.) стануть зрозумілими слухачеві. Ідеал поєднання слова і музики митці знаходили в античному театрі: вірші вимовлялися співучо, кожне слово, кожен склад звучали ясно. Так, у камерати виникла ідея сольного співу в супроводі інструменту – монодії (від грецької «монос» – «один» і «оді» – «пісня»).

Новий стиль співу почав називатися речитативним (від ит. recitare – «декламувати»): музика слідувала за текстом і спів був монотонною декламацією. Музичні інтонації були маловиразними – акцент робився на ясній вимові слів, а не на передачі почуттів героїв. Ранні флорентійські драми під музику створювались на сюжети античної міфології.

Перші твори нового жанру, що дійшли до нас, – це дві опери під однаковою назвою «Еврідіка» композиторів Пері (1600 р.) і Каччині (1602 р.).

Створені вони на сюжет міфу про Орфея. Спів супроводжував інструментальний ансамбль, який складався з чембало (клавесин), ліри, лютні, гітари та ін. Дія відкривалася прологом, в якому оспівувалися чесноти і сила мистецтва. Подальші дії включали вокальні ансамблі, хор, танцювальні епізоди. На їх чергуванні будувалася музична композиція. Опера почала швидко розвиватися перш за все як придворна музика. Знать протегувала мистецтвам, і така турбота пояснювалася не тільки любов'ю до прекрасного: процвітання мистецтв вважалося обов'язковим атрибутом могутності і багатства. У великих містах Італії – Римі, Флоренції, Венеції, Неаполі – склалися свої оперні школи.

Серед інших монументальних жанрів – жанр ораторії, що досяг піку свого розвитку в роботах Й. С. Баха та Генделя. Опери та ораторії часто використовували схожі музичні форми, як наприклад, арія da capo. У сфері культової музики значне місце зберігали такі жанри, як меси і пасіони, менш популярними стали мотети, проте досить популярними стали протестантські кантати, серед їх авторів і Й. С. Бах.

ОРАТОРІЯ (музичний твір багаточастинної форми для співаків-солістів, хору та оркестру, який має драматичний сюжет і призначений для концертного виконання). (Італія – Дж. Каріссімі; Англія – Г. Ф. Гендель). Більш камерна характеристика в кантати (твір менший за розміром за ораторію). Продовжує свій розвиток меса та пасіони («страсті») (Німеччина – Г. Шюц, Й. С. Бах).

Ораторія зародилась в конгрегації ораторіанців (католицьке товариство апостольського життя, що виникло у 1558 році в Римі за ініціативою святого Філіпа Нері). Їх зібрання відбувались в окремому приміщенні при церкві, яке називалося ораторій (oratorium). В ораторіях збиралися віруючі, слухали проповіді і виспівували молитви. Ця назва перейшла й на музику, яку виконували в цьому приміщенні.

Ораторія розвивалась одночасно з оперою та була задумана їй на противагу, з її нехристиянськими сюжетами. Ораторії звучали саме в ті дні, коли оперні вистави були заборонені.

Це був жанр, розрахований на більш менш широку демократичну аудиторію. Стиль Бароко в його релігійно-католицькому різновиді знайшов в італійській ораторії надзвичайно яскраве вираження. Вражаюче втілені пророцтва і покаяння, апофеози і таїнства; екстатичні арії і пишні хори, перекладені на музику релігійно-етичні повчання в solo та діалогах, емоційний тонус музики – напружений.

Головним принципом ораторії стає розкриття драматичного змісту тільки музичними засобами. Поступово італійська ораторія витісняє ораторію з латинським текстом. Сольний спів витісняється хоровим. Текст ораторії зближується з оперним лібрето. Виявляється прагнення до типізації арій і ансамблів. На відміну від опери, в ораторії більше значення має не сама дія, а розповідь про неї. У 17 столітті в Італії розвинулись два види ораторії – «простонародна» (volgare), яка була розрахована на широку публіку, близька за музичною стилістикою раннім операм і кантатам та «латинська» (latino), що призначалась аристократичній аудиторії, витоком якої був мотет. Основні сюжетні джерела оратoрій – біблійські історії та життєписи, в них переважають містично-зречені, аскетичні образи (вплив ідей контрреформації). Для ораторії того часу характерна 2-х частинна структура (на відміну від опери, що поділялась на три акти), використовувались арії da capo, стиль наближався до опери. Видатними італійськими композиторами, які писали ораторії були: А. Страделла, А. Скарлатті.

Згодом італійська ораторія проникає в інші країни: Німеччину, Англію, Австрію. Вершинні зразки німецької ораторії (яка відчула вплив протестантизму) були «Історія Різдва», «Сім слів» Шютца. В цьому жанрі творили також С. Шейдт, Д. Букстехуде та ін. У Й. С. Баха є «Різдвяна ораторія» – цикл із 6 церковних кантат. У творчості Р. Кайзера, Г. Телемана ораторія наблизилась до пасіони. До вищих досягнень англійської ораторії належать «Саул», «Ізраїль в Єгипті», «Месія», «Самсон» Г. Генделя. Творчість австрійського композитора Й. Гайдна зазнала впливу генделевських творів та представлена ораторіями «Створення світу» та «Пори року».

Кантата (від дієслова *cantare*, що означає «співати») з'явилася на півсторіччя пізніше ораторії та була схожа на ораторію за складом виконавців, а частково і за формами (речитативи, арії, хори, іноді інструментальні симфонії). Проте вона відрізнялася більш ліричним трактуванням жанру, тяжінням до світських сюжетів і більшою камерністю, а іноді вишуканістю стилю. Кантати складалися найчастіше в гомофонному складі для одного, двох і більш співаків-солістів і майже співпадали з іншими поширеними тоді жанрами – камерною арією та дуетом. Утім, зустрічаються в спадщині XVII століття і кантати поліфонічні. Серед них є твори рідкісної краси, як, наприклад, трагічна «Stabat Mater» («Мати стояла невтішна») Эммануеля Асторга. Поступово з'являються різновиди кантат: лірична (камерна), святкова (масштабніша).

У жанрах ораторії та кантати було створено багато чудової музики – зокрема, перша духовна драма «Уявлення про душу і тіло» Емиліо Кавальєрі (1600). Також писав кантати Джакомо Каріссимі (1605-1674). Авторами ораторій і кантат також і оперні композитори, такі, як Страделла, Скарлатті, Лео і багато інших. У той час, проте, жанри ці ніяк не могли змагатися з оперою – і залишалися на другому плані. Згодом же вони одержали зовсім інший напрям і досягли провідного положення і блискучого розвитку у творчості Г. Генделя і І.С. Баха.

Пасіони (від лат. *passio* – страждання («страсті») – храмові дійства, засновані на євангельському тексті про страждання та смерть Христа. Це твір ораторіального типа, в якому описується історія про останні дні життя Христа і його розп'яття; текст брався з одного із Євангелій. В цьому жанрі працювали Р. Кайзер, Г. Гендель, Г. Телеман, І. Маттезон. Вершина ораторіальних пасіонів – «Страсті за Іоанном» (1724), «Страсті за Матфієм» (1727) Й. С. Баха, які є складними драматургічними монументальними творами.

Генріх Шютц став основоположником багатьох жанрів німецької музики. Його опера «Дафна» вважається першою німецькою оперою – ця опера була виконана в Торгау у 1627 році, проте музика була втрачена.

Вважається також, що Шютц переніс на німецький ґрунт досягнення венеціанської школи – поліхоральність і концертний стиль. Він зробив значний унесок у розвиток музики лютеранської церкви, привнісши до неї барокові композиційні прийоми і правила, розроблені в Італії в першій половині XVII століття. Він об'єднав їх з методами нідерландської школи. Наприкінці життя написав три страсті, зробивши внесок у поновлення середньовічних жанрів.

Г. Шютц відзначений як музикант у Календарі Святих лютеранської церкви 28 липня з Йоганном Себастьяном Бахом і Георгом Фрідріхом Генделем.

А. Вівальді розпочав свою кар'єру як оперний композитор. У 1713 році він написав триактову оперу «Ottone in villa» («Оттон на віллі»), прем'єра якої відбулась 17 травня того ж року на сцені провінційного «Театро делле Граціє» («Teatro delle Grazie») у Віченці. Ця опера є характерним зразком опери-серіа з розтягненою дією та заплутаною сюжетною інтригою. Написана на лібрето Доменіко Лаллі, з яким Вівальді згодом не раз співпрацював, вона відтворює один з епізодів римської історії. За звичаєм солістами, які виконували і чоловічі, і жіночі партії, виступали співаки-кастрати. Незабаром Вівальді отримав замовлення на нову оперу від Модотто, власника театру «Сан-Анджело», з котрим він підтримував контакт аж до своєї останньої опери «Фераспе» (1739).

Через рік, у 1714 році, він створив свою другу оперу «Orlando finto pazzo» («Роланд – уявний божевільний»), написану на лібрето Граціо Брачіолі (італ. Grazio Braccioli), що була вільним трактування відомої поеми «Роланд несамовитий» італійського поета Лудовіко Аріосто. Незабаром композитор написав дві ораторії на латинські тексти, «Мойсей, бог фараонів» у 1714 році й «Тріумфуюча Юдиф» у 1716 році. Партитура його першої ораторії «Мойсей, бог фараонів» була згодом втрачена. У римській консерваторії Святої Сесілії зберігся лише текст ораторії із зазначенням імен виконавців, із якого видно, що

всі партії, включаючи чоловічі персонажі, виконувалися дівчатами-вихованками.

Ораторія «Тріумфуюча Юдиф», що відрізняється свіжістю мелодійного натхнення і тонкістю оркестрового колориту, належить до кращих творів Вівальді. З широким визнанням таланту композитора і педагога зростало і число учнів Вівальді, однак ані нові учні, ані великий обсяг композиторської роботи в консерваторії «П'єта» не могли відірвати Вівальді від інтенсивної роботи в театрі. У 1715 році він отримав замовлення від театру «Сан-Анджело» – 12 головних арій в опері «Nerone fatto Cesare» («Нерон, що став Цезарем»). У 1716 році Вівальді на замовлення театру «Сан-Анджело» написав ще одну оперу «L'incoronazione di Dario» («Коронація Дарія»). Цього ж року він написав оперу «La costanza trionfante degl'amori e de gl'odii» («Сталість, торжествуюча над любов'ю і ненавистю») для другого за значимістю венеційського театру «Сан-Мозе», з яким композитор був також тісно пов'язаний у наступні роки. Прем'єри цих опер відбулись на карнавалі 1716 року. Про те, що Вівальді стає знаменитим не лише у Венеції, але і за її межами, свідчить і те, що у 1718 році його опера «Scanderbeg» («Скандербег») ставиться на сцені флорентійського театру.

Прогресивний оперний стиль Вівальді завдавав йому деяких проблем у відносинах із консервативними музикантами, наприклад, такими як Бенедетто Марчелло – композитором і музичним критиком. Його стаття під назвою «Il Teatro Alla Moda» (1720) засуджує Вівальді та його опери, хоча не згадує його безпосередньо в тексті. Але в оформленні статті було зображено човен («Сант-Анджело»), на краю якого стоїть маленький ангел у головному уборі священика та грає на скрипці.

У листі, написаному Вівальді у 1737 році до свого покровителя маркіза Бентівольо, він згадує те, що написав «94 опери». Однак дослідниками його творчості було виявлено лише близько 50 опер й жодного документального свідчення про інші опери немає. Не зважаючи на те, що Вівальді написав багато опер у свій час, тим не менше, він не досягнув слави таких великих

композиторів-сучасників як Алессандро Скарлатті, Йоганн Адольф Гассе, Леонардо Лео та Бальдассаре Ґалуппі.

Найуспішнішими операми А. Вівальді є «La Costanza trionfante» («Постійність, що торжествує над любов'ю і ненавистю») та «Farnace» («Фарначе»)

У цілому, період із 1713 до 1718 року вважається багатьма дослідниками найпродуктивнішим етапом у творчості композитора: за ці п'ять років він написав вісім опер.

Творчість А. Лотті може бути умовно поділено на два періоди, до і після повернення з Дрездена. Якщо в перший період композитор активно складав як духовну, так і світську музику, то в другому періоді він зосередився виключно на духовній. Проте його перу належить значна кількість світських творів, у тому числі:

- 24 опери, написаних для Венеції, Відня і Дрездена. Вісім з цих опер дійшли до наших днів повністю: Alessandro Severo, Ascanio, Costantino, Foca superbo, Giove in Argo, Polidoro, Porsenna і Teofane. Ще з дев'яти збереглися окремі частини, а сім вважаються втраченими повністю
- вісім ораторій, з яких збереглися лише дві: Il voto crudele і L'umiltà coronata in Esther
- світські твори малої форми, частина яких була зібрана в збірник «Duetti, terzetti e madrigali a piu voci», присвячений імператору Леопольду I .
- Духовні твори, серед яких найбільшу популярність одержав Crucifixus.

Духовна музика Лотті – це численні меси, мотети, антифони, Miserere. Missa Sapientiae Лотті зберігалася в особистій бібліотеці Баха, та існує думка, що її вплив відчувається в бахівській Мессі сі мінор.

Дж. Перголезі зарекомендував себе як яскравий автор, схильний до експериментів і новацій. Найвдалішою його оперою вважається написана у 1733 році «Служниця-пані» (італ. La Serva-Padrona), що швидко завоювала популярність. Представлена 1752 року в Парижі, опера викликала запеклі

суперечки між прихильниками традиційної французької опери (серед яких були такі корифеї жанру, як Люллі і Рамо) і шанувальниками нової італійської комічної опери, що тривали протягом кількох років. Опера була настільки популярна, що лібрето з неї співали на вулицях міст Італії.

Поряд зі світською, Перголезі активно створював і духовну хорову музику. Найвідомішим духовним твором композитора вважається кантата Stabat Mater, написана незадовго до смерті як «дублер» аналогічного маловідомого нині твору Алессандро Скарлатті, що виконувався в неаполітанських храмах кожну страстну п'ятницю.

Творчість Г. Перселла охоплює широкий спектр жанрів – це театральна, церковна та світська вокальна й інструментальна музика. У своїх творах композитор перетворив традиції англійського Відродження, а також сучасної французької та італійської музики, а також національного фольклору. Володіння гомофонно-гармонічним письмом і технікою генерал-баса поєднується з майстерністю поліфоніста. Гармонія Перселла багатоманітна з рисами модальності та з хроматичними зворотами, різноманітною його музика є і в ритмічному відношенні.

Значну частину театральної музики складають уривки до розмовних драм, проте в останні 5 років життя Г. Перселл створив 5 семіопер (лат. semi-opera – «напівопера») з численними сольними та хоровими вокальними номерами, інструментальними прелюдіями й симфоніями, танцями, варіаціями. Найвідоміший твір композитора – опера «Дідона і Еней» – вважається першою англійською оперою. В цьому творі поєдналися традиції французької та італійської опери з англійським мадригалом та інструментальним стилем, створеним композитором. Опері властивий бароковий принцип антитез – протиставлення грубуватого гумору, гротеску та витонченої лірики, що надає опері глибокого драматизму і відрізняє її від опер континентальної Європи того часу.

А. Скарлатті був надзвичайно плідним композитором: він написав понад сто опер, близько 200 мес й 500 кантат, 7 ораторій, безліч мотетів, псалмів і

духовних концертів. Деякі його духовні твори, як, наприклад, «Miserere» і фуга на два хори «Tu es Petrus», написані для папської капели, виконуються дотепер. Скарлатті вважають засновником форми італійської увертюри: allegro, andante, allegro, а також трьохчастинної арії. Серед найкращих опер зрілого періоду: «La Rosaura» (1690) і «Pirro e Demetrio» (1694).

Г. Гендель поряд з Йоганом Себастьяном Бахом та Антоніо Вівальді вважається найбільш впливовим композитором свого часу. Його основний творчий доробок охоплює 42 опери та 25 ораторій, серед яких найбільш відома – «Месія» з хором «Алілуя!» – на тексти Біблії короля Якова, яка й нині виконується на Різдво Христове. Творчість Генделя глибоко вплинула на творчість багатьох композиторів, включаючи Гайдна, Моцарта і Бетховена.

Поряд із Йоганном Себастьяном Бахом Генделя вважають найбільшим композитором пізнього Бароко і раннього Класицизму. Він створив новий музичний жанр – «Англійську ораторію», яка відрізняється від італійської більш піднесеною мелодикою і монументальним аранжуванням. Моцарт вважав Генделя найбільшим майстром хорового письма. Генделю приписують створення популярної музики: принаймні він керував оркестром просто неба, і ці виступи міг слухати кожен. Прикладами «популярної» барокової музики можуть слугувати «Музика на воді» (1717) та «Королівський феєрверк» (1749), які в своєму роді не мають рівних.

Музика Генделя легка і одночасно могутня, кипить життям та енергією. Вона також може бути дуже драматичною, наприклад, у великих аріях, як-от Cara Sposa з опери «Рінальдо» (1711). Гендель був також майстром гри на органі. Любителі музики в Німеччині мріяли про «дуель» Генделя з Бахом в органній вправності. Двічі таку зустріч намагався влаштувати і сам Й. С. Бах за допомогою сина Вільгельма Фрідемана, проте музиканти не зустрілися.

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 Ґеорґ Філіпп Телеман і сини Баха, тоді як сам Йоганн Себастьян Бах лишався прихильником «чистого» Бароко.

Г. Гендель постає і як великий реформатор ораторій, який «наділив» їх новим соціально-патріотичним пафосом. Хорова поліфонія Генделя незмінно виразна, дієва, контрастна, зображально-картина, образно-конкретна. Композитор трактує хор як дійову, барвисту, драматичну силу. Основною формою сольного співу залишається арія, яка завжди персоніфікується. Дуже важливою є партія оркестру, диференційована, деталізована. Герой його ораторій – гіперболічний образ, злитий із народними масами. В результаті і біблійний сюжет об'єднується з народним трактуванням. Основні типи: героїчні драми («Самсон», «Саул»), героїчні дифірамби («Месія»), ораторії-викриття («Валтасар»), ліричні (пасторалі, казки, ідилії, утопії).

Протягом довгого періоду свого життя щонеділі Й. С. Бах у церкві Св. Фоми керував виконанням кантати, тема якої вибиралася згідно з лютеранським церковним календарем. Хоча Бах виконував і кантати інших композиторів, у Лейпцигу він створив як мінімум три повних річних цикли кантат, по одній на кожну неділю року і кожне церковне свято. Крім того, він вигадав певну кількість кантат у Веймарі та Мюльхаузені. Всього Й. Бахом було написано понад 300 кантат на духовну тематику, з яких лише 200 дійшли до наших днів (остання – у вигляді єдиного фрагмента).

Кантати Баха розрізняються за формою та інструментуванням. Деякі з них написані для одного голосу, деякі – для хору; деякі вимагають для виконання великого оркестру, а деякі – всього кілька інструментів. Однак найчастіше використовується така модель: кантата відкривається урочистим хоровим вступом, потім чергуються речитативи та арії для солістів або дуетів, а завершується все хоралом. Як речитатив зазвичай беруться ті ж слова з Біблії, що читаються на цьому тижні за лютеранськими канонами. Завершальний хорал часто передбачає хоральну прелюдію в одній із середніх частин, а також іноді входить у вступну частину у вигляді cantus firmus. Найвідомішими з духовних кантат Баха є «Christ lag in Todesbanden», «Ein' feste Burg», «Wachet auf, ruft uns die Stimme» та «Herz und Mund und Tat und Leben». Крім того, Й. Бах створив також і світські кантати, приурочені до певних подій,

наприклад, до весілля. Серед найвідоміших світських кантат Баха – дві Весільні кантати та жартівлива Кавова кантата, та Селянська кантата.

Страсті за Йоанном (1724) та Страсті за Матвієм (біля 1727) – твори для хору та оркестру на євангельську тему страждань Христа, написані для виконання на вечірніх у страсну п'ятницю у церквах Св. Фоми та Св. Миколая. Страсті є одними з найбільш масштабних вокальних творів Й. Баха. Відомо, що Бах написав 4 або 5 пасіонів, але лише ці два повністю дійшли до наших днів.

Найвідоміша Різдвяна ораторія (1734) – цикл із 6 кантат для виконання під час різдвяного періоду літургійного року. Пасхальна ораторія (1734–1736) та Магніфікат є скоріш великими та ретельно виваженими кантатами та мають менший розмах, ніж Різдвяна ораторія або пасіони. Магніфікат існує у двох версіях: споконвічної (мі-бемоль мажор, 1723) та пізнішої та відомої (ре мажор, 1730).

Найвідоміша та значима меса Й. Баха – меса сі мінор (закінчена у 1749 році), яка є повним циклом ординарія. До цієї меси, як і до багатьох інших творів композитора, увійшли перероблені ранні твори. Меса ніколи не виконувалася цілком за життя Баха – вперше це сталося лише у XIX столітті. Крім того, ця музика не виконувалася за призначенням через невідповідність лютеранським канонам (у нього входили лише Кіріє та Глорія), а також через тривалість звучання (близько 2 годин). Крім меси сі мінор, до нинішнього часу дійшло 4 короткі меси Й. Баха (Кіріє та Глорія), а також окремі частини, як Sanctus та Kyrie.

Лекції 7-8. Хорове мистецтво Класицизму

Перехідна фаза між пізнім Бароко і раннім Класицизмом, наповнена суперечливими ідеями і спробами об'єднати різні погляди на світ, має декілька назв. Її називають «Галантним стилем», «Рококо», «Передкласичним періодом або «Ранньокласичним періодом». У ці декілька десятиліть композитори, які продовжують працювати у стилі Бароко, все ще залишалися успішними, але вже належали швидше не до сучасності, а до минулого. Музика опинилася на роздоріжжі: майстри старого стилю володіли прекрасною технікою, але публіка вже хотіла нового. Скориставшись цим бажанням, досяг популярності Карл Пилип Еммануїл Бах (син Й. С. Баха): він відмінно володів старим стилем, але багато працював над тим, щоб оновити його. Його клавірні сонати були чудові свободою в побудові, відрізнялись сміливою роботою над структурою твору.

У цей перехідний момент збільшилася відмінність між духовною і світською музикою. Духовні твори залишалися переважно в рамках Бароко, тоді як мирська музика тяжіла до нового стилю.

Особливо в католицьких країнах центральної Європи, барочний стиль був присутній у духовній музиці до кінця XVIII століття, так само як свого часу *stile antico* епохи Відродження зберігався до першої половини XVII століття. Меси та ораторії Гайдна і Моцарта, класичні за своєю оркестровкою і орнаментикою, містили в собі безліч барочних прийомів у своїй контрапунктній і гармонійній структурах. Занепад Бароко супроводжувався тривалим періодом сумісного існування старої і нової техніки. В багатьох містах Німеччини барочна практика виконання збереглася до 1790-х років, наприклад, в Лейпцизі, де в кінці свого життя працював Й. С. Бах. В Англії популярність Ф. Генделя забезпечила успіх менш відомим композиторам, що також працювали в барочному стилі: Чарльзу Авісону (англ. Чарльз Avison), Уїльяму Бойсу (англ. Вільгельм Воусе) і Томасу Августину Арну (англ. Томас Augustine Arne). В континентальній Європі цей стиль уже почав вважатися старомодним; володіння їм було потрібне лише для створення духовної музики і навчання в консерваторії.

КЛАСИЦИЗМ (від лат. classicus – зразковий) – стиль в літературі та мистецтві XVII – поч. XIX ст. Склався під впливом ідей філософського раціоналізму (картезіанство та ін.), а також естетики Відродження з його орієнтацією на античне мистецтво як на неперевершений художній зразок. Провідна теза естетики Класицизму полягає в переконанні, що суть буття глибоко розумна і гармонійна, в затвердженні єдиного, загального порядку, що управляє світом. Із цим пов'язані і вимоги класицистів до мистецтва як до одного із створень могутнього людського інтелекту, в основі якого лежать принципи логічної обґрунтованості, внутрішньої гармонії, строгої регламентації жанрів, типізації та узагальненості засобів виразності. У загальному розвитку Класицизму виділяють класицизм XVII ст., що формувався у взаємодії з Бароко, і просвітницький класицизм XVIII ст., пов'язаний із передреволюційним ідейним рухом у Франції і його впливом на мистецтво інших країн.

Класицизм виник в абсолютистській Франції XVII ст.; французька культура дала художньо завершені зразки класицистських творів спочатку в літературі (Н. Буало, Ж. Лафонтен, П. Корнель, Ж. Расін), а потім і в музиці.

Віденська класична школа (нім. *Wiener Klassik*) – творчий напрям, що виник в Австрії у 2-й пол. XVIII ст. – 1-поч. XIX ст.

Термін «віденські класики» вперше був вжитий австрійським музикознавцем Рафаелем Георгом Кізеветтером у 1834 році відносно Гайдна і Моцарта. Пізніше інші автори додали в цей список і Бетховена.

Центральним місцем розвитку творчості віденських класиків став Відень – столиця музичної культури того часу. І якщо Париж з його оперою і Лондон з його публічними концертами задавали тон музичним містам Європи другої половини XVIII століття, то Відень після смерті прославленого Моцарта і переїзду Бетховена займав у світі музики пануюче положення. Шанувальник Бетховена граф Фердінанд Ернст Габрієль фон Вальдштайн у своєму листі до нього писав: «Завдяки Вашій невпинній старанності Ви отримаєте дух Моцарта з рук Гайдна».

Кожний із цих композиторів володів яскравою творчою індивідуальністю, яка визначала і загальний характер музики, і вибір жанрів, й особливості музичної мови. Так, в музиці Й. Гайдна переважають світлі, радісні настрої, провідну роль відіграють жанрово-побутові елементи; у В. А. Моцарта особливо виділяється лірико-драматичне начало; головна риса музики Л. Бетховена – героїчний пафос боротьби, подолання, перемоги.

Й. Гайдн писав у різноманітних жанрах, але найбільш значний його внесок в галузь інструментальної музики та ораторії («Створення світу», «Пори року»); у творчості Моцарта, який збагатив інструментальну музику, найважливіше місце належить опері; Бетховен, творець єдиної опери «Фіделіо», над якою він працював багато років, за природою свого дарування тяжів до інструментальної музики.

Значущою частиною творчого спадку Й. Гайдна є вокальна музика. Доробок композитора в цій царині є надмасштабним – понад 30 оперних творів та творів для драматичного театру, велика кількість обробок народних пісень, вокальних ансамблів, гімнів, мотетів. Не менш значущою є й хорова спадщина митця – 4 ораторії («Створення світу», «Пори року»), меси та кантати. Проте, слід відзначити, що попри значущість хорової творчості як перманентної та концептуальної складової творчості композитора, вона до сьогодні на рівні наукової рефлексії позначена доволі традиційним суперечливим осягненням – так, А. Енштейн характеризує пізні ораторії Й. Гайдна як «радісні та благочестиві <...>, сповнені нового відчуття природи: але нового сприйняття людини в них нема».

Жанрова специфіка цієї частини творчості Й. Гайдна зумовлюється специфічною історико-культурною та стильовою універсальністю внаслідок наявності 2 провідних ліній – світської та сакральної.

Світську лінію складали кантати (багато з яких було створено у зв’язку з визначними подіями) та ораторія «Пори року».

Цікавим зразком хорової творчості композитора, в якій виявляється її жанрова специфічність, є кантата-вітання «Applausus». Наявність чотирьох

алегоричних персонажів-утілень християнських чеснот та образу Теології створює безпосередній зв'язок із бароковою алегоричністю та метафоричністю. Особлива ж увага до дотримання динамічних указівок та, особливо, чіткої диференціації нюансів динаміки певним чином співвідноситься із мангеймським оркестровим стилем, який характеризувався зокрема винятковою значимістю динамічних контрастів та нюансів. Водночас із загальним дотриманням «італійської манери» з речитативами *secco* та *accompagnato* це утворює характерне для цього твору «накладання» різних національних та стильових традицій.

Сакральну лінію утворювали меси, Stabat Mater, 2 зразка Te Deum, ораторії «Повернення Товія», «Сім слів Спасителя на Хресті», «Створення світу».

Провідним жанром у хоровій творчості Й. Гайдна був жанр меси. Його основою для митця став домінантний для 2 пол. XVIII ст. тип «концертної» меси з такими характерними рисами: чергування хорових і сольних номерів; значущість впливу оперної стилістики переважно в сольних епізодах; різноманітність викладення музичної думки в хорових розділах; увага до емоційного аспекту вербального тексту; самостійність партії оркестру. Жанрова специфіка меси, до якої композитор протягом 1749-1802 рр. звертався 14 разів, зумовлюється не тільки зверненням композитора до різних її варіантів: Missa brevis («Rorate coeli desuper», Месса F-dur, Мала органна меса), Missa solemnis («Cäcilienvesse» – понтифікальна, Велика органна меса, «Nicolaimesse», «Mariazellermesse», «Heiligmesse», «Paukenmesse», «Nelsonmesse», «Theresien-messe», «Schöpfungsmesse», «Harmonienmesse», кантатного (Месса св. Цецилії), концертного тощо.

Слід підкреслити, що саме в останніх месах композитора яскраво виявлена генетично пов'язана з джерелами жанру меси поліфонічна основа. В останніх месах митця поліфонія «посіла суттєве місце як засіб образно-тематичного розвитку та як самостійний фактор формотворення. Особливими рисами поліфонічного мислення Й. Гайдна є коротке дихання поліфонічних

розділів, мелодія, зокрема й поліфонічна тема ґрунтувалася на гармонічних послідовностях, не отримуючи лінеарного розмаху, що компенсувалося гармонічним розвитком, його широтою.

Так, фуга є основою багатьох фінальних частин – у Te Deum, Stabat Mater, месах «In honorem Sancti Nicolai», «Harmonienmesse», «Schöpfungsmesse». Фугато має як фінальну функцію – у Gloria (розділ Amen) у месі «In honorem Sancti Nicolai», в епізодах «Donna nobis» із «Mariazellermesse» та «Et vitam» із «Paukenmesse», так й інтродукційну та розробкову – Kyrie в «Heiligmesse», «Theresien-messe» та «Nelsonmesse». В месах Й. Гайдна є й зразки форм, близьких до поліфонічних варіацій – у розділі Gratias у Gloria «Theresienmesse».

Важливим чинником жанрової індивідуалізації меси у творчості Й. Гайдна були як поліфонізація гомофонних форм, так і гомофонізація поліфонічних форм, а також вплив на них прийомів сонатної форми. Фуги вирізняв органний пункт на домінанті – він або передує репризі, або перебуває в її межах, готуючи коду та загальне заключення.

На рівні композиційно-структурної організації вплив класицистського мислення, раціоналізації музичної думки проявився в тому, що навіть у перших зразках жанру меси композитор звертається до скріплення загальної композиції тематичними арками між Kyrie та Agnus Dei, Gloria та Sanctus (Benedictus), а також до інтенсивної мотивної розробки для створення єдиної інтонаційно-тематичної лінії, зокрема в розділі Gloria. Меси Й. Гайдна демонструють й прецеденти введення сонатної форми: Kyrie «Nelsonmesse» (з масштабною кодою на основі розділу розробки, проте без побічної партії в репризі), Benedictus «Mariazellermesse» та «Harmoniemesse», що дослідниками визначається як безумовна новація.

На ґрунті досягнень зарубіжної музикології дослідники-музикознавці констатують такі прояви сонатності в месах Й. Гайдна, як значущість співвідношення T – D, тональних реприз, проєкція типологічного контрасту головної та побічної партій на частину Kyrie (чергування Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison). Модифікація частини Kyrie – монотематична сонату (в

Missa Cillensis та Paukenmesse, в якій також відзначаються й риси рондо-сонати), вокальна інтерпретація сонатного алегро (Nelsonmesse), синтез фуги та сонатності (Theresienmesse).

Жанрова специфіка мес Й. Гайдна також визначається їх близькістю до інструментальної, симфонічної творчості. Певна тенденція симфонізації меси виявляється в тому, що «від ранніх мес до пізніх можна спостерігати тенденцію до ускладнення та збагачення розвивального викладу: від нескладних гармонічних послідовностей – через фугато – композитор доходить до мотивних методів розробки (Benedictus «Schöpfungsmesse» та «Harmoniemesse»)», а також таких рис інтерпретації жанру, як загальна цілісність та цілісність і єдність частин, зближення розвивальних розділів із розробками інструментальних форм, жанрова основа деяких тем.

Меси Й. Гайдна, зокрема пізні, на думку науковців, вирізняє прагнення скоординувати сучасне інтонаційне середовище з атмосферою храмового дійства, властивою літургічній музиці, зокрема завдяки артикульованій знаковості музичної інтонації.

Суттєвим чинником індивідуальної інтерпретації жанру є поступове посилення значення оркестрового – інструментального начала. Так, у перших зразках жанру «Rorate coeli desuper» (Месса F-dur) митець обирає обмежений виконавський склад – хор, 2 соліста (сопрано) та малий оркестровий склад – віденьске тріо (2 скрипки, бас, орган continuo). Натомість суттєві нюанси в інтерпретацію жанру меси зумовлюються введенням в останню месу «Harmoniemesse» (1802 р.) фактично повного симфонічного оркестру.

Тенденція урізнобарвлення образної атмосфери (наскільки це можливе в межах сакрального жанру) –нюанс жанрової моделі меси у творчості Й. Гайдна. Так, Меса Цецилії, вирізняється загальною атмосферою несталості – неспокоєм музики, великою кількістю ритмічних, темпових та тональних змін невідповідністю масштабів частин, шуканнями гнучких, багатих та дуже розгалужених, різнорідних форм «симфонізму».

Певним розривом із традиціями є скерцозний характер Benedictus у «Harmoniemesse». Розширення образного кола мес знаходить прояв також у тяжінні до «індивідуально-чуттєвої інтерпретації Й. Гайдном текстів Gloria in excelsis Deo, pax, quit tollis peccata mundi, crusificsus, passus et sepultus est». Певний вплив світоглядних настанов Просвітництва дослідники також вбачають у переосмисленні традиційної образності Credo як символу віри, що постає як заглиблення в себе, елегійно-містеріальному, велично-піднесеному трактуванні Crusificsus. Науковцями також відзначені такі новаційні риси образності мес Й. Гайдна, як драматизм та урочистість у Nelsonmesse.

Жанрова специфічність мес Й. Гайдна зумовлюється також його нетрадиційним трактуванням сакральних текстів – вилученням деяких строф вербального тексту (зокрема в Theresienvesse), що свідчить про певну втрату канонічності вербальної основи як характерної риси жанрової моделі меси.

Te Deum C-dur (№ 2) у творчості Й. Гайдна (1-частинна композиція для 4-голосного хору та оркестру) також демонструє жанрову специфічність, зумовлену «накладанням» традицій та новацій. Дотримання традицій виявляється в унісонному викладенні діатонічного тематизму, збереженні антифонного принципу, наявності широкої палітри прийомів поліфонічного розвитку, подвійній фузі в третьому розділі. Проявами класицистського музичного мислення вважається: узагальнена трактовка тексту, об’єднання великих обсягів вербального тексту за принципами контрастно-складеної форми з ознаками сонатно-симфонічного циклу.

Хорова творчість Й. Гайдна, як і симфонічна, сонатна та камерно-інструментальна, – сфера поєднання традицій акумуляції традицій та формування на їх основі нового класицистського музичного мислення. Це засвідчує звернення митця до Stabat Mater, жанрові витоки якої сягають епохи Ренесансу (творчості Жоскена де Пре, Дж. Палестрини), неаполітанської школи (А. Скарлатті, Дж. Перголезі). Створена у 1767 р. багаточастинна хорова кантата в супроводі оркестру та органу мала ознаки поширеного в музичній культурі Середньовіччя та Відродження planctus – плачу.

Характеризуючи стилістику твору як італійську, музикознавці відзначають наявність в ній багатьох структурних одиниць – арій, дуетів, квартетів та хорів. Саме хорам належала зокрема важлива драматургічна функція – підтримка та посилення емоційної атмосфери. Етапне значення Stabat Mater у хоровій творчості Й. Гайдна полягає не тільки в світській модифікації сакрального мелосу, а й у формуванні витонченого голосоведення та адекватного, емоційно та образно виразного співвідношення вербального тексту та мелосу. Насиченість музичної тканини надвиразними ламентозними інтонаціями надавала творові театральної виразності та водночас інтимності ліричного висловлювання, створювала певні «інтонаційні прогнози» щодо майбутньої епохи.

В.А.Моцарт. Виразивши у комедійній формі серйозний драматичний зміст, опера «Весілля Фігаро» вийшла за межі буфонного жанру. Як завжди, Моцарт зовні слідував традиціям. Арії та ансамблі чергуються тут з речитативами secco, II та останній IV акти завершуються великими фіналами; у зовнішності деяких персонажів проглядають знайомі риси буффоних героїв (навіть у Сюзанні і Графові, тим більше в Марселіні і Бартоло). Але в художньому змісті всієї опери, і в кожній з дійових осіб щедро виявилася характерно моцартівська якість – неповторна індивідуальність музичних характеристик, рідкісна художня єдність музичних образів і тому – нетрадиційність. У «Весіллі Фігаро» зустрічаються найзвичайніші (і тому незвичайні для опери) дії: Сюзанна одягає Керубіно, Графиня диктує лист, Барбаріна шукає шпильку. Здавалося б, що за матеріал для опери? Олександр Сєров, наприклад, був переконаний, що Моцарт вибрав для «Весілля Фігаро» вкрай немузикальний сюжет. Але в цьому випадку новаторське виявилося вирішальним – буденне стало «музикальним» і зазвучало як поетичне. Це і було незвичним.

Основу для музичних портретів опери Моцарт почерпнув у своєму знанні людської природи. Музикою він поглибив зміст тексту, розширив закладені в ньому можливості, багато в чому перевершив їх. Легко і природно, немов

непомітно, Моцарт вплітає в музику опери прийоми seria, якщо це йому необхідно для точнішого окреслення ситуації або характеру. Те, що йде від опери seria, інколи дане в пародійному вигляді (наприклад, для вираження гніву Графа), але часом – і цілком «позитивно» (для багатогранного виявлення піднесених, поетичних і натхненних почуттів). Використання засобів опери seria стало тут і тонким оперним прийомом і межею стилю.

Сюжет опери постійно «стикає» дійових осіб – тому настільки значною в опері є роль ансамблів. З 28 номерів «Весілля Фігаро» – 14 арій і каватин, 2 хори і 12 ансамблів, куди входять і маленькі дуетино, і терцети, і секстет, і обширні фінали, що об'єднують всіх дійових осіб. Ансамблі не тільки рухають дію, виникають у всіх вершинних моментах, але і виявляють приховані грані характерів героїв, виявляють психологічні передумови їх поведінки, пояснюють складні стосунки героїв, тобто стають найбільш дієвим і гнучким засобом музичної характеристики. Таким чином, характери головних дійових осіб розкриваються впродовж всієї опери поступово все повніше і ширше. Розв'язка відбувається не в якій-небудь одній із сцен, а «сходинчасто» – в III і IV актах, завдяки чому напруга не слабшає аж до самого кінця твору. Два крупні фінали опери, в II і IV актах, співвідносяться як ансамбль-кульмінація і ансамбль-розв'язка.

В. А. Моцарт жодного разу не повторив себе. Кожна наступна опера після «Весілля Фігаро» була іншим трактуванням жанру. Але всюди, так або інакше, розвивалися ті художні принципи, які склалися саме в ній. Мислення Моцарта як оперного драматурга у «Весіллі Фігаро» досягло зрілості. При постійному збереженні дієво-сюжетної ролі музики її функції в опері багатоманітні. Це і вираження інтриги, і характеристика дійових осіб, але також й інший, психологічний план, а нерідко – свого роду внутрішній контрапункт по відношенню до того, що відбувається на сцені (як у фіналі II дії, наприклад). Музика опери доносить до слухача також і глибокий загальнолюдський сенс твору – той узагальнюючий зміст, який виявляється в конкретному «частковому» сюжеті.

Засоби для цього Моцарт знайшов у поєднанні закономірностей оперних форм (і взагалі вокальної музики) та інструментальних (перш за все – сонатно-симфонічних). Звідси йде точність вираження всього, що пов'язане з сюжетом, і вчинками, з почуттями героїв, самостійність музичного розвитку, його широта і об'ємність, єдність частин і цілого, логіка їх організації. Тому, нічого не втрачаючи як музично-сценічний твір, опера Моцарта набула властивого симфонічному жанру узагальнення.

У «Весіллі Фігаро» Моцарт реалізує головні засади своєї оперної реформи. Речитативи, враховуючи складність фабули, відносно невеликі. Дуже часто вони зовсім «випускають» дію зі своєї області, натомість її все більше «вбирають у себе» ансамблі. Арії, хоча й займають значне місце, змінюються – функціонально і якісно. Розкриваючи переживання героїв, їх ставлення до подій, вони відображають багатоплановість сприйняття життя, подають різноманітне вираження різнорідних життєвих реакцій.

Л.Бетховен – ключова фігура класичної музики в період між Класицизмом і Романтизмом, один із найбільш виконуваних композиторів у світі. Він писав у всіх існуючих в його час жанрах, включаючи оперу, музику до драматичних спектаклів, хорові твори.

У пізній творчості Бетховена найбільше виділяється тяжіння до філософсько-піднятого віддзеркалення дійсності, поглибленого мислення. Це завжди було характерно для Бетховена. Новизною у пізній творчості Бетховена є «вальсова» тема. Разом із тим в музиці, побудованій на народно-жанрових і пісенних темах, Бетховен звертається до варіаційних прийомів розвитку. В цей період композитора як ніколи приваблювала хорова музика. Він створив хоровий фінал у Дев'ятій симфонії, «Урочисту месу» і залишив величезну кількість нарисів до хорових творів, яким так і не довелося вийти у світ.

Єдина опера Бетховена – «Фіделіо» (1805-1814). Вона – одне з найзначніших явищ у музично-драматургійному мистецтві XIX ст. Невдала сценічна доля опери пояснюється сміливістю її задуму і втілення. На тлі застою традицій опера Бетховена здавалась у свій час такою ж новаторською і важкою

для сприйняття, як була «Героїчна симфонія» в галузі сучасної інструментальної музики. Цю оперу неможливо віднести до якогось єдиного оперного напряму. З рідкісною свободою та органічністю Бетховен поєднав принципи різноманітних шкіл. Герой «Фіделіо» – героїчний та одухотворений. Цю оперу Бетховен писав у стилі і дусі шиллерівської драми. Інших опер не писав, тому що не міг знайти теми, яка б підходила.

Вокальна лірика займає у творчому спадку Бетховена набагато менш помітне місце, ніж великі інструментальні та вокально-драматичні жанри. Він створив близько 80 пісень, 20 канонів, ряд арій і ансамблів. Пісенна мініатюра мало була схожа на філософське мистецтво і героїчні сюжети. Але не зважаючи на це, до пісенного жанру Бетховен звертався все своє творче життя. Саме у його творчості німецька пісня вперше помітно піднялась на рівень побутового мистецтва і стала виразністю різноманітних складних ідей і почуттів. Не тільки ліричні образи, але й філософські теми, громадські мотиви, сатира, гумор знайшли своє місце у вокальній лірици Бетховена.

До найбільш відомих творів композитора належить «Урочиста месса» D-dur для чотирьох солістів, хору і оркестру. Меса для Бетховена не мала ритуально-церковного сенсу. В ній він вбачав жанр, в якому накопилися багаті традиції філософської музики (Палестрина, Бах, Моцарт, Гайдн). Ні по формі, ні по своїх масштабах вона не призначена для церковного виконання, а як рекомендував сам автор – у концерті, у вигляді ораторії.

Меса вражає цілісністю композиції. Різні частини об’єднуються інтонаційними зв’язками, єдиним тональним планом.

В «Урочистій месі» Л.Бетховен зробив традиційні форми знаряддя виразу загальнолюдських почуттів страждання та надії. Тема страждання виражена в епізодах «Зжалься» із «Gloria» і «Agnus Dei», в епізоді «Хресної ноші» із «Credo», «Benedictus» із «Sanktus». Інші епізоди повні радості. Це «Gloria», «Osanma» із «Sanctus», «Agnus Dei» – символ Христа, який узяв на себе всі гріхи світу, – закінчує мессу на словах «Дай нам мир. Амінь».

В основу мелодії меси покладено григоріанський хорал, але в загальному стиль месси виражає ідеї, чим зближує мессу з Дев'ятою симфонією. Живе почуття сучасності, властиве Бетховену, не покидає його навіть при зверненні до найбільш канонічних музичних жанрів.

Вокальна лірика займає в творчій спадщині Бетховена менше місце, ніж інструментальні жанри. Пісенна мініатюра мало відповідала філософським монументальним тенденціям бетховенського мистецтва, його героїчним сюжетам. І все ж до пісенного жанру Бетховен звертався на протязі майже всього творчого шляху. Якраз у творчості Бетховена німецька пісня вперше піднялася над рівень побутового мистецтва і стала виразником різноманітних і складних ідей і почуттів. Не тільки ліричні образи, а й філософські теми, громадянсько-політичні мотиви, сатира, гумор знайшли своє відображення у вокальній ліриці Бетховена.

Свої пісні Бетховена писав на слова Геллерта, Гете, Ейтелеса. У вокальному циклі «До далекої коханої» на сл. Ейтелеса Бетховен вперше використав принцип циклізації мініатюр, який потім широко використовували композитори-романтики.

Велике значення мають бетховенські обробки народних пісень: ірландських, шотландських, уельських і ін. Залишаючи незмінною мелодику цих пісень, Бетховен в своїй гармонізації проявив глибоке розуміння їх національної ладової основи.

2010 року професор Манчестерського університету Баррі Купер опублікував досі невідомий твір Бетховена – аранжування григоріанського гімну «Pange Lingua». За словами вченого, інші дослідники знали про нього, але вважали, що це просто «вправа або нарис», оскільки «виглядало як набір нот». Уривок співу був записаний приблизно 1820 року в записну книжку, яка зберігалась у Берлінській державній бібліотеці. Унікальність знахідки полягає в тому, що композитор майже не писав духовні твори. Ймовірно, Бетховен підготував спів для церемонії зведення його покровителя ерцгерцога Рудольфа в сан архієпископа Оломоуца.

24 жовтня 2012 року твір уперше був виконаний у Манчестерському університеті

Відомі звернення Бетховена у своїй творчості до української народної пісні, яка опинилася в полі зору німецького композитора внаслідок знайомства із сином останнього українського гетьмана Кирила Розумовського – Андрієм Розумовським, послом Росії в Австрії. У посольській садибі у Відні незмінним успіхом користувалася саме українська музика у виконанні українських співаків та бандуристів. Із 1806 року Бетховен був частим відвідувачем посольських вечорів, виступав у салоні Розумовського, знайомився з його бібліотекою, яка, зокрема, містила видання українських народних пісень, партитури і клавіри творів українських композиторів.

Андрій Розумовський замовив Бетховену три квартети, і композитор виконав замовлення. У першому квартеті він використав мелодію української народної пісні «Ой надворі метелиця», в другому і третьому – варіації на тему пісні «Од Києва до Лубен». Квартет Розумовського став першим виконавцем присвячених йому творів. Ці твори високо оцінив Ромен Ролан.

Зацікавився Бетховен й українським танцем «Козачок». Його мелодію композитор використав у своїй творчості двічі: у 8-й сонаті для скрипки та фортепіано, а також у першій частині 16-ї сонати для фортепіано. Мелодії козацьких пісень, почуті у Розумовського, містяться у заключній частині «Апасіонати» (Соната №23, Опус 57) і в 9-й симфонії, а в одній із його сонат звучить українська пісня «Одна гора високая». Не раз звертався великий композитор до пісні «Їхав козак за Дунай». Вперше – у 1815-1816 роках, готуючи збірку шотландських народних пісень, яку у нього замовив единбурзьский видавець Г. Томсон. Працюючи над збіркою, композитор вирішив додати до шотландських пісень ще й слов'янські, видавши збірку під іншою назвою – «24 пісні різних народів» (1816 р.). Так, у цій збірці є обробка для голосу і фортепіанного тріо пісні «Їхав козак за Дунай». Є також варіації на основі цієї пісні, а також варіації на основі пісні «За городом качки пливуть» (1818). Дещо пізніше Бетховен знову повернувся до уподобаної ним української

пісні «Їхав козак за Дунай»: цього разу він опрацював її для голосу в супроводі фортепіано, скрипки і віолончелі. Втретє він взявся за цю пісні у 1810 році, створивши нову обробку для фортепіано і флейти (Опус 107).

Лекції 9-10. Хорове мистецтво епохи Романтизму. У порівнянні з попередніми епохами, музичний ***Романтизм*** вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості ліричного героя. При цьому ставлення романтиків до традицій Класицизму було неоднозначним: у творчості Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса ці традиції органічно переплітались з романтичними, у творчості Р. Шумана, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Г. Берліоза вони радикально переосмислювалися.

Провідною стала тема особистої драми самотнього, незрозумілого художника, тема безмовної любові й соціальної нерівності. У творчості ряда композиторів ця тематика набуває рис автобіографічності (Ф. Шуберт, Ф. Шуман, Г. Берліоз, Ф. Ліст, Р. Вагнер).

Важливим моментом естетики музичного Романтизму стала ідея синтезу мистецтв, що знайшла найяскравіше вираження в оперній творчості Р. Вагнера й у програмній музиці (Ф. Ліст, Р. Шуман, Г. Берліоз), котра відзначається більшою розмаїтістю джерел програми (література, живопис, скульптура й ін.). Виразні прийоми, що постали в рамках програмної музики, проникнули в непрограмні твори, а, у свою чергу, сприяло посиленню їхньої образної конкретності, індивідуалізації драматургії.

Романтизм повернув втрачену віру в людину і людське братство. Вищим ідеалом Романтизму став вільний художник, відданий піднесеним ідеалом і далекий від звичайних «побутових» устремлінь міщанської буденності. Саме такі діячі мистецтва повинні були скеровувати суспільство на шляху розвитку до світлого майбутнього. Художник, поет, музикант, філософ, об’єднані спільними ідеями та устремліннями – єдина достойна сила, здатна втримати світ на краю загибелі, яку незмінно несе влада «убогих філістерів», які не приймають вищих ідеалів. Отже, немає нічого вище як мистецтво. А музика –

найпіднесеніший прояв мистецтва, так як тільки їй під силу виразити те, що слова і зримі образи виразити не могли. Вона спрямована у сферу божественного, наближаючи людину до Бога. Романтична література і філософія зміцнили і розвили цю ідею, проголосивши нову основоположну концепцію – естетику піднесеного.

Німецькі філософи XVIII ст. розробили нові методи осягнення прекрасного в новій дисципліні – естетиці, «дочці філософії». Родоначальник естетики як особливої філософської дисципліни Олександр Гобліб Баумгартен (1714–1762) розглядав естетичний досвід як *cognition sensitiva* (чуттєве пізнання). Досконалість і красу явища він бачив в узгодженні трьох основних елементів: змісту, порядку і вираження. Розгляд естетичних явищ із точки зору теорії пізнання, який уперше здійснив Баумгартен, мав виключне значення для наступного розвитку німецької класичної естетики. Великий німецький філософ Іммануїл Кант (1724–1804) ввів філософську категорію піднесеного. В своїй «Критиці здатності судження» (1790) і невеликому творі «Роздум про почуття прекрасного і піднесеного», Кант розрізняв два типи піднесеного: динамічний і математичний. Краса та її відзеркалення пов’язані з якістю, в той час як піднесене належить до кількості. В цьому сенсі динамічне піднесене – це вираження (відображення) людського почуття, відчуття на чолі великої природної сили, перед якою неможливо нічого вдіяти; на противагу цьому математичне піднесене є почуттям (відчуттям) людського нерозуміння перед величчю і могутністю природи. До своєї концепції піднесеного як естетичного досвіду Кант привносить поняття генія. За Кантом усяка особистість є самоціллю і ні в якому разі не повинна розглядатися як засіб для здійснення якихось завдань, навіть спрямованих на досягнення загального блага. Протиставлення генія суспільству – одна із основоположних ідей Романтизму.

Естетика романтизму приймає дві основоположні ідеї – з одного боку панування трагічних мотивів самотності та скитання (багато творів Ф. Шуберта і Р. Шумана), з іншого – поетизація природи і далекого минулого. Вперше термін «Романтизм» стосовно музики ввів Е. Т. А. Гофман (1776–1822). У

Німеччині та Австрії музичний Романтизм був нерозривно пов'язаний із літературою, особливо з ліричною поезією. Йоган Готфрід Гердер (1744–1803) визнавав у музиці вершину естетичних можливостей людини, оскільки «із неї виникає лірична поезія». Музика уособлює ідею Світу, його дух, його безкінечність. Спів, пов'язаний із поезією або театром, – нове «народження трагедії» (Ф. Ніцше). Ці твердження – безпосередні попередники вагнерівської ідеї опери як «усеоб'єднуючого твору мистецтва». Саме у творчості Р. Вагнера Романтизм досягає своєї вищої точки розвитку. Одним із натхненників ідей Р. Вагнера був Йоган Вольфганг Гете (1749–1832), який дає логічне визначення музики як храму, за допомогою якого людина втручається у сферу божественного, звільнена від всього матеріального. Загалом синтез усіх мистецтв – важлива концепція естетики романтизму.

Романтичний жанр *Lieder* – основа творчості Франца Шуберта (1797–1828). Однією із форм, які найбільш характерні для епохи романтизму, є *Lied* або *Lieder*. Це пояснюється як композиційними особливостями, так й умовами, в яких відбувалося формування творів цього жанру. Форма *Lieder* вирізняється свободою та виразністю, окрім того, ці твори виконували на музичних вечорах в салонах і гостинних приватних будинків, де ця музика відповідала бажанням і настроям її слухачів. *Lieder* (німецьке слово, яке не підлягає точному перекладу, яке можна трактувати як «пісні») зайняли виняткове місце не тільки через майстерність, із якою вони виконувалися, але і завдяки текстам, авторами яких, як правило, були поети тієї епохи. Найбільш популярні *Lieder* цього періоду були написані на вірші Гете, Гейне, Шіллера і Гельдерліна, а також інших поетів, відомих сьогодні саме завдяки музиці, написаній на їх вірші.

Пісня (*Lied*) як жанр народилася в середині XVIII ст. Й. Гайдн, В. А. Моцарт і навіть Л. Бетховен заклали основи майбутньої пісні XIX ст. Ф. Шуберт продовжив їх традиції та здійснив видатний внесок у розвиток цього жанру, створивши протягом свого короткого життя велику кількість *Lieder*. Не можна не згадати твори пісенного характеру таких композиторів, як Р. Шуман, Й. Брамс, Р. Вагнер і пізніше Р. Штраус, Г. Малєр і Х. Вольф. Навіть Ніцше,

філософ-віталіст, написав кілька *Lieder* на власні слова. До середини XIX ст. за межами Німеччини у французькій музиці *Lieder* набула особливої форми – *chanson*.

Не варто сприймати *Lieder* тільки, як твір для голосу та акомпанементу на фортепіано. Не дивлячись, що найчастіше було саме так, у деяких випадках спів супроводжувався іншими музичними інструментами або навіть цілим оркестром. Як би то не було, музичний інструмент був не тільки допоміжним виразовим засобом і мав не меншого значення, ніж голос. В інструмента, як і в голосу, була власна самостійна роль.

Чистий і прозорий мелодизм віденського композитора Ф. Шуберта безперечно зачаровував. Протягом свого короткого життя Ф. Шуберту вдалося написати велику кількість творів різного характеру, серед яких дев'ять симфоній, опери, камерна та інструментальна музика. Однак саме пісенна спадщина дозволяє вважати композитора однією із видатних знакових фігур в історії музики.

Багато з його більше як 600 пісень були представлені публіці ще при його житті під час музичних вечорів, відомих як «шубертіади», на які запрошувалися друзі композитора. Серед них були і деякі співаки, які сформувалу ту виконавську манеру, яка зберегіється до нині. Так, у шубертіадах часто брав участь товариш композитора Йоган Міхаель Фогль, який володів голосом унікально широкого діапазону. У XX ст. в числі тих, хто продовжував традиції співочої манери Фогля можна назвати німецьких баритонів Дітріха Фішера-Діскау – автора дослідження, присвяченого Lieder Шуберта, і Германа Прея. Також варто відзначити існування піаністичної школи, що продовжує виконавські традиції самого Шуберта. Одним із найбільш яскравих її представників у другій половині XX ст. є Джеральд Мур (Gerald Moore).

Окрім великої кількості окремих пісень Шуберт створив три тематичні цикли, в яких пісні об'єднані або спільною темою, або написані на вірші одного поета. Так, цикли «Прекрасна мельківна» (1823) і «Зимовий шлях» (1827)

написані на вірші Вільгельма Мюллера, «Лебедина пісня» (1828) на вірші Гейне, Зайдля і Рельштаба.

Усі ці твори вирізняються незвичайною яскравістю і виразністю, яка досягається завдяки душевній відкритості і щирості мелодії, незмінно, класичного стилю. Окрім того, шубертівські Lieder є яскравим прикладом взаємозв'язку та єдності голосу й фортепіано. Партія фортепіано стає не просто супроводом, а рівноправним учасником ансамблю, набуваючи важливого виразового, а часто і музично-зображального значення. У своїх Lieder композитор розкриває складний внутрішній світ людини, страдального, протестуючого, і передає його сокровенні думки і почуття. Любов, смерть, поєднання з природою, яка співзвучна настроям і рухам людської душі, є постійними темами пісенної творчості великого композитора-лірика, яким був Франц Шуберт.

Практично половина пісень Lieder написана Шубертом для баритона, хоч сам композитор зробив транскрипції для сопрано і тенора.

У 1843 році Р.Шуман викладає в Лейпцігській консерваторії, яка щойно відкрилась і з того ж року починає виступати як диригент.

Серед творів кінця 40-вих років зустрічаємо монументальні партитури, твори в контрапунктичному стилі під впливом Й. Баха, пісенні та фортепіанні мініатюри.

Починаючи з 1848 року він складає хорову музику в німецькому національному дусі. Однак саме в роки найбільшої зрілості композитора виявилися суперечливі риси його художнього стилю.

У 1848-1849 роках він закінчує свою єдину оперу «Геновева», пише кращу з трьох частин музики до «Фауста» Гете (відому як перша частина) і створює один із своїх найбільш видатних творів – увертюру і музику до драматичної поеми Байрона «Манфред».

Змістовий модуль 2. Історія розвитку східноєвропейського диригентсько-хорового мистецтва

Тема 3. Розвиток православного хорового мистецтва (4 години)

Лекція 11. Витоки православного хорового мистецтва. 988 рік – рік офіційного прийняття Київською державою християнства, – був закінченням процесу християнізації Київської держави. Відомим є також факт, що, за незначними винятками на периферії держави (наприклад, у Новгороді, на Півночі та північному Сході), центр Київської держави прийняв християнство без особливих перешкод.

Тема Візантії в українській музичній культурі та історії є надзвичайно важливою. Релігійно-церковна залежність Києва, з точки зору Константинополя, була рівнозначна політичній. Інтронізація в Києві візантійського архієпископа розглядалася у Візантії як збільшення імперії Ромеїв ще на одну провінцію (єпархію).

Тому згодом зусилля видатних київських князів ставлять за мету порушити такий стан «духовного протекторату» Візантії й посадити в Київі власного єпископа. Це й сталося за володарювання Ярослава Мудрого, часи правління якого можна назвати зенітом Київської держави середньовічної доби. Досить лише кількісно перелічити, що було зроблено у ці часи: будова Софії, шкільництво, перші бібліотеки, «Руська правда», династичні зв’язки, опанування галицьких окраїн, успішна боротьба проти Степу. Першим єпископом-киянином став Іларіон, один із засновників старокиївської писемності («Слово про закон і благодать»).

Слід також зазначити, що вплив візантійської культури, як церковнофілософської, так і літературної, – пішов не безпосередньо, а через Болгарію (Охриду), отже, забарвлювався староболгарськими впливами, цінними здобутками «золотого віку» царя Симеона. Не можна також забувати про впливи на Київську державу культури католицького Заходу ще в єдиному

до 1054 року християнстві. Розподіл стався через три роки після прийняття Іларіоном духовного престолу в часи, коли Київ мав певну самостійність від офіційної Візантії.

До Києва приїздять не лише окремі представники Римської церкви, а й папські легати. Зв'язки з латинським Заходом зміцнювалися шляхом династичних шлюбів та встановлення дипломатичних відносин.

Перші митрополити до Києва надсилалися з Константинополя. Тоді логічно постає питання: як могла ствердитися та прижитися на Русі, в колишній язичницькій державі, незвична християнська візантійська (грецька) літургія? На першому етапі її могли засвоїти лише діти. Тому при церквах і монастирях починають відкриватися перші школи, що готували професійних півчих. Та для того, щоб навчитися розбиратися в крюковому записі, необхідно було навчитися читати, рахувати та писати. Тому читання, рахунок, письмо, спів були головними предметами в школі цього часу.

Візантійська літургія була дуже складною. До Русі доходить і починає тут розвиватися канон – музично-поетична композиція, що виконувалася під час ранкової служби. Канон мав дев'ять розділів, вони називалися одами. Кожна ода була поетичним переказом однієї з дев'яти біблейських пісень, а кожна пісня складалася з чотирьох, а то й більше строф. Строфи називалися ірмосами. Важко було всі мелодії тримати в пам'яті, тому кияни користувалися крюковим (знаменним) безлінійним записом. Звідси отримав назву й перший розпів в Київській Русі – знаменний. Він представляв собою монодію (тобто, всі співали в унісон) і розвивався в межах осмогласся. Знаменний розспів відображав загальні риси середньовічного художнього мислення. Для нього характерні короткі молитви в межах терції чи кварти. Із трьох-чотирьох наспівів складалася погласиця, найдавніші її зразки були віднайдені С. Волковою у XIX столітті.

Розспівуючи нотні тексти, майстри співу використовували прийоми, близькі до народної творчості: вимагалося, щоб ритм музики відповідав просодії тексту, тому в цей період з'являється розуміння опорного й

неопорного звуку, до того ж, ці опори могли гнучко змінюватися. Мелодії знаменного розпіву поділялися на самогласи й подобні. Подобні відрізнялися від самогласів більшою оригінальністю мелодичних зворотів і чіткістю конструкції строк, що дозволяло використовувати для співу не розспівані тексти. За два століття виростає діапазон знаменного розспіву – від терції до септими (а звукоряд до дуодецими), лаконічні розспіви переростають широкі, а мелодика в кантилену з ритмічними контурами. До перших церковних композиторів ми можемо віднести Іларіона, твори якого пізніше були оброблені у XVI столітті Федором Селянином, Савою Роговим.

Церква піклувалася про підготовку хористів, які правильно та на високому рівні могли б виконувати всю музичну частину богослужінь. Кожний день богослужіння мав нові піснеспіви. Якщо музичні номери в літургії виконувалися не в тому порядку, то винуватці мали нести певні покарання. Система заохочення та покарання в школах була досить жорсткою. Єдиним критерієм відбору дітей до школи виступали здібності. До школи приймали дітей різного віку, з різних прошарків населення та однакових за здібностями. Дітей із бідних селянських сімей, що навчалися старанно, вели себе сумлінно, нагороджували, правильніше, не самих дітей, а їхні сім'ї. Церква нагороджувала батьків натуральними продуктами харчування і, таким чином, батьки були зацікавлені в тому, щоб їхні діти мали успіхи в навчанні. Діти, що поводилися невідповідним чином, отримували до 20 різок за одну провину.

Система заохочення та покарання стосувалася не лише до учнів, а й викладачів. Так звані ―майстри грамоти, які не справлялися зі своєю місією, несли покарання до 40 різок. У чітко вибудованій ієрархічній структурі нижчий за чином повинен був без розмов і сумнівів виконувати накази й інструкції вищого. ―Майстри грамоти навчали дітей кілька місяців, а потім випускали їх на службу. Якщо хтось один з учнів не справлявся зі своєю місією, то він особисто ніс покарання, а якщо більшість учнів, то таке покарання ніс викладач-чернець.

При Київо-Печерському монастирі була відкрита перша півча школа на зразок західних шкіл-метриз. Окрім шкіл, які готували півчих при церквах та монастирях і давали дуже високу професійну підготовку, в 1028 році в Києві в добу правління Ярослава Мудрого при жіночому монастирі було відкрито перше жіноче училище. Тут дівчат юного віку досконало (для того часу) навчали читанню, письму, рахунку, шиттю та церковному співу.

Дітей простого люду навчали монахи – майстри грамоти, які за невелику плату від батьків навчали дітей тим же наукам. Дітей бояр, купців й іншого заможного люду навчали монахи, майстри – підвищеного типу, котрі давали змістовніші, широкі знання, бо самі ними славилися.

Після встановлення дипломатичних контактів із Західною Європою поширюються культурні зв'язки. Тож у Києві розповсюджуються сім вільних мистецтв (західна система освіти для лицарства): граматика, діалектика, риторика, арифметика, геометрія, астрономія та музика. Остання вважалася найвищою та найскладнішою математичною дисципліною. Проте західна система мало прижилася на території Київської Русі й зовсім зникла в часи монголо-татарського нашестя.

Основою вищої середньовічної науки у слов'ян була грецька мова. Навчальний процес проходив так: спочатку вчили впізнавати літери, потім поєднувати їх у склади, далі читали й перекладали прозу, а за нею – поезію. І лише потім переходили до основ граматики. Знання грецької мови було досить поширеним у Київській Русі. Бо її зв'язки з Візантією поступово міцнішали, особливо у сфері торгівлі. Митрополит Климент запевняє, що на середину XII століття в Києві було від 300 до 400 таких, «… які не лише знали «альфу –, але також і «бету – й у школах усі співали». Тобто, знання грецької мови було обґрунтованим, а музики – професійним.

За інших мов у вищих колах вивчали латинську і німецьку. Особливо в західних землях. Визначні кияни цієї доби славилися тим, що знали багато мов. Так, Володимир Мономах пише про свого батька Всеволода, що той хоч ніде й не подорожував, а володів дома п'ятьма чужими мовами.

Породичавшись із Візантійським імператором, ще у X столітті князь Володимир перейняв у візантійського двору деякі правила придворного етикету – поведінку імператора в урочисті моменти, вихід князя з символами влади тощо. Відтепер при дворі стали лунати акламації – гімни-славослів'я, що прославляли великого князя так, як прославлялися візантійські імператори. В урочисті дні, дні іменин, дні ангела князя, або в дні великих звершень при дворі звучали поліхромії (многая літа) – побажання великому князю довгих років життя. Також при дворі виконувалися євфемії – святкові частини літургії на Пасху та на Різдво. Найчастіше їх виховували дитячі хори.

Прийняття християнства в Київській державі зустрілося з такою твердинею язичницької землеробської релігії, що повинно було прилаштовуватися до них, підмінити Волоса – Власієм, Перуна – Іллєю, Мокош – П'ятницею-Параскевою, мовчки визнати Масляницю та інші календарні свята.

Нажаль, доба середньовічної Київської держави не була історично тривалою. Визначена норманським мечем, Святославова імперія двох морів, маючи майже однорідну етнічну спільноту, пізніше об'єднану релігією та церквою, не мала ніколи постійної державної доктрини, виразних політичних форм. Початковий централізм, внесений норманами, згодом починає небезпечно вагатися між сеньйоратом, що мав за мету цілісність Київської Русі і вотчиною. Їхня суміш була фатальною, мала зруйнувати Київську державу із середини.

Система сеньйорату, як її розуміли у Київі XI-XIII ст., полягала в тому, що:

– володарі всіх київо-руських князівств були між собою рівні;

– князь, що сидів на «золотім столі» в Києві, був поміж ними старший.

Таким чином, київський князь був «primus inter pares», як католицький архієпископ поміж єпископів. Він не мав конституційно визначеної виконавчої влади по відношенню до тих князів, що не визнавали його сеньйорату і, сидячи у своїх вотчинах, посягали на той «сеньйорат».

За такої невизначеності центральної влади, цілісність Київської держави була фактично змінною величиною, безпосередньо пов'язаною із значенням особистості київського князя: коли це були такі державні діячі, як Володимир, Ярослав чи Мономах, тоді ця цілісність ставала на якийсь час дійсним фактом. Та після їхньої смерті відразу спалахувала братовбивча боротьба за київський престол, що перетворювала землі держави на арену внутрішньої війни. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що монгольська навала, значення якої не слід недооцінювати, була лише трагічним наслідком внутрішньої хвороби, що підточувала Київську державу від початку її єдності.

Востаннє Київська Русь зберігала свою єдність за правління сина Володимира Мономаха – Мстислава (1125-1132), після смерті якого розпалася остаточно на окремі князівства.

Таким чином, у XIII столітті Київ перестав існувати як політичний центр, та київська культура, київська ментальність, знаменний духовний спів і звичаї музичного виховання продовжували жити. Проаналізувавши особливості розвитку музичного мистецтва та музичної освіти, народної музики й музичних інструментів можна зробити висновок, що початки всіх найвідоміших жанрів мистецтва європейського Середньовіччя було закладено, стиль професійної музики та зміст музичної освіти – визначено.

Пісенно-хорове мистецтво України відноситься до культури давньосхідних слов'ян – культури, яка одержала високий розвиток ще на Київській Русі. На території Київської Русі церковна музика отримала розповсюдження разом із прийняттям християнства за візантійським зразком і на відміну від західноєвропейської, була виключно вокальною. Історія церковної музики умовно розподіляється на два періоди і відповідні їм стилі виконання: монодичний і багатоголосний.

Основою церковної монодичної музики у XI-XII ст. був ***знаменний розспів.*** Розвиток церковного співу в Київській Русі супроводжувався появою своїх центрів і шкіл хорового співу. Важливим центром розвитку церковної музики, культури, освіти, стає у XI-XIIст. Києво-Печерська Лавра. До основних

педагогічних методів належали показ викладачем власним голосом, повторення учнями голосу.

Зна́менний спів – система давніх православних культових співів XII–XVII століть. Назва походить від старослов'янської назви співацького знака – «знам'я» (староцерк.-слов. *знамѧ*).

Знаменна нотація (або крюкова нотація, стовпове знамення) була створена на основі візантійської безлінійної невменної нотації. Знаки цієї нотації називали «знаменами» або «крюками»; вони складалися з великого чорного крюка або риски та кількох маленьких чорних крапок, ком і ліній поблизу крюка або перетину з гачка. Деякі знаки можуть означати лише один звук, інші – від 2 до 4 звуків, а деякі цілу мелодію до 10 нот, зі складною ритмічною структурою. Пізніші знамена називали також кондакарними знаками.

Як і невменна нотація, знаменна нотація переважно відображала напрямок руху мелодії, а не абсолютні звуковисотності. Знаки вказували також на характер і темп виконання мелодії. Кожен знак мав своє власне ім'я, а також розглядався як духовний символ. Наприклад, є конкретний знак, званий «голубка», що позначав два висхідних тони і символізував Святого Духа.

Поступово знаменна нотація ускладнювалася. Через її неоднозначність читання невідомих мелодій було доступно лише найдосвідченішим співакам. З метою її спрощення у XVI столітті була розроблена нова система, так званих «кіноварних» (від назви мінералу кіновару, що містить пігмент червоного кольору) знаків, що вводила маленькі червоні літери перед кожним знам'ям.

Знаменний спів – спочатку одноголосний, потім ампельний хоровий, розвивався в межах системи осьмогласія; мелодика суто діатонічна, заснована на побутовому звукоряді, спирається на рівномірний поступальний рух у межах кварти або квінти; ритм несиметричний, визначений текстом (див. Демествений спів).

Існувало декілька типів знаменного співу: так званий стовповий, малий і великий. Типологічними відгалуженнями знаменого розспіву вважаються київський розспів, грецький розспів, болгарський розспів тощо.

До знаменного співу у своїх творах зверталися М. Балакірєв, Д. Бортнянський, О. Гречанінов, О. Кастальський, О. Кошиць, М. Леонтович, С. Рахманінов, М. Римський-Корсаков, К. Стеценко, П. Чайковський, П. Чесноков та ін.

Знаменна нотація припинила свій розвиток після реформи Никона у XVII столітті, коли руська музика почала зазнавати впливу західної – європейської.

Лекція 12. Братські школи і хорові колегіуми

Основними центрами музичної освіти, як і взагалі поширення писемності, були братські школи. Серед найбільш відомих закладів – братські школи у Львові, Луцьку, перша українська Академія-Острозька (1580 р.). Музика, передусім спів, вивчалася протягом усього періоду навчання в одному ряду з іншими основними науками.

Поряд із братськими школами функціонували дяківсько-парафіяльні школи, в яких навчали читанню, письму і церковному співу. Досить широкою була мережа таких шкіл на Запорізькій Січі. Музика вивчалася і в інших школах, які тут існували (січові, монастирські). Такі школи сприяли піднесенню рівня церковного співу та читання, здійснювали підготовку кваліфікованих півчих та читців для нових храмів, що відкривалися в той час.

Визначним центром музичної освіти був Києво-Могилянський Колегіум, який виник на основі братської школи і з 1694 р. став вищим навчальним закладом (із 1701 р. – Академія). Завдяки високому рівню викладання колегіум називали «Київськими Афінами». Цей навчальний заклад за змістом програм і рівнем викладання відповідав вимогам європейської вищої школи, а музика займала важливе місце в навчальному процесі як одна з «семи вільних наук». Хор Києво-Могилянської Академії досягав високого мистецького рівня співу як

«перлина серед усіх хорів того часу». Значною мірою цьому сприяла відносна стабільність складу хору, оскільки термін навчання в Академії тривав 12 років. Наявність у хорі дитячих голосів створювала додаткові умови для виконання багатоголосних творів. Упродовж XVIII століття спеціального класу співу в Академії не існувало і хори вважалися своєрідною школою формування вокальної культури.

Багатовіковий досвід співу передавався від старших до молодших вихованців. Регентами хору були, як правило, студенти старших курсів. Діяльність хору та його регентів, за відгуками сучасників, відрізнялися великою старанністю і палкою любовю до співу, дивовижною чуйністю до хорового звуку і багатою тембровою палітрою звучання, глибиною відтворення художньої думки. Виконавський стиль хору характеризувався надзвичайною силою експресії, безпосередністю натхнення.

На рубежі XVIII-XIX ст. в Академії відкриваються класи «нотного ірмолойного співу» та інструментальної музики, що зумовило ще більшу професіоналізацію навчання музики, підготовку музикантів-регентів, кваліфікованих композиторів і теоретиків. Тут здобули музичну освіту «орли церковно-співацької творчості» М. Березовський та А. Ведель, творчість яких належить до найвищих здобутків національної та світової культури. Вихованцями Академії, а згодом її викладачами були такі діячі хорової культури, як Йосип Мохов, Семен Сербжинський, Василь Лобовський, Іван Нестерович та ін.

Їхня діяльність сприяла здійсненню реформи церковного співу, зокрема, впровадженню нової системи нотації, відомої під назвою «Київські знамена». Однією із плідних тенденцій у діяльності Академії було створення всіх необхідних умов для творчого самовираження студентів. Помітним було прагнення до поєднання емоційного сприйняття хорової музики з усвідомленням законів її побудови, проведення паралелей між змістом художніх образів і логікою мислення, що формувало мистецьку ерудицію та культуру вихованців. Загалом відзначимо, що підготовка в Академії регентів,

вчителів співу, композиторів відігравала важливу роль у розвитку хорової культури, становленні музичного професіоналізму в Україні, а сформовані в Академії традиції музичного виховання мають виняткове значення для сучасних процесів розвитку диригентсько-хорової освіти.

Значним досягненням видатних композиторів України сприяв поступовий розвиток системи вокально-хорової освіти, що склалася в Україні за вісім століть (X–XVIII ст.) Традиції хорового навчання і виховання стверджувалися в монастирських, міських та сільських навчальних закладах.

Монастирі України були не тільки міцними духовними центрами православної віри, а й виконували важливу просвітницьку функцію в галузі церковної вокально-хорової (співацької) освіти. Дослідники виділяють діяльність Івана Княжицького, Лаврентія Зизанія, Захарія Копистенського, Тараса Земки, які зробили багато важливого на освітянській ниві. Тарас Земка першим видав книжки про історію церковного співу (1629 р.) та творчість видатних музикантів, творців піснеспівів (1631 р.). Усвідомлюючи історичну значущість їх доробку, Т. Земка відзначав моральну, естетичну та соціально-політичну цінність церковних мелодій. Його книжки насичені методичними та теоретичними порадами, що виконували функцію дидактичного матеріалу, закладали міцні підвалини вокально-хорової освіти в Україні. Т. Земка багато зробив для поповнення Києво-Печерського монастиря навчально-методичними посібниками – «Ірмологіями», які на той час були результатом індивідуальної та колективної праці співаків і керівника хору. Створення подібних зразків естетичної творчості було результатом зусиль справжніх майстрів, досвідчених музикантів, які досконало володіли технікою уставного письма та художнього оформлення. Співацька освіта в монастирях здійснювалася за окремою програмою. Великого значення надавалося систематичній роботі співаків з нотним фондом, їхньому загальному та музично-теоретичному навчанню. Кожного дня співаки монастирського хору мали відвідувати бібліотеку, складати літературні та музичні твори, виконувати різні завдання в роботі з нотною літературою.

Монастирські хори (крилоси) комплектувалися переважно здібними, досвідченими та грамотними співаками за рахунок дітей та юнаків з українських козацьких полків. Належна увага приділялася підготовці уставників, майбутніх керівників хору. Позитивним показником їхніх професійних якостей вважалися ґрунтовні музично-теоретичні знання, добре володіння технікою співу, вдале засвоєння репертуару та традицій церковного співу. Навчання здійснювалося у двох напрямках: спів по нотах (для особливо здібних) та по слуху (для всіх інших). У зв'язку з цим в кожному монастирі створювалася власна методика співацького навчання та виховання.

Вокально-хорова освіта в міських школах. Із X століття співацька і хорова освіта в українських школах посідала досить скромне місце. Головним навчальним завданням шкільних уроків співу було опанування нескладних одноголосних творів із літургійної служби. З XV століття процес навчання та виховання в Україні здійснювався в атмосфері протистояння традицій римсько-католицької церкви та національних православних традицій.

На Правобережжі функціонували переважно уніатські, католицькі (Львів, Камянець-Подільський, Луцьк, Острог, Кременець, Володимир-Волинський), ієзуїтські школи, в яких чільне місце посідала вокально-інструментальна освіта. На Лівобережжі зростала роль православних колегіумів (Київський, Харківський, Чернігівський, Переяславський). Особливої значущості набувала діяльність православних братських шкіл (XVI ст.), які зберігали та розвивали національні співацькі традиції. Статут багатьох братських шкіл з Острогу, Перемишлю, Вінниці, Ніжина, Чернігова зобов'язував навчати учнів хоровому співу без супроводу, який оберігався від будь-яких іноземних впливів.

Система шкільної співацької освіти у містах України була досить різнобічною, що пояснювалося соціальними факторами. У багатьох міських церковних школах України, доступних для співацької освіти демократичних верств населення, обов'язковим було опанування елементарних знань та одноголосного співу за крюковою та нотолінійними системами. Навчання відбувалося із залученням грецького, московського, київського, місцевих

наспівів на підставі ірмологійної теорії та практики навчання, що набули значення обов'язкового початкового щабля шкільної співацької освіти. В традиціях міських церковних шкіл також були етико-повчальні звернення до учнів з поетичним текстом про радість та користь пізнання мистецтва співу.

Більш скромне місце займав хоровий спів у полкових школах, де виховувалися діти з козацьких сімей. Учителями були переважно місцеві дяки, які впродовж п'яти років прищеплювали майбутнім співакам полкових хорів любов до церковного співу, колядок, щедрівок, гімнів. Слід додати, що хорове виконавство учнів полкових шкіл вельми позитивно сприймалося членами козацьких родин.

Значної уваги приділялося вокально-хоровій освіті у духовних училищах та семінаріях. Контингент цих навчальних закладів складався з дітей церковнослужителів, які були згодом підготовленими до виконання багатоголосних хорових творів. Відтак, співацька освіта та методика навчання хорового співу в духовних училищах знаходилася на високому рівні. Зокрема, більшість учнів в результаті освіти вільно співали по нотах три-чотириголосні твори, серед яких почесне місце займали партесні концерти, гімни та канти. Найбільш обдаровані учні здобували можливість самостійно диригувати і, навіть, керувати семінарським хором (М. Леонтович, О. Кошиць). За навчальною програмою учні духовних училищ та семінарій засвоювали ірмологійну теорію та практику хорового співу, вчилися складати музичні твори. Професійне оволодіння хоровою справою в духовних закладах передбачало в перехідний період (XVI–XVII ст.) уміння користуватися двома системами нотного запису (крюками та квадратними нотами). Із цією метою учні засвоювали оригінальні теоретичні праці («Ключ розуміння»), що забезпечувало поступовість такого переходу. Ретельне опанування ірмологійних знань надавало змогу учням вдосконалювати свою майстерність на матеріалі багатоголосся.

Однією з поширених в Україні форм професійної хорової освіти була підготовка співаків і диригентів у школах-студіях при архієрейських кафедрах.

Із 1772 р. при Харківській архієрейській школі-студії існував хор, на базі якого навчалися учні 7–17 літнього віку. Серед педагогів виділялися А. Ведель та Ф. Барановський. Програма співацької освіти в архієрейських хорах при школах-студіях передбачала вивчення київської нотолінійної системи, теорії знаменного та партесного співу, практичне засвоєння складних багатоголосних хорових творів. Велика увага приділялася розвитку музичного слуху, ансамблевих умінь, свідомого розуміння та виконання літературного тексту музичних творів. Викладачі хорового співу мали творчі контакти з російськими колегами, що сприяло зміцненню культурних та освітніх зв'язків. Типовим для XVIII ст. було використання педагогічного досвіду українських спеціалістів у російських архієрейських капелах. Отже, зростання фахового рівня хорової освіти в архієрейських школах-студіях позитивно впливало на становлення вітчизняної хорової культури.

Значну роль у розвитку вокально-хорової культури відігравали колегіуми. Так, програма загальномузичного навчання у Чернігівському колегіумі передбачала навчання гри на українських музичних інструментах (кобза, сурма, гусла, скрипка, бас), засвоєння широкого кола теоретичних знань, вокально-інструментальних виконавських умінь, що в цілому підвищувало загальномузичний рівень учнів. Вагоме місце у навчально-виховному процесі займав спів по нотах партесних творів.

Харківський колегіум (інші назви: Харківське Покровське училище, Харківська Слов'яно-латинська академія) за своєю навчальною програмою і навчальним планом наближався до вищої школи. До педагогічного колективу колегіуму входило чимало відомих музикантів, діячів науки і культури (Г. Сковорода, А. Ведель). Особлива увага приділялася вокальній освіті, з цієї метою у 1765 р. було відкрито спеціальні додаткові класи.

Київський колегіум, заснований у 1632 р. П. Могилою, з 1701 р. Києво-Могилянська академія, став відомим культурно-просвітницьким центром України. Гордістю академії вважалася студійна система вокально-хорової освіти із розробленою навчальною програмою, ядром якої було вивчення

київського знаменного розспіву та теорії партесного співу. Колектив академічного хору складався з трьохсот досвідчених співаків, які мали глибокі теоретичні знання і досконалі виконавські уміння. Як провідний культурний осередок, академія мала організовану й чітку систему розвинутих форм музично-хорових практик (релігійний хоровий спів, світське й аматорське музикування, шкільний театр), яка дозволяла опановувати різноманітний навчальний репертуар (духовна, напівсвітська, світська музика, народне багатоголосся). Виховання і навчання студентів Києво-Могилянської академії здійснювалося на принципах єдності свідомого та емоційного, художнього і технічного, з урахуванням комплексного підходу до формування музичних здібностей. Саме у такій атмосфері відбувалася підготовка видатних українських регентів Києво-Печерської лаври І. Доморацького, Г. Левицького та Г. Подольського, відмічає видатний учень академії П. Козицький. В академії існувала оригінальна система контролю співацьких знань та умінь з такими рівнями оцінки: «надежный», «добрый», «изрядный», «средний», «слабый», «средственный». Оцінювання співаків відбувалося із врахуванням, окрім музичних знань та умінь, ставлення учнів до хорового співу. Право брати участь у академічному хорі надавалося співакам, які добре засвоїли репертуар та оволоділи навичками ансамблевого співу. Знання «придворного уставника» в Київській академії здобули Г. Сковорода (1744 р.), М. Березовський, Й. Загвойський, В. Пикулицький, Д. Ростовський.

Система навчання хорового співу в сільській місцевості. Впродовж X-XVIII ст. в Україні поступово склалася оригінальна система сільської хорової освіти, завданнями якої були захист національних традицій та розвиток кращих зразків духовної співацької культури. Згідно указу Синоду від 31 січня 1724 р., сільські діти з заможних родин мали одержувати елементарні знання з музичної грамоти та співу у «домових школах». Подібні школи, де вчителювали сільські дячки, надавали дітям селян початкову музичну освіту та право співати у сільському хорі. Певним недоліком сільської вокально-хорової освіти було те, що вона обмежувалася лише вивченням ірмологій,

процес засвоєння яких був досить тривалим. Теоретичною та методичною основою сільської освіти вважалися методичні рекомендації щодо засвоєння музичного матеріалу, надруковані в «Ордері».

Учитель мав дотримуватися певних етапів: а) роз'яснення музичного матеріалу та багаторазове його повторення; б) перевірки та закріплення набутого на конкретних зразках; в) обов'язкового виправлення помилок.

Додаткові заняття хоровим співом з сільськими дітьми проводилися тільки зі здібними співаками тричі на тиждень в іромологійному класі. Із цих учнів складався хор (30–40 співаків), який постійно супроводжував літургійну службу у сільському храмі. Вчителі застосовували допомогу помічників із числа найбільш обдарованих учнів. Учні, що отримували початкові теоретичні знання та певний співацький досвід, згодом присвячували своє життя хоровому співові. Деякі з них поповнювали армію мандрівних співаків, ставали пропагандистами співацького мистецтва у своєму краї. Найбільш обдаровані за рекомендацією дячків-учителів переходили у професійні хорові колективи (гетьманські, архієрейські, придворні тощо). Решта учнів залишалися у своєму селі допомагати місцевому вчителеві, що сприяло появі місцевих хорових шкіл із власними методиками співацького навчання.

Важливу роль у сільській хоровій освіті відігравали вчителі-дячки, що виконували функцію музичної освіти сільського населення. Вони розробляли власний дидактичний навчальний матеріал (практичні посібники та хрестоматії). Із цією метою відбиралися мелодії піснеспівів з київського, болгарського, грецького розспівів, місцеві наспіви. Вивчення навчальної літератури сприяло засвоєнню церковного репертуару, збагачувало сільських співаків знаннями оригінальних зразків українського хорового мистецтва. Авторами навчальних посібників для сільських шкіл були Т. Бачинський (м. Добротвор, 1699 р.), М. Гадничак (с. Поклякушки, 1729 р.). Симеон Рибак. Специфікою сільської освіти було те, що більшість учителів-дячків довго не затримувалися на місцях, мандруючи по всій Україні. Це надавало їм можливість набувати значного педагогічного та виконавського досвіду,

підвищувати власну професійну освіту. Безумовно, творчі досягнення кращих мандрівних дяків збагачували співацьку культуру сільської місцевості. Оригінальною була система перевірки та атестації сільських учителів співу. Існувало чотири групи оцінок: 1) «искусен, похвален»; 2) «умеренно искусен»; 3) «не совершенно искусен», «посредственен»; 4) «не искусен», «не знает», «худ», «туп», «глух». Така система атестації була розроблена на основі багатого педагогічного та виконавського досвіду дячків, регентів місцевих хорів. Отже, співацька освіта на селі була оригінальним явищем в музичній культурі та освіті України XVII–XVIII ст.

Лекція 13. Хорова творчість Максима Березовського, Артемія Веделя та Дмитра Бортнянського.

У другій половині XVIII ст. на зміну партесному концерту прийшов жанр хорового концерту – жанр набагато яскравіший в образному, емоційному та тематично-виразовому планах. Перший етап розвитку жанру був пов'язаний з музикою Київської академії. Рушійною силою його народження став процес послідовної секуляризації церковного мистецтва. Як результат з'являлися твори «з особистісним відбитком» (Б.Асаф'єв), позначені вираженим індивідуальним почерком автора. Процес секуляризації не торкнувся вербальних текстів – ними, як і раніше, залишалися переважно Давидові псалми. Зміни торкнулися інтонаційної фабули творів. Сприяла цьому й робота композиторів і в духовному, і в світському жанрах одночасно, зокрема, в жанрах опери, сонати, камерно-інструментальної музики. Стильовим середовищем нового жанру стали Бароко та Класицизм, риси яких в українській музиці проявилися в стислому та переплетеному вигляді.

Жанрово-стильові джерела, основні риси жанру:

Хоровий концерт XVIII ст. з'явився як результат взаємопроникнення західноєвропейської та української музичних традицій. Західноєвропейське його коріння пов'язане з італійським власне венеціанським хоровим концертом XVI століття, відомим у творчості Андреа і Джованні Габріелі. Українськими

джерелами хорового концерту стали селянська пісня та міський романс, кант, знаменний спів та партесний концерт. Характерними рисами хорового концерту стали чотириголосний склад, циклічна побудова, використання принципу контрасту на всіх рівнях – тематизму, темпу, фактури, тональності тощо. В новому жанрі поєдналися поліфонічні та гармонічні засоби і прийоми, виразний мелодизм і диференційована хорова фактура. Хоровий концерт, таким чином, увібрав у себе риси опери і, особливо, симфонії.

Роль українців у становленні російської імперської культури: формування хорового концерту пов'язане з творчістю Максима Концевича, Андрій Рачинського, Степана Дегтярьова, Степана Давидова, Петра Турчанінова, Григорія Львовського – українських композиторів, що працювали в Росії. Проте найяскравішими серед творців хорового концерту стали Максим Березовський, Артемій Ведель та Дмитро Бортнянський. Їхня діяльність є прикладом масштабного процесу асиміляції українських музикантів, особливо співаків – російською імперською культурою. Адже, як відомо, що у другій половині XVIII ст. українцями забезпечувалися кадрові потреби Петербурзької хорової капели. Українськими співаками поповнювалися хори російських монастирів, зокрема Троїце-Сергіївської Олександро-Невської лаври тощо.

Українські композитори М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський на службі в російських імператорів та державних діячів. У різний час прибули до Петербургу студент Київської академії Максим Березовський та учень Глухівської музичної школи Дмитро Бортнянський. Вони продовжили своє професійне вдосконалення в Італії. А їхня активна творча діяльність, в основному, пов'язана з Петербургом. Українець Артемій Ведель кілька років працював у Москві як керівник хорової капели генерал-губернатора Єропкіна. Їхні долі склалися по різному – Бортнянському вдалося досягнути прижиттєвої слави і міцного суспільного становища як придворного композитора, а потім – директора Придворної хорової капели в Петербурзі. Талантам Березовського і Веделя не вдалося реалізуватися вповні.

Творчість М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського – вершина розвитку жанру.

Спадщина ***М. Березовського*** в жанрі хорового концерту містить 18 творів, хоча нотні тексти збережено лише трьох творів – «Бо ста в сонмі богів», «Господь воцарися» та «Не отвержи мене во время старости». Шестичастинний «Бог ста в сонмі богів» (81 псалом) втілює драматичні образи протесту проти несправедливості земних суддів, і є переходом від барокового до класичного стилю. Чотиричастинний «Господь воцарися» (псалом 92) має панегіричний характер. «Не отвержи мене во время старости» існував у двох варіантах – ранній, створений під впливом однойменного концерту вчителя М. Березовського Андрія Рачинського (ноти не збереглися), та пізній, створений М. Березовським після повернення з Італії.

Спадщина ***Артемія Веделя*** також не повністю збережена і вивчена. Існують ноти 28-ми хорових концертів. В архівах Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського зберігається партитура-автограф 12-ти хорових концертів. Інші відомі з друкованого видання 1917 року Олександро-Невської лаври. Концерти А. Веделя, як і М. Березовського, знаходяться на перетині барокових та класичних традицій. А. Ведель переважно звертався до благальних псалмів, зосереджуючись не стільки на принципі контрасту, скільки на детальному внутрішньому розвитку одного, переважно скорботного образу. Наприклад, «В молитвах неусипающую Богородицю», «Спаси мя, Боже», «Доколе, Господи, забудеш мя», що належать до ранніх концертів. Концерти А. Веделя відзначені яскравими пісенно-романсовими інтонаціями, а також елементами думних імпровізацій (II частина «Доколе, Господи, забудеш мя»). Серед відомих концертів А. Веделя – монументальні лірико-драматичні «На ріках Вавилонських» та «Днесь Владика тварі». Онисія Шреєр-Ткаченко вказує, що в основі концерту «На ріках Вавилонських» покладено інтонації київського розспіву, а також звороти народних пісень «Їхав козак за Дунай» та «Дівка в сінях стояла». Широко використовував композитор також ладо-гармонічні і фактурні особливості українського фольклору.

Спадщина ***Д. Бортнянського*** в жанрі хорового концерту містить 35 однохорних та 10 двохорних концертів. Проте разом із рукописами та збереженими фрагментами – всього 54 однохорних, 16 двохорних та 4 чотирихорних концерти. На відміну від М. Березовського та А. Веделя, Д. Бортнянський звертався не тільки до текстів псалмів, але й текстів церковної гимнографії, переважно стихир. Концерти Д. Бортнянського поділяються на три групи: панегіричні (до 17 включно), лірико-епічні (по 29 концертів) та лірико-драматичні (решта). У перших («Приїдіть, воспоїм», наприклад) спостерігається міцна опора на жанрові ознаки партесного концерту, інтонації канту, маршу, гімну, менуету (в середніх частинах). Темпові співвідношення частин: швидко – повільно – швидко. Група лірико-епічних концертів («Возведох очі мої») носить велично-просвітлений характер. Тут бачимо як три-, та і чотири частинні цикли, темпові співвідношення: повільно – швидко – повільно, опору на пісенні інтонації та появу фуги у фіналі. Для концертів останньої групи («Скажи ми, Господи», наприклад) властиво переважання мінору, широкий мелодичний розлив, використання жанрових ознак пісні, романсу, елегії, хоралу, декламаційних зворотів, поєднання гармонічного та поліфонічного складів, при цьому – відсутність темпового контрасту.

«Не отвержи мене во время старости» М. Березовського – інтонаційний аналіз циклу

а) загальна інформація: концерт було створено у середині 1770-х років. Це чотириголосний твір (ранній – восьмиголосний, тобто двохорний) філософсько-релігійний за змістом, написаний за рядками псалму №70. Чотиричастинний цикл концерту пронизаний тематичними, інтонаційними та тональними зв’язками.

б) перша частина «Не отвержи мене» – пошуки індивідуального образу і форми:

Перша частина «Не отвержи мене во время старости» втілює глибоко скорботний, зосереджений, молитовний образ. Це вільно трактована фуга. Її

тема проводиться в хорі знизу уверх і мелодично є рухом по звуках мінорного тризвука.

Протискладнення – утримане і ритмічно нагадує «тему долі» Л. Бетховена, що є не одиничною темою, а вираженням інтонаційної ідеї тієї епохи, що найвідоміше вираження отримала у симфонії Л. Бетховена. Згодом воно набуває самостійного інтонаційного значення. Тема першої частини інтонаційно споріднена з темою фіналу, в т. ч. за рахунок матеріалу протискладенення. Перша частина умовно поділяється на п’ять розділів. У першому – показ теми у всіх чотирьох голосах, що завершується акордовим викладом f (тт. 11–12). У другому розділі відбувається імітаційне проведення протискладнень, що завершується кадансом народнопісенного характеру (тт. 17–18). У третьому – звучить проведення теми в сопрано та альтів в тональності a-moll разом з проведенням протискладенень, що завершується варіантом вже відомого народнопісенного кадансу (тт. 29–30). Четвертий розділ є трьома проведеннями теми в F-dur з імітаціями, що розвивають матеріал протискладнення і завершуються варіантом того ж народно-пісенного кадансу. Останній розділ (т. 40) – своєрідна реприза, що стверджує основну тональність концерту d-moll.

Друга частина «Яко реша врази мої мнє» розпочинається без перерви attacca. Вона носить драматичний характер, змальовує образ ворогів, які переслідують героя, і є нестійкою в тональному відношенні (g-moll, B-dur). Ця частина поділяється на два розділи. В першому акордовий виклад чергується з імітаційним розвитком.

Другий розділ є фугато «Поженітє і імітє єго». Він має рухливий характер і містить в собі вальсові інтонації. г) третя частина «Боже мой, не удалися от мене» – ліричний центр твору: Третя частина «Боже мой, не удалися от мене» (g-moll) змальовує почуття проникливої, благальної молитви. Вона невелика за масштабами, камерна за складом фактури і сприймається як ансамблева сцена, що готує фінал.

Четверта частина «Да постидяться і ісчезнут» – драматично-героїчний фінал (d-moll) – фуга. Її образ сповнений патетики і гніву. Її тема – лаконічна і споріднена з темою першої частини, зокрема до ритму протискладнення.

Протискладнення четвертої частини також утримане і підкреслює ритмічну формулу «теми долі». Інтермедія будується шляхом секвенціювання протискладнення. В розробці тема проводиться в a-moll та F-dur, тобто тональний план – аналогічний тональному плану першої частини. В динамічній репризі (т. 73) тема трансформується в напрямку героїзації, укрупнення (збільшення). Протискладнення імітується ритмічно. Наростання імітаційного розвитку приводить до скандованого хорального викладу ключової тези четвертої частини і всього концерту «да постидяться і ісчезнут». Після чого – тритактова кодетта з попарною імітацією, що завершується мажорною тонікою (тонікою з пікардійською терцією).

Дослідники вважають, що путьовий, демественний та знаменний види релігійного багатоголосся стали ґрунтовною основою для формування нового виду хорової творчості – партесного хорового співу. Народження партесного стилю проходило одночасно із засвоєнням нової квадратної п'ятилінійної нотації. Вже з XVI ст. на нотному стані з п'яти ліній позначалися знаки квадратної форми. З першої половини XVII ст. київська п'ятилінійна нотація поширилася по всій Україні. Крюкове письмо поступово зникло, залишаючись в ужитку лише у старообрядницьких общинах.

Перший етап розвитку партесного співу пов'язаний із лаврським багатоголоссям, яке за фактурним складом було гомофонно-гармонічним.

Цей тип партесного співу мав багато спільного зі строчним та народнопісенним співом (діатонізм, перемінні лади та паралельний рух голосів). Разом із тим розмежовування голосів (дискант, альт, тенор, бас), мажорний та мінорний лади, а також каданси, що йшли з західноєвропейської музики, дають можливість віднести його до ранніх зразків партесного співу. Інша форма раннього партесного співу пов'язана зі світськими творами: псалмами, кантами та гімнами, що широко побутували у XVII ст.

Одним із найбільш улюблених побутових жанрів в Україні були канти – триголосні хорові пісні без супроводу. Зародження канта пов'язане з процесом демократизації музично-поетичного мистецтва. У його тематиці, образах, мелодії, ритміці та структурі відбивалися традиції народнопісенної творчості. За змістом канти розподілялися на жартівливо-сатиричні, гумористичні, філософсько-повчальні, релігійні, антиклерикальні та панегіричні. Авторами текстів та мелодій кантів здебільшого були учні шкіл, співаки, студенти, вчителі та регенти хорів. Велику роль у поширенні кантів відіграли мандрівні дяки, що їх репертуар складався з кантів різного змісту. За жанровими ознаками кант – це проста строфічна пісня симетричної будови з чіткою ритмікою, ясною і простою мелодикою. Основна мелодія канту проходить у верхньому голосі, другий супроводжує його в терцію, а партія басу виконує функцію гармонічної основи. Різновидом духовно-моралізаторського ліро-епічного канта були псалми. Кантова мелодика і характер багатоголосся мали певний вплив на розвиток жанру хорового концерту.

Утвердженню раннього партесного стилю в Україні сприяла хорова творчість видатного композитора Миколи Дилецького, який теоретично обґрунтував новий стиль у праці «Граматика музикальна» (інша назва «Мусикійська граматика»). Серед авторів, які сприяли розвиткові партесного співу в Україні дослідники називають Олексу Лемківського, Клима Калиновського, Йосипа Загвойського, Василя Пикулинського, Івана Календу

Найбільшого розвитку партесний стиль в Україні досягнув у жанрі хорового концерту. Він виник завдяки прагненню композиторів до більшої яскравості, виразності, гармонійної повноти звучання духовної хорової музики. Хоровий партесний концерт – це розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком, що складається з кількох епізодів, стверджує О. Шреєр-Ткаченко.

Тексти партесних концертів записувалися як церковнослов'янською, так і слов'яноруською мовою, що свідчило про демократизацію церковного православного співу. У концертах музика поступово набувала певної

незалежності, перетворюючи храм на місце спілкування з мистецтвом (Н. Герасимова-Персидська). Як справжнє явище національної культури, партесні концерти вражали могутністю і барвистими контрастами.

На ранніх етапах (XVI–XVII ст.) композитори М. Дилецький, Давидович, Калачников, інші анонімні автори створювали прості концерти із застосуванням гармонічного багатоголосся. З XVIII ст. партесний концерт перетворюється у великий віртуозний твір для хору a cappella, де широко застосовувалися хорові ефекти: а) порівняння хорових груп, солістів та хору; б) поєднання гармонічного і поліфонічного викладу; в) розміщення головної мелодійної лінії у партії тенорів, її доповнення верхніми голосами до виникнення тризвуку; г) виникнення розвиненої мелодійної лінії у партії басів, що слугувала основою гармонії; д) доведення кількості хорових партій до двадцяти чотирьох (у двохорних концертах – до сорока восьми). Партесні хорові концерти відрізнялися органічною єдністю віршованого тексту і музики, логічною структурою, яка випливала з сюжетного розвитку.

М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський стали творцями хорового партесного концерту нового типу, в якому поєдналися кращі європейські традиції зі стильовими засадами вітчизняного фольклору й інтонаціями київського знаменного співу. Із часом партесний концерт як жанр хорової творчості фактично зник.

Подальшій професіоналізації хорової освіти сприяло становлення нотної грамоти як навчальної дисципліни. Це конкретно проявилося у поширенні методичних посібників, теоретичних праць, друкованих нотних книг. Значне накопичення теоретичного і дидактичного матеріалу стало міцним фундаментом для подальшого розвитку вокально-хорової освіти у XIX–XX ст.

Лекція 14. Професійний хоровий спів

Поява професійного хорового співу пов'язана з ритуалом православного богослужіння. Традиційно російський православний спів – це спів без супроводу хором з чоловіків та хлопчиків. Коло російських церковних пісень було запозичено з Візантії у X ст. разом з прийняттям християнства за візантійським обрядом. Російська хорова церковна музика мала письмовий запис трьох видів. Єктонічний запис фіксував мелодію приблизно, він призначався для читання Євангелія. Кондакарний запис був досить складним. Найбільш поширеним був знаменний запис, що відрізнявся піднесенню та суворістю. Кожний голос знаменного розспіву складався з кількох десятків поспівок, що поєднувалися у пісні відповідно до змісту тексту та його складу. Кожна пісня відрізнялася індивідуальною формою та послідовністю поспівок. Співацькі жанри російської релігійної музики поєднували стихири, тропарі, кондаки, ікоси, акафісти, канони, антифони, гімни та алелуарії. З XVI століття розширюється географія розспівів: з'являються смоленський, кирилівський, тихвінський, московський та інші розспіви.

Із другої половини XVII століття під впливом української культури в Росії розповсюджується партесне багатоголосся. Цей стиль здобув назву російського бароко. З'являються нові жанри духовної музики: партесні концерти a cappella, партесні обробки знаменного розспіву, канти, псалми. В основі жанру партесного концерту покладено принцип конвертування, протиставлення соло хору. Для цього використовувалося поєднання імітаційно-поліфонічного та гармонічного типів фактури. На думку музикознавців, перші партесні концерти мали риси народної пісенно-танцювальної творчості, автори – видатні композитори П. Демуцький, В. Титов, М. Львов, українці М. Березовський та Д. Бортнянський – використовували чергування тактового розміру. Із XVII–XVIII століття у професійній та побутовій практиці розповсюджується жанр хорового канту, який був камерним різновидом партесного співу.

Із великим успіхом канти виконувалися на святах, їх жанрові та стилістичні риси були використані в мелодико-гармонічній мові багатьох російських композиторів кінця XVIII – початку XIX ст. Серед авторів цього періоду великої популярності набули твори О. Козловського та С. Дегтярьова.

Значною подією в хоровій культурі Росії початку XIX століття стає хорова творчість М. Глінки, який був реформатором оперного хорового жанру, відомим автором хорових полонезів, гімнів, обробок пісень. Широко використовувався хор у оперних творах видатних композиторів кінця XIX – початку XX ст. Це народні обрядові сцени в операх О. Даргомижського, О. Сєрова, А. Рубінштейна, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна. Із другої половини XIX – початку XX ст. у Росії дуже інтенсивно розвивався кантатний жанр (О. Даргомижський, А. Рубінштейн, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський).

Широкого розповсюдження (кінець XIX - початок XX ст.) набув жанр хорової мініатюри a cappella без супроводу, що об'єднувалися у хорові цикли. Хорова спадщина С. Танєєва охоплювала усі жанри хорової музики (кантати «Іоанн Дамаскін», «По прочтении псалма», хорові цикли a cappella на вірші Я. Полянського тощо).

Незважаючи на те, що з середини XIX ст. церковна хорова музика та мистецтво культового співу відходять на другий план, у 70-ті роки складається тенденція цілісного музично-естетичного осмислення церковної служби та її різновидів – Літургії та Всенощної.

Літургія (грецьк. – обов'язок) є найважливішою формою православного богослужіння, яка відповідає месі у католицькій та протестантській церквах. До складу літургій входять псалми, прокімни, гімни, молитви. Елементами, що зв'язують літургію у єдине ціле, є антифони, єктенії та вірші. Традиційно літургія містить частини, що виконуються у суворій послідовності:

1. «Благослови, душе».
2. «Хвали душе».
3. «Единородный сыне».

4. «Во царствии Твоем».

5. «Придите, поклонимся».

6. «Сугубая ектения».

7. «Заупокойная ектения».

8. «Херувимская».

9. «Отца и сына».

10. «Милость мира» и «Тебе поем».

11. «Достойно есть».

Після закінчення літургії за традицією виконувалися духовні хорові концерти на тексти запричастних віршів. Видатним зразком літургії є твір П. Чайковського, який поклав на музику увесь склад піснеспівів літургії, пов'язавши усі її елементи. Значні здобутки в цьому жанрі мають також О. Гречанінов, М. Іполітов-Іванов, С. Рахманінов, П. Чесноков, О. Нікольський, О. Архангельський.

Другою найважливішою формою православного богослужіння є Всенощна, яка відбувається напередодні неділі і свят і поєднує вечірні та ранкові служби. До складу недільної Всенощної входять: «Благослови, душе моя, Господи» (вірші з 103 псалма); «Блажен муж», гімни «Свете тихий», «Ныне отпущаеши» (з 134 та 135 псалмів): тропарі «Благословен, еси Господи», гімни «Воскресение Христово», «Величит душа моя Господа», «Преблагословенна еси Богородице-дево», «Слава в вышних Богу» тощо. Серед зразків цього жанру виділяються Всенощні О. Архангельського, М. Іполітова-Іванова, О. Нікольського, О. Гречанінова, П. Чеснокова, С. Рахманінова.

Видатні професійні хорові колективи Росії. З XV ст. виникла Придворна капела, яка обслуговувала потреби у релігійному та світському співові. Кількість співаків у колективі поступово зростала (від 35 до 100 осіб). Із 1742 року музиканти постійно брали участь у постановках італійських та російських опер. З XIX ст. капела виступала у кращих концертах Петербурзького філармонічного товариства. Успіху капели значно сприяла участь у її діяльності

та керівництво видатних музикантів: Д. Бортнянського, М. Глінки, Г. Ломакіна, М. Балакірєва, М. Римського-Корсакова. Значно підвищувало професійний рівень співаків їхнє навчання в очних і заочних регентських класах. Успіху сприяла наявність у репертуарі капели кращих зразків зарубіжної та російської хорової класики.

Іншим відомим російським хоровим колективом був Московський синодальний хор, який понад сто років був традиційним церковним хором. Із кінця XIX ст. завдяки реформі В. Орлова, С. Смоленського, А. Кастальського почалося творче зростання колективу. Синодальне училище було реорганізовано у Вищий спеціальний хоровий навчальний заклад, де вивчалися: елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, аналіз музичних форм, методика шкільного хорового співу, історія музики, історія мистецтв, диригування, постановка голосу, гра на музичних інструментах. Синодальне училище мало високий рівень підготовки викладачів (В, Калінніков, А. Кастальський, М. ІпполітовІванов, В. Орлов, М. Данилін, М. Голованов, А. Метнер). Серйозна професійна підготовка співаків Синодального хору, відбір високохудожнього репертуару (твори Палестрини, О. Лассо, І. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана) дозволили колективу активно концертувати у багатьох містах Європи (початок XX ст.). На жаль, у часи радянської влади колектив перестав існувати.

Прикладом видатного приватного хору є капела графа Шеремет'єва, що проіснувала сто п'ятдесят років (1756–1906). Першим керівником хору був видатний хоровий композитор С. Дегтярьов. Розквіт колективу пов'язаний з ім'ям видатного музиканта Г. Ломакіна, який запровадив у колективі справжнє професійне навчання. Хор Безкоштовної музичної школи складався зі студентів, робітників та учнів. Співаки хору навчалися за програмою, розробленою М. Балакірєвим та Г. Ломакіним (сольфеджіо, теорія музики, вокал, хор). За висловом критиків, колектив виконував високохудожні твори російської та світової класики, що дозволило йому здобути високу технічність, природність та шляхетність звучання.

Надзвичайно відомим у Росії був приватний хор О. Архангельського. Вперше у складі колективу співали жінки, що надавало оригінального забарвлення звучанню хору. Колектив мав різноманітний та складний репертуар (поряд з класичними творами виконувалися обробки народних пісень). Хор був здатний на дуже високий темп розучування – за три тижні колектив підготував до концертного виступу ораторію Г. Генделя та «Реквієм» Керубіні.

Хорове навчання та виховання в Росії (X–XIX ст.) Система хорового навчання та виховання в Росії почала складатися з X ст. У 1274 р. спеціальним наказом виконання церковних творів доручалося кваліфікованим співакам, що зумовило відкриття спеціальних музичних класів. Високу якість хорової культури Росії визначила практика вивчення хорового співу в загальноосвітніх школах поряд з читанням та письмом. Уперше узагальнив практичний досвід розвитку вокально-хорової освіти Російської імперії видатний композитор і педагог М. Дилецький. У своїй праці «Мусикійська граматика» він показав необхідність свідомого сприйняття тексту хорового твору, підкореність співу смислу та тексту твору. Дилецький уважав за необхідне дотримання принципів послідовності та наочності.

Головним центром вокально-хорової освіти Росії декілька століть була Петербурзька співацька капела. Як важливий засіб хорового навчання застосовувався спів без супроводу. Співацькі уміння формувалися на засадах знаменного розспіву. Широко використовувалися традиції та педагогічні принципи італійських майстрів (спів в середньому діапазоні із застосуванням довгого та спокійного дихання, дотримання опори в голосі, уміле володіння динамікою). Разом із тим, у капелі головним чином застосовувався практичний виконавський досвід без засвоєння теоретичних положень та обґрунтування педагогічних принципів.

Важливим кроком у вокально-хоровій освіті Росії кінця XVIII – початку XIX ст. були педагогічні ідеї та принципи О. Варламова та М. Глінки, які висловлювалися на користь навчання всіх дітей співу з дитинства, незалежно

від їх вокальних можливостей. Великого значення надавалося розвиткові музичної ерудиції, художнього смаку та виконавської культури співаків. Із кінця XIX ст. на початку XX ст. у Росії склалася розвинена система загального вокально-хорового навчання та виховання. Прогресивні музиканти, вчителі, диригенти розглядали хоровий спів як засіб всебічного розвитку духовних сил учнів. На думку відомих хорових діячів того часу, хоровий спів здатний пробуджувати та виховувати у дитині естетичні та моральні почуття, розвивати музичні здібності, загальне і музичне мислення, музичну пам'ять та увагу. Педагоги-практики (вчителі співів та керівники хорових колективів) дотримувалися у навчанні певних дидактичних правил: а) рух від загального (цілого) до часткового; б) застосування поступовості, послідовності та тривалості у засвоєнні предмета; в) обов'язкове виховання інтересу до співу; г) розвиток свідомого розуміння хорового твору.

Широко розроблялися питання методики вокально-хорового навчання. Вийшли з друку такі посібники: «Нотная азбука, составленная для певческих хоров», «Руководство для обучающихся пению» А. Рожнова; «Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения» І. Казанського; «Голос и слух хорового певца», «Енциклопедія шкільного співу» А. Нікольського. В них викладено загальні принципи, методи та вправи для розвитку співацької інтонації, хорового строю та ансамблю. Разом з тим недостатньо уваги приділено питанням вокального навчання (дихання, культури звуку). Високі вимоги до вокально-хорового навчання та виховання значно підвищили роль учителів співів та диригента хору як музично освіченого педагога.

Після Жовтневої революції російська хорова музика розвивається як мистецтво демократичне. Розповсюджуються аматорські хорові колективи. Головним хоровим жанром стає пісня (О. Давиденко, Д. Шостакович, І. Дунаєвський, В. Соловйов-Сєдов). Набуває популярності жанр кантати та ораторії (С. Прокоф'єв, М. Мясковський).

У радянський період з'явилися можливості глибокої теоретичної розробки проблем хорознавства, хорового навчання та керування хором (П. Чесноков, О. Єгоров, Г. Дмитревський, В. Соколова, К. Птиця та інш.).

Значне місце посідали окремі жанри літургійної творчості (стихири, тропарі, гімни), а з кінця XIX ст. виникла тенденція цілісного музично-естетичного переосмислення основних форм православної служби – літургії та всенощної (П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Гречанінов, А. Нікольський, П. Чесноков, О. Архангельський, М. Політов-Іванов). Видані російські композитори (М. Глінка, О. Даргомижський, О. Бородін, М. РимськийКорсаков, М. Мусоргський, П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Танєєв) створили чимало шедеврів світового рівня у хорових жанрах (оперні хори, кантати, хорові мініатюри, хорові цикли).

У радянський період провідним хоровим жанром стає пісня, виникають виняткові здобутки у кантатно-ораторіальній творчості Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Г. Свиридова, А. Шнітке.

Видатний радянський композитор Г. Свиридов збагатив російську музику яскравими епічними творами («Патетична ораторія», «Кантата пам'яті С. Єсеніна»). Нової функції набуває жанр реквієму (Д. Кабалевський, А. Шнітке). У творах С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича суттєву роль відіграють оперні сцени. Стає популярним жанр хорового циклу (Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Салманов, М. Коваль).

Тема 4. Розвиток українського хорового мистецтва у XX ст. (6 годин)

Лекції 15-16. Хорова школа Поділля на початку XX століття як прогресивне явище

На початку XX ст. хорове мистецтво відігравало значну роль у становленні музичної культури України. Хорова музика була улюбленою

сферою творчого спілкування композиторів, виконавських колективів та слухачів. Склалася надійна система хорової творчості народу, що спиралася на традиції хорової освіти, розвинену мережу хорових колективів та їх активну концертну практику.

Інтерес до музично-історичних питань відчутно зростає в сучасний період розбудови української державності. Дослідження процесів культурно-історичного розвитку країни, детальне вивчення музичної творчості значною мірою покликані вирішувати назрілі питання культурно-мистецького розвитку сьогодення. Виявлення таких особливостей певного регіону є важливою умовою одержання повного уявлення про загальний стан культури України, а також важелем вирішення назрілих проблем розвитку суспільства. Обраний регіон має багаті культурні традиції, виходячи далеко за межі місцевого значення. Його презентує хорова школа, розвиток якої протягом багатьох років свідчить про значні її досягнення завдяки кропіткій праці окремих особистостей і зусиль фахівців.

Особливо яскраво та повно музичне житгя даного регіону про-стежується в царині хорового мистецтва - найпоширенішого і найпопулярнішого в Україні з давніх часів. Колективні форми співацької практики, а саме ансамблеве та хорове мистецтво подолян, мають міцні вікові традиції. Із самої давнини «хоро вий спів вважався складовою частиною духовного життя народу.

У розвитку мистецтва хорового співу подолян і вихованні про-фесійних кадрів незаперечне місце посідала церква. Церковний снів вивчали всі без винятку учні церковно-приходських шкіл та духовних семінарій. Хори початкових і середніх духовних навчаль-них закладів Поділля були майже єдиним засобом музичного ви-хования молоді другої половини XIX ст. Так, під час навчання хорового церковного співу здійснювалося систематичне музичне, морально-етичне та естетичне виховання підростаючого покоління, поряд із релігійним, патріотичним та трудовим, починаючи з молодшого віку.

З відкриттям нецерковних навчальних закладів на початку XX століття мистецтво хорового співу поступово набувало світського характеру. Фактично

всі навчальні заклади краю мали свої учнівські хори. їх творча діяльність активізувалась в концертах, міських вечорах, заходах пам'яті видатних діячів науки та мистецтва. Репертуари учнівських хорів були складні і різноманітні, містили твори західноєвропейських, російських та українських композиторів, українські народні пісні й пісні інших слов'янських народів. Поширювались спільні виступи учнівських та церковних хорів із відомими гастролюючими та місцевими солістами.

Наприкінці XIX - початку XX століття продовжується процес розвитку та пожвавлення хорової практики і піднесення демократичної музичної культури. У цей період на Кам'янець-Подільщині і на Вінниччині розпочалась діяльність М. Леонтовича (1877-1921 роки).Він своєю творчістю склав цілу епоху в розвитку української хорової культури. Можна впевнено сказати, що М. Леонтович започаткував хоровий рух на Поділлі, який має продовження в діяльності сучасних хорових колективів Поділля.

Взагалі, сама «ідея створення національних хорів у державі з'явилася за доби УНР і належала представнику музичного відділу міністерства освіти України О. Приходьку, який сам родом був з Кам'янця-Подільського».

30 червня 1918 року в місті Кам'янець-Подільському активісти товариства „Просвіта" створили національний хор. Відкриття проходило в помешканні „Просвіти", куди запросили О. Приходька. Після виступу хору відбулись перші збори, де був прийнятий тимчасовий Статут Національних хорів, затверджений міністерством освіти. Згідно зі Статутом хор створювався з метою «відродження, утворення та поширення музичних багатств українського народу і, зокрема, пісні його». Головне завдання – «студіювання української пісні та творів українських композиторів, а також пісень і творів композиторів інших народів в українському перекладі», «виховання почуття громадськості в своїх членів» (учнів, молоді і, навіть, чиновників).

Незабаром в Народному домі відбулося урочисте відкриття пер¬шого концерту, на якому прозвучали українські народні пісні, гімни «Ще не вмерла України...» та «Вкраїно-мати». З цього часу розпочалась активна концертна

діяльність хору. За перший рік свого існування хор виступив з концертами тридцять разів, у його репертуарі нараховувалось 45 пісень тринадцяти композиторів: Ф. Бсйра, А. Вахнянина, Я. Галя, В. Завадського, С. Козицького, Ф. Колеси, О. Кошиця, М. Леонтовича, Ф. Ліста, М. Лисенка, Д. Січинського К. Стеценка, Я. Яциневича. Серед них: «Туман яром», «Якби мені черевички», «Їхав стрілець», «Кру-кру», «Ой, рано-рано» та інші. Диригентами хору в згаданий період були: П.Бутовський, І.Ільїч, Є.Москвичів, О.Приходько. Акомпанували хору в різні часи: Н.Березовська, Г.Солуха, К.Стеценко, Є.Приходько.

Хор мав надзвичайно багато виступів на Поділлі, користувався великою популярністю, його часто запрошували прийняти участь у видатних подіях краю. Так, 22 жовтня 1918 року відбулося відкриття українського державного університету в м. Кам'янці- Подільському, і цей колектив узяв участь у концерті-виставі. Сам ректор новоствореного університету І.Огієнко висловив подяку хору.

Популярність українського національного хору в м. Кам'янець-Подільському зумовила створення на Поділлі нових хорових колективів. У 1920 році в Кам'янець-Подільському повіті вже існувало 23 хори. Але влада в місті постійно змінювалась. Кількість членів хору з кожним місяцем зменшувалась, і вже наприкінці 1920 року український національний хор м. Кам'янець-Подільського, на жаль, перестав існувати.

За невеликий період своєї діяльності перший професійний хоровий колектив краю відіграв суттєву роль у становленні та розвитку хорового мистецтва Поділля. Значний внесок у цю справу зробили аматорські колективи. До концертів залучалися самодіяльні хорові колективи невеликих містечок і селиш. їх діяльністі була спрямована на відродження та розвиток української народної і професійної музичної творчості. Такі хори виникали, здебільшого, при відділеннях товариства «Просвіта» і мали у своєму репертуарі українські народні пісні, колядки та щедрівки, патріотичні пісні і обов'язково гімн «Ще не вмерла Україна...». В архівних джерелах натрапляємо на звіт відділу

Позашкільної освіті Подільського Губерніального земства (за 1919 рік), що на Поділлі вже зорганізовано і існує коло 50 українських національний хорів. На Поділлі були відомі такі керівники хорів: І Павленко (м.Немирів), Хв. Крукін (м.Немичинці), К.Заржинський (м. Меджибіж), О.Ковальов (с. Женишківці) та багато інших.

Неоцінний внесок у розвиток хорової школи на Поділлі зробили відомі українські діячі. Так, у 1910 році викладав спів у шкод в Тиврові (тепер с.м.т. Вінницької області) український хоровиі диригент, композитор, музично-громадський діяч К. Стсценко ; 1912 році він прийняв сан священника й оселився в с. Голово Русаві, тепер у складі села Олександрівки Томашівського район; Вінницької області.

З 1919 по 1923 рік на Поділлі в м. Вінниця працював український хоровий диригент, композитор Г.Давидовський. Місцева газета «Вісті» повідомляла, що 7 червня 1920 року в місцевому театрі відбувся концерт капели під управлінням Давидовського. Як хормейстр, і як автор Давидовський був недосяжний. Та сама газета в березні «писала», що Григорій Митрофанович спільно з Гнатом Юрою – режисером Вінницького драмтеатру і художником Іваном Драком влаштували незабутній вечір вшану вання пам’яті Т.Шевченка.

У 1921 році диригентом у Кам’янець-Подільському місцевим театрі й одночасно вчителем співів у музичній школі був М. Коссак. У 1925 році його призначили викладачем другої групи (на той час це – асистент), завідувачем лабораторії музично-вокальног мистецтва Кам’янець-Подільського інституту народної освіти (ІНО). Там він досяг великих успіхів. Збереглася програма концерту до Шевченківських днів у 1927 році, яку він підготував. Різноманітність хорових і сольних виступів завершив оркестр, який виконав жалібний марш Вахнянина, та хор, який виконав кантату «Честь тобі, Кобзарю славний». До восьмої річниці ство рення ІНО Коссак написав кантату.

Визначною особистістю на Поділлі був Родіон Андрійович Скалецький – подільський композитор, диригент, фольклорист, педагог. Народився він у с. Михайлівці Бершадського району, на Вінниччині 23 листопада 1899 року.

Перші відомості та навички з музики отримав у церковноприходській школі. У 1923 році Р.Скалецький вступив до Одеського Музично-драматичного інституту (на диригентський відділ). Із великим задоволенням Родіон відвідував студентський хор, для якого писав обробки українських народних пісень, свої власні перші твори. Здібності Скалецького, як композитора, організатора та грамотного музиканта не залишились непоміченими – згодом він став диригентом цього хору, а ще пізніше – учасником хору Одеської консерваторії. У 1926 році Р. Скалецький закінчив педагогічний інститут і повернувся у Тульчин на Вінниччину, де працював вчителем мови, літератури та співів у трудовій школі № 2.

Р. Скалецький продовжив справу М.Леонтовича у цьому місті. За сім років, які він провів в Тульчині, був створений дитячий хор, капела ім. М. Леонтовича, в репертуарі якої, крім пісень М. Леонтовича та М. Лисенка, були власні обробки народних пісень та твори Скалецького. Крім хорової діяльності Родіон Андрійович викладав у кооперативному та педагогічному технікумах. У 1926 році він організував диригентські курси, які стали першими у Тульчині. Р. Скалецький завжди активно займався музичною діяльністю: створював хорові колективи, музичні гуртки, писав музичні твори, робив обробки українських народних пісень.

Отже, хоровий рух на Поділлі на початку ХХ ст. – одна з найпопулярніших за масовістю, силою впливу музично-культурна течія. У хоровій площині зіткнулися протилежні за своєю суттю традиції хорового виконавства – консервативно-традиційно-усталена та новаторсько-пошукова.

Хорова виконавська справа найчутливіше реагувала на всі запити післяреволюційної доби. Один із них – це потреба в масовості, як частка політико-виховної роботи. Відкидаючи не музичні явища, слід відзначити, що хоровий рух сприяв вирівнюванню музичної культури різних соціальних верств населення сіл і міст. Концертне інструментальне виконавство, яке потребує серйозної музичної освіти, у порівнянні з хоровим, не мало ще глибоких

традицій, оскільки ніякому іншому виду мистецтва не притаманна така доступність, масовість та активність творчого виконавського процесу.

Отже, хорова школа подолян на початку ХХ століття відповідала загальному рівню українського музичного мистецтва, вона увійшла в історію музичної культури, як прогресивне явище, яке втілювало різні боки хорової та вокальної культури; це явище сягало високого професійного рівня, активно сприяло формуванню музично-естетичної свідомості широких мас населення, розвитку ідей просвітництва; вирішальну роль у розвитку хорової школи подолян відіграли видатні митці, діяльність яких містила різні види художньо-творчої та музично-педагогічної роботи.

Лекція 17-18. Вокально-хорова творчість М. Леонтовича і К. Стеценка

М. Леонтович увійшов в історію українського музичного мистецтва як геніальний хормейстр, композитор, педагог, музично-громадський діяч, фольклорист, державний діяч у роки УНР. Він навчався в Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892-1899 роки), після закінчення якої відмовився від сану священика та все життя працював учителем співів у Чуківській приходській школі, а також у Тиврові, Летичеві, Вінниці (Поділля), Гришино (Донеччина), а останні роки працював викладачем співів у Тульчинському єпархіальному училищі. Все свідоме життя М. Леонтович керував сільськими, робітничими, солдатськими, учнівськими хорами, залишився відданим улюбленій справі.

Твори М. Леонтовича – «Льодолом», «Літні тони», «Моя пісня», «Легенда», його хорові обробки: «Пряля», «Щедрик», «Козака несуть» - облетіли, починаючи з Поділля, всю планету, завдяки хоровому диригенту та фундатору Першого українського національного хору Олександру Кошицю. Нарешті, українська народна пісня «завоювала» професійну концертну сцену.

Хорова спадщина М. Леонтовича відзначається яскравою індивідуальністю, високим рівнем композиторської майстерності. В історію

хорової музики митець увійшов як геніальний творець обробки народної пісні. Дослідники (М. Гордійчук, Л. Пархоменко) виділяють декілька жанрових груп обробок. Перша група поєднує лірико-епічні обрядові пісні (колядки, щедрівки, веснянки та побутові). Автор зберігає їх структуру майже незмінною, тому вони мають куплетно-варіаційну форму, гомофонно-гармонічний виклад з елементами імітаційної поліфонії («Ой посеред двору», «Ой там за горою»). Друга група – це ліричні побутові дво- або триваріантні композиції переважно поліфонічного складу із застосуванням розспівів у партіях, підголоскового та імітаційного розвитку голосів («Зеленая та ліщинонька», «Котилася зірка»). Наступна група – лірико-драматичні обробки («Зашуміла ліщинонька», «Ой з-за гори кам'яної», «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Піють півні», «Козака несуть»). За структурою – це розгорнуті твори з наскрізним розвитком та поліфонічним викладом. У кульмінаційних моментах автор змінює наспів або вводить нові тематичні елементи.

У багатьох ігрових, жартівливих піснях М. Леонтович застосовував прийоми інструменталізації хорової тканини («Женчичокбренчичок», «За городом качки пливуть»). Справжнім шедевром хорової обробки стали «Щедрик» та «Дударик», де розробка простої остинатної поспівки переростає в цілісну, багату на емоційні відтінки музичну поему (Л. Пархоменко).

М. Леонтович – автор оригінальних хорових творів: драматичного «Льодолому», ліричних хорів «Літні тони» та «Моя пісня», трагічної «Легенди». Яскраво виявив себе композитор у творенні релігійної музики. Хоча надбань у цьому жанрі порівняно небагато: «Літургії», «Молебен благодарственний», «Херувимські пісні» (6 творів для різних складів), «Світе тихий» (3 твори), «Хваліть ім'я Господнє», «Вірую», «Ангел вопіяше», «Христос воскрес», «Нині отпущаєши», «Богородице, Діво», «Релігійні канти» (5 обробок), «Колядки».

Розкриття краси народної мелодії в її тонкій обробці для хору a cappella належить М. Леонтовичу. Саме оригінальний підхід композитора до опрацювання народно-тематичного матеріалу подарував як українській, так і

європейській культурам унікальні хорові шедеври. Підкреслимо, що творче зерно та концептуальну ідею він брав не від окремої народної пісні чи мелодії, а від цілого жанрового циклу.

М. Леонтович у жанрі хорової обробки a cappella демонструє не лише акумуляцію усіх традицій, але і безпосередньо, повністю новаторський підхід щодо розкриття колориту, гармонічності народної пісні та, зрештою, виразових та художніх можливостей самого хору. Тому логічною є потреба у виявленні драматургічних новацій щодо трактування ролі хору в його опері «На Русалчин Великдень». Художня концепція опери органічно вписується в естетику сецесійного стилю. Про це свідчать особливості сюжетного розгортання, в якому головні персонажі опери є «типовими сецесійними персонажами. Русалки змальовуються не як примари потойбічного світу, а як ідеал Краси підводного царства.

Надзвичайний вплив на подальше формування світогляду і духовнотворчого становлення молодого К. Стеценка мало знайомство з М.Лисенком (1899). Микола Віталійович одразу помітив непересічний талант юнака, запросив його до свого студентського хору Київського університету. Кирило допомагав набирати хористів, розучував з ними хорові партії, проводив репетиції. З цим колективом відбув концертні мандрівки Україною, під час яких збирав музичний фольклор і, опрацьовуючи його, впроваджував до хорового репертуару.

Як зауважив П. Козицький, зі сфери культової музики і богослов'я Стеценко потрапив у колектив, де панувало повнокровне народне мистецтво, зацікавлення національною культурою, а провідними були волелюбні ідеї. Серцем відчувши в засадах хору просвітницьку місію праці для народу, він став активним учасником творчості цього колективу.

Заохочений прикладом М. Лисенка, К. Стеценко націлював власну диригентську практику з хором семінарії на публічні виступи з метою популяризації української музики. Задля цього вивчав із семінаристами

концертний репертуар, у якому переважали Лисенкові опрацювання народних пісень і класичні твори.

Михайлівський Золотоверхий монастир мав велику нотну бібліотеку, де Стеценко познайомився з духовними творами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Львова, Г. Ломакіна, С. Давидова, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, П.Чайковського, І.Лаврівського та ін. Практичні навички роботи з хором і скрупульозне студіювання культової музики стимулювали до створення перших власних композицій. Ними, закономірно, стали церковні зразки «Хваліть ім'я Господнє» і «Херувимська», що потрапили до київських храмів ще у 1897 – 1898 рр. Сакральна музика відтоді посіла чільне місце в його творчих зацікавленнях, до неї він звертався постійно. Саме в духовних творах композитору вдалося виразити своєрідність українського релігійного менталітету, проникливо відобразити богословську тематику, проникливо відчуту ним як священиком, і відтворити національний колорит духовної музики, добре знаний ним як музикантом, закоханим у рідну пісню.

На зламі XIX і XX ст. були написані хорові опрацювання народних пісень «Світять зорі» та «То не буйний вітер», а також чоловічі хори «Бурлака» й «Могила» на слова Б. Грінченка. Наприкінці 1903 р. з'явився перший великий твір – кантата «Слава Лисенку» на слова Л. Пахаревського та М. Павловського для чоловічого хору, соло баритона та фортепіано (до 35-річчя творчої діяльності митця).

Закінчивши духовну семінарію (1903), К.Стеценко працював учителем співів у Київській церковно-учительській семінарії та жіночій гімназії. Водночас, відчуваючи брак спеціальної музичної освіти, навчався спершу в школі Російського музичного товариства (клас композиції проф. Є. Риба), відтак у Лисенковій музично-драматичній школі, де студіював теоретичні предмети (клас проф. Г. Любомирського). Притаманні Стеценкові допитливість і вимогливість до себе спонукали постійно вдосконалювати і поглиблювати свої музичні знання.

1904 року К.Стеценко познайомився з Євгенією Франківською, а через рік одружився з нею. Ця знаменна подія інспірувала написання ним циклу відправи «Вінчання» для мішаного хору, що прозвучав на їхній шлюбній церемонії у церкві. Доробок композитора напередодні революції і в революційний час поповнився масштабними музичними творами, а саме, операми «Полонянка» та «Кармелюк» (обидві незакінчені), кантатою на слова Т. Шевченка «Рано-вранці новобранці», а також хорами «Прометей» і «Содом» на слова О. Коваленка, опрацюваннями мелодій «Заповіту» і «Ще не вмерла Україна» для різних хорових складів та ін. Привертає увагу патріотично-громадянська позиція композитора, відображена у виборі поетичної основи з тематикою соціального протесту, волелюбності, національних пріоритетів.

К. Стеценко, крім того, виступав у пресі з критичними статтямивідгуками на музичні й театральні події. Завдяки цьому прилучався до піднесення рівня майстерності артистів, виховував художньо-естетичні смаки широкого загалу слухачів. Заснував Народний хор, з яким давав численні концерти. Заклав разом із О. Коваленком музичне видавництво «Кобза». Багатогранна праця митця набирала все ширшого розмаху та розголосу. Визнання Стеценка як диригента засвідчує запрошення керувати хором на Шевченківських святах у Харкові (березень 1907 року).

Педагогічна діяльність К. Стеценка значною мірою доповнює його націотворчі устремління. У ній він вбачав важливу громадсько-суспільну справу. Стеценко був талановитим учителем, дидактом і методистом (Є.Федотов), любив спілкуватись із молоддю, свої знання й творчу енергію щедро віддавав для виховання майбутніх носіїв культури. Він збуджував «у своїх учнів любов до української пісні, а через цю пісню і до української культури взагалі. Композиторська творчість і диригентська праця (в тому числі, для дітей і з дітьми) живили педагогічні ідеї, створювали їм плідне підґрунтя.

1906 року Стеценко упорядкував для сім’ї та школи пісенний збірник «Луна» зі супроводом фортепіано. Збірник націлений на розвиток музичних здібностей, виховання слуху, пам’яті, голосу, відчуття ритму, звукоутворення

та навичок хорового співу, поєднуючи всі сторони виховання й навчання в єдиний педагогічний процес. Окрім того, він акцентував увагу на загальній доступності та обов'язковості музичного виховання, відповідності дидактичного матеріалу віковим та психологічним особливостям дітей. К. Стеценко-педагог проявив науковий підхід до музичного виховання, орієнтуючись на кращі надбання людської думки в цій галузі, починаючи від античності, та пропонуючи власні новаторські принципи навчання на фольклорній основі. В тому, що це були дієві та далекоглядні принципи, переконує реакція царської влади, яка бачила в них пряму загрозу «українофільської агітації» і прагнула ізолювати митця, засилаючи в глухі провінційні закутки. Та він не полишав своїх теоретичних і практичних пошуків у музично-педагогічній ділянці, а лише вдосконалював їх, незважаючи на несприятливі обставини. 1908 року, коли К. Стеценко працював учителем співу гімназії у Білій Церкві, він звернувся на шпальтах преси до своїх колег – регентів, музикантів – із розгорнути концертну діяльність, широко відзначити Шевченківські ювілеї у 1911 та 1914 рр. і допомогти у збиранні коштів для спорудження пам'ятника Кобзареві.

К. Стеценко став автором фольклорної хорової збірки, до якої увійшли його пісенні мініатюри та кращі зразки фольклорних опрацювань. Це був один із перших на Наддніпрянщині посібник такого типу. В передмові до нього вказувалось на великий вплив музики на людей, на доцільність використання її як засобу виховання. Тут наголошувалося, що упорядник спирався на передову музично-педагогічну практику, яка, перше, ніж вчити дітей музики, пропонувала навчити їх співати, бо коли дитина навчиться співати, тоді їй легше і зрозуміліше буде вчитися вже й музики, знаючи ритми співу і маючи розвинутий слух.

Найбільш плідним у творчому плані був початковий період життя Стеценка в Тиврові на Поділлі (1910 – 1911). Там він, перебуваючи на посаді вчителя співу при місцевій бурсі, написав Другу літургію Св. Іоана Золотоустого, драматичну сцену «Іфігенія в Тавриді», дитячі опери

«ІвасикТелесик» і «Лисичка, Котик і Півник» (у яких продовжив оригінальний задум Лисенка, взявши за основу сюжети інших народних казок), а також хорові кантати «Єднаймося» на слова І. Франка, «Шевченкові» на слова К. Малицької (рукописи яких надіслав Я. Ярославенкові до Львова, як і право на друкування цих творів видавництвом «Торбан»), велику кількість солоспівів, колядки та щедрівки (понад 50) та ін. Опрацювання паралітургійних зразків для застосування у навчальному процесі показують розуміння автором їхньої ролі як «обрядових архетипів», покликаних розбудити в юних душах «поклик пращурів», викликати повагу до давніх традицій рідного народу. При цьому Стеценко широко використовував саме колядки-сцени, де відтворювались яскраві картинки побуту, а також розкривались окремі риси персонажів. Тому більшість обробок календарних пісень мають характер святкової ігри-розваги, де розкриття сюжету набуває характеру сценічності.

У хоровому доробку К. Стеценка теж значне місце займають обробки народних колядок та щедрівок. Найуживанішими засобами музичної драматургії обробок К. Стеценка є контраст тембрових барв, проведення теми різними голосами. К. Стеценко тяжів до психологічного типу обробок з підкресленням сценічного розвитку. Композитор надавав творам чіткої форми, застосовуючи куплетну варіаційність.

Значна кількість оригінальних хорових творів К. Стеценка відбиває гострі етичні проблеми («Сон», «Хмари»). У хорі «Сон», що розкриває хвилюючий образ (сон політичний в'язня), К. Стеценко вдається до методу симфонічного розвитку і досягає глибокої, точної психологічної характеристики. У хорі «Хмари» автор прагне до інтенсивної розробки тематизму (стретні проведення, подрібнення, перегуки в різних регістрах). Героїчні хори «Содом», «Прометей», «Рано-вранці новобранці» містять виразні засоби, що підкреслюють волелюбний дух народу (маршова ритміка, гомофонно-гармонічний виклад, кварто-квінтові стрибки, октавні унісони).

У хоровій спадщині К. Стеценка важливе місце посідають кантати. Прославна кантата «Шевченкові» складається з кількох епізодів. Музика твору

відрізняється могутністю, тематичною єдністю та наявністю лейтгармоній, що проводяться через усю композицію. В основу драматургії кантати «Єднаймося» покладено протиставлення двох контрастних образів – світлого майбуття об'єднаної України та трагічної реальності. Одним з вершинних досягнень української духовної музики є авторські літургійні твори К. Стеценка («Всенощна», «Літургії», «Панахида», «Херувимські пісні» (6 творів); «Милість спокою» (4 твори), «Хваліть ім'я Господнє» (9 творів), гармонізація наспівів Києво-Печерської лаври, релігійні канти тощо. Найяскравішим релігійним твором композитора, на думку дослідників, є великий хоровий цикл «Другої Літургії» 1918 р., в якому найкраще розвився багатий мелодійний дар К. Стеценка.

Лекції 19-20. Новаторсько-пошукові традиції українського хорового виконавства

Музичне товариство ім. М. Леонтовича підтримувало діяльність постійних 900 хорів периферії. Найкращі композитори, майстри хорового жанру М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, С. Людкевич керували хоровими колективами та вели активну просвітницьку діяльність. Виникає тенденція створення національних українських хорів. Так, у 1918 р. було створено Український національний хор, репертуар якого складався з обробок українських народних пісень. Плідно працювали «Мішаний хор» (кер. В. Верховинець), Республіканська хорова капела ім. М. Лисенка (кер. А. Калишевський та М. Леонтович), об'єднаний хор Київської народної консерваторії (кер. О. Кошиць). У 1920 р. при Дніпросоюзі виникла капела «Думка» під керівництвом К. Стеценка. Частина композиторів (М. Леонтович, К. Стеценко, П. Козицький, М. Вериківський, С. Дрімцов) співпрацювали із Українською автокефальною православною церквою. У зв'язку з цим вийшли перші нотні видання української релігійної музики.

У перші пожовтневі роки (20–30-ті рр.). приділялося багато уваги створенню хорових нотних збірок для дітей та юнацтва, пожвавилася

пропаганда українських народних пісень: «Шкільний співаник» К. Стеценка у трьох випусках (1918 р.), три випуски «Пролісків» Я. Степового (1922 р.), де значна частина матеріалу була розрахована на школи; «Дитячі пісні» М. Вериківського, «Весняночка» В. Верховинця, «Слобожанські народні пісні для школи» В. Ступницького (Харків, 1928 р.). Чимало спеціальних видань для школярів виходило у Львові та Ужгороді (Ф. Колеса «Шкільний співаник» 1925 р.). Відомі митці створювали підручники з сольфеджіо: «Підручник сольфеджіо» М. Леонтовича (1920, Київ), С. Людкевич «Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу» (1936, Львів). Великої популярності набули народні пісні в обробці для шкільних хорів М. Леонтовича. Одним з вагомих мистецьких досягнень стали твори Л. Ревуцького із збірки «Сонечко» (1922 р.).

Із лютого 1928 р. відбулися несподівані зміни в роботі українських музичних товариств. Разюче змінилося ставлення радянського адміністративного апарату до хорової музики та виконавства, які стали об'єктом значних «реорганізацій». У зв'язку з цим зникла мережа хорових колективів високого рівня, різко загальмувався творчий процес, зокрема в акапельному чотириголосному співі.

Відновлення української хорової культури, особливо на західноукраїнських землях (С. Людкевич, Ф. Колеса, М. Колеса, Є. Козак, А. Кос-Анатольський) почалося з 1939 р. Новий етап піднесення хорової культури відбувся у 50–80-ті роки, про що свідчить творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика та багатьох інших авторів.

На початку XX ст. яскраво засяяв талант О. Кошиця – всесвітньовідомого хорового диригента та композитора, автора багатьох хорових обробок українських народних пісень. Серед них – героїко-епічні українські («Гей, не дивуйте», «Ой на горі женці жнуть»), ліричні («Ой ходить сон коло вікон», «Ой зійди, зійди ти, зоренько», «Понад синім морем») та обробки жартівливих пісень («Ченчик», «На вулиці скрипка грає», «Біда»). Важливим засобом виконавської драматургії О. Кошиця були зміни в тембровій, динамічній

та темповій палітрі (Н. Королюк). Особливої уваги композитор надавав контрастним зіставленням гучності (f–p), засобів звуковедення (стакато–легато), вибагливій акцентуації. Автор здебільшого застосовував варіаційний розвиток музичної теми або прийоми варіаційності з елементами класичної поліфонії.

У 30–40-роки О. Кошиць надрукував декілька збірок з обробками французьких, шотландських та норвезьких, американських, канадських, японських та індійських пісень. У хоровому доробку О. Кошиця є релігійні твори (п'ять літургій та окремі композиції літургійного змісту). У їх створенні Кошиць відійшов від еклектичного підбору співів до Служби Божої. Прагнучи до стилістичної єдності літургії, композитор ретельно продумував спрямованість музично-інтонаційного розвитку циклу. Композиторська та диригентська творчість О. Кошиця значно сприяли розквіту українського хорового мистецтва за кордоном.

Одне з провідних місць у мистецтві України посідає хорова творчість Л. Ревуцького. Хорова спадщина Л. Ревуцького невелика, але майже кожен твір композитора є перлиною українського хорового жанру. У його музиці синтезовані риси українського фольклору й професійного мистецтва. Так, хори «Три веснянки», «Дід іде», «У перетику ходила» за характером наближаються до народних, разом з тим вони мають дуже розвинену партію фортепіано. Вагомою частиною спадщини Л. Ревуцького є оригінальні хорові твори. Серед них – хор «Ой чого ти почорніло», що відзначається героїко-епічним характером. Твір написано у тричастинній формі з серединою – хоровим фугато, яке звучить активно та трагічно. Реприза повертає слухача до спокійних та важких початкових образів; вона містить філософські узагальнення. Серед творів Л. Ревуцького виділяються хори великої форми: кантата – поема «Хустина», хори «Зима», «Ода пісні». Структура кантати – поеми «Хустина» наближається до своєрідної складної тричастинної форми, але має багато спільного з вільною формою. Поема складається із вступу (куплет народної пісні, що виконує хор), епізоду – соло сопрано, другого розділу – (соло тенору)

та хорового фіналу. Для фактури цього твору характерним є застосування вільного переходу від чотирьох – до двоголосся, рух паралельними терціями та октавний унісон. Розгорнута кульмінація твору вирішена у поліфонічній фактурі. Велике драматургічне навантаження має партія фортепіано. Особливого значення набуває майстерне оперування словом (текст Т. Шевченка), що надає додатковий поштовх творчій думці композитора.

Яскравою сторінкою світової музичної культури стала хорова спадщина Б.Лятошинського. Основною рисою хорового мислення Б. Лятошинського є тяжіння до симфонізму: безперервності інтонаційного розгортання, проростання тематизму з єдиного зерна, його різноманітні образні трансформації. Симфонізм мислення пояснює інтерес Б. Лятошинського до складної синтетичної форми. Мелодика, ритм, гармонія, фактура, хорова інструментовка творів підпорядковані головному завданню – відтворенню у музиці щонайменших нюансів образного змісту вірша. Музичний звук і слово в хорах Лятошинського утворюють органічний інтонаційний сплав, з якого виростає жива, психологічно витончена музично-поетична мова. Значні здобутки має майстер у жанрі хорів a cappella («Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить», «У перетику ходила»). Цикл на вірші О. Пушкіна «Пори року» Б. Лятошинський трактує у ліричному ключі. У хорі «Весна» зображальні мотиви створюються засобом імітації та контрастної поліфонії. Хор «Осінь» є ліричною кульмінацією всього циклу. Твір «Зима» має яскраве, піднесене звучання. Великим майстром музичного пейзажу виявляє себе митець у хорі на вірші О. Пушкіна «По небу крадется луна». Серед відомих циклів автора виділяються 9 хорів на вірші М. Рильського («Осінь», «Широке поле», «Дощ шумів») та цикл творів на вірші Ф.Тютчева «З минулого». У кожному такті хорових творів видатного майстра, на думку Н. Королюк, відчувається визначна особистість, неповторність, індивідуальність з її мудрістю, шляхетністю, високим інтелектом.

Початковий етап роботи А. Штогоренка характеризується безпосереднім наслідуванням народнопісенних традицій. У міру накопичення художнього

досвіду з'являються індивідуальні риси хорового стилю митця. Більшість хорових творів А. Штогаренка об'єднані в цикли, що свідчить про потяг автора до монументальних форм, масштабність його художнього мислення. Композитора хвилюють героїко-патріотичні образи, громадсько-соціальні теми (симфонія – кантата «Україно моя», цикл творів на вірші А. Ісаакяна, цикл творів a cappella «Шевченкіана»). Багато творів композитора уособлюють історико-романтичні, лірико-філософські та світлі ліричні образи кохання (цикл «Жіночі портрети», «Про нашу любов»). Кращі твори композитора, вважає Н. Королюк, виписані вмілою рукою справжнього майстра, наповнені яскравою щирістю його почуттів, силою його інтелекту.

Модерністичний напрям, що проникає в українську культуру в першій половині XX століття, безумовно, знаходить свій відбиток і на наповненості усіх складових оперної вистави. Однак, українська опера у порівнянні із західноєвропейським зразком позбавлена тих есхатологічних настроїв кінця сторіччя, кардинального експериментування із засобами музичної виразності (на зразок введення нових типів інтонування (наприклад sprechstimme), кардинального перегляду ладогармонічних (відмова від тональності) та фактурних прийомів. В цей час на європейському небосхилі з'являються зразки опер із залученням сучасних технік, зокрема додекафонної техніки (А.Берг («Воццек, 1925 р.»), атональних прийомів з відсутністю тематизму (А.Шонберг («Очікування», 1909 р.), експресіоністичних прийомів (Б. Барток («Замок Герцога Синя Борода», 1918 р.). Перегляд складових музичної мови впливає і на жанрову основу творів, в сторону більшого лаконізму в музичному викладі та у використанні виконавського складу. Складна музична мова, гіперпсихологізація сюжету висувають на перший план соліста, якому і належить провідна роль. Хор як відображення колективного начала втрачає свою драматургічну вагу, в сторону нівелювання, а в окремих зразках і зникнення.

Важливою складовою канону модернізму є звернення митців до міфологічного начала «як до універсальної поетичної мови, що є інструментом

композиторської та жанрової організації життєвого матеріалу. Міфотворчість – це метод художнього вираження певних усталених норм та форм людських взаємовідносин. Серед найбільш яскравих різновидів «міфологізування» дослідники визначають: 1)використання традиційних образів та сюжетів для створень стилізацій або варіацій на тему; реконструкція давніх міфологічних сюжетів; 2) відтворення глибинних міфосинкретичних структур мислення; 3) введення окремих традиційних мотивів або персонажів у сферу реалістичної розповіді; 4) відтворення традиційних шарів національного буття та свідомості. Звернення до давніх пластів національної культури дозволяє митцям осягнути не лише власну культуру, традиції, а й виявляє своєрідний генетичний код пізнання національної самосвідомості. Даному виду міфотворчості притаманна ментальна обумовленість, що виявляється багатьма компонентами національної культури. Зокрема, це стосується і народної пісні, яка передається із покоління в покоління.

На осучаснену композитором музичну мову вказують також цікаві знахідки у сфері гармонічних барв. Про що відзначав С. Людкевич: вже у вступі виникає музика зовсім сучасного типу. Апелювання збільшеними гармоніями, колоритні секвентні ланцюги альтерованими терціями і педаль на збільшеному тризвукові, ходи великими терціями і збільшеними тризвуками, зміни різких гармонічних комплексів на витриманому органному пункті, хроматичні сплески у верхньому регістрі, поява цілотонових послідовностей, використання при цьому лейтритмів (у вигляді тріолей), розкривають світ казково-фантастичних персонажів. І на цьому тлі, яке наповнене новаторськими пошуками нової форми та засобів музичної виразності, роль хору у драматургії музичної композиції заслуговує також на особливу увагу.

З одного боку опера продовжує класичні традиції розвитку української опери другої половини XIX століття, з іншого – окреслює нові шляхи розвитку даного жанру через відродження давніх національних традицій, в основі яких глибинний зв’язок хору та національного мислення.

Українська опера продемонструвала свій зразок перетворення модернізму, що виявився оригінальним через пошук «прогресивної ідейної спрямованості. Синтезі національного і сучасного». Такий симбіоз проявився як на векторах жанрових площин, так і безпосередньо на наповненості музичної мови, а також відповідно на трактуванні та побудові драматургічної лінії оперної композиції. Найбільш показовими, з позиції тематичного навантаження хорового компоненту, залишаються опери героїко-епічного, а також лірико-побутового спрямування (в яких особливо зростає значення психологізму). Хор, як відображення образу народу, займає вагоме місце у побудові драматургічної лінії. Однак, сучасні композиторські пошуки накладають відбиток на його розкритті в образно-тематичній та музичновиразовій сферах.

До героїко-епічного трактування образу народу, із характерною тематикою боротьби та визволення у першій третині XX століття, звертається Б. Лятошинський у опері «Золотий обруч». Продовжуючи традиції М. Лисенка, жанр опери у трактуванні композитора постає як народна музична драма, в центрі якої, поряд з ліричними лініями Мирослави і Максима, одне із центральних місць займає образ народу. Завдяки розлогому сюжету народ представлений як багатогранний та реалістичний персонаж, що перебуває у постійній дії.

Звернувшись до подій XIII століття, композитор-драматург Б.Лятошинський зумів провести символічну паралель між минулим та сучасним, надати опері свіжого, актуального звучання через патріотичну ідею, живі й цільні характери, глибину й значущість конфлікту, небуденні сюжетні ситуації, нарешті – неповторну красу своєрідної народної мови і романтичну піднесеність колоритних, овіяних сивою давниною обрядів та звичаїв. На нашу думку, у своєму задумі композитор прагнув витворити органічне поєднання різних складових оперної вистави, зокрема, епіки, де поєднувались стародавні обряди та музична мова, в якій синтезуються і типові народно-пісенні інтонації і особливості музичної мови XX століття.

Хор як відображення народу в операх Б. Лятошинського відтворюється у жанровопобутовому, героїко-драматичному та образному планах. Відповідно, з метою виявлення найбільш новаторських рис у його драматургічному та музичному трактуванні при проведенні аналізу слід зосередити увагу на кожному з цих проявів.

При розгляді жанрово-побутового значення хору в опері слід наголосити, що вже в цьому плані проявляється новація композитора, пов'язана із прагненням до наскрізності розвитку. Так, після першого хору, репліки солістів хору, невелика оркестрова зв'язка підводить відразу до другого жартівливого хору «Гей, цора, підківочки». Про близькість до фольклорного праобразу свідчить мелодія, що зіткана з народнопісенних інтонацій, куплетно-варіаційна форма, типові для народного мелосу гармонічні унісони в кінці кожної фрази, вигуки «Гей», «Гой» у крайніх голосах, звучання ч.5 у кульмінаційний момент. Дублювання чоловічих та жіночих голосів у хорових партіях, водночас, розцвічуються яскравими оркестровими вкрапленнями. Прийом синкопування з підкресленням першої восьмої, мелізматичні вставки створюють враження запального танцю коломийкового характеру.

Надалі у середині XX століття (1951 р.) цю лінію продовжує опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Як і у попередньо проаналізованих композиціях у К. Данькевича також простежуємо активне використання образу народу у драматургії музичної композиції. Відтак, хоровий компонент, поряд із образом Богдана Хмельницького, відіграє одне з провідних та ключових значень у композиційній будові опери загалом. Продовжуючи традиції творців історичної народної музичної драми К.Данькевич немов устами народної маси оцінює події. Тому саме народ стоїть в центрі дії.

Образ народу стає вузловим моментом сюжетного розгортання, – боротьба народу зі шляхтою за незалежність – втілена за рахунок хорового чинника й розкривається у сценах-зіткненнях антагоністичних сил, за допомогою протиставлення інтонаційних сфер української і польської музики, лейтмотивної системи.

Багатогранність народу розкривається у різних образних сферах, що відповідно впливає і на музичне оформлення кожної з груп. Так, протиставлення культур двох народів відбувається на рівні жанрового співставлення. Для показу характеристики української культури композитор звертається до народнопісенних жанрів, зокрема, козацьких, старовинних пісень. Використані оригінальні мелодії народних пісень композитор майстерно огортає відповідними засобами музичної виразності, що оригінально підкреслює їх ідейний зміст.

Паралельно з оригінальними народними пісенними зразками композитор використовує також оригінальні авторські мелодії. Попри те, виразна пісенна основа, використання характерних інтонаційних зворотів, засобів гармонізації і виклад форми побудови наближують їх до народнопісенних джерел. Зразком такого перетворення є хор з першої картини «Чорний крук у полі кряче». Ламентозні інтонації, за рахунок секундових інтонацій з подальшим низхідним рухом, що підсилені пунктирним ритмом, символічне використання жіночого складу викликають асоціації жанрів плачу.

Природно, що в українських операх, пов’язаних із історичним минулим, хору надається одне з домінуючих значень у драматургічній будові композиції, виводячи його в ранг самостійної дійової особи. Паралельно до цього формуються ще декілька наскрізних ліній сюжетів, до яких звертаються українські композитори протягом ХХ століття. Попри усю відкритість до новацій (в плані сюжетів, засобів музичної виразності) в опері (зокрема починаючи з 30-х років) простежується певний зв’язок на ментальному рівні з українськими традиціями. В залежності від жанрових площин композицій виникають паралелі до глибинного типу відображення національного характеру.

Отже, хоровий компонент стає однією з прикметних рис композицій оперного жанру українських композиторів другої половини ХХ ст., однак його функційне навантаження в різних моментах сюжетного перебігу набуває різного тематичного значення. Тісний зв’язок індивіда та колективу

простежується на рівні ментальності українського народу. Центральні персонажі акумулюють себе в тісному зв'язку із культурою та звичаєвими традиціями власного народу. Тому в згаданих оперних зразках велике значення мають жанрові сцени. Підкреслимо, що їх роль полягає не лише у відтворенні атмосфери народного побуту, але вони є важливим драматургічним прийомом у створенні або підкресленні емоційного стану головних героїв.

Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХст. розглядається як системне явище в історико-педагогічному, музикознавчому та культурознавчому аспектах.

Розгляд існуючої системи диригентсько-хорової підготовки в Україні, показує, що складалася й усталювалася вона протягом багатьох століть і набула сучасних рис в 40-х роках ХХ ст., коли були сформовані кафедри хорового диригування в консерваторіях Києва, Одеси, Львова, Харкова. Саме в другій половині ХХ століття відбулося остаточне формування цієї галузі музичної педагогіки в системі вузів України.

Цей процес відбувався в межах єдиної держави і відзначався багатьма позитивними рисами. Означений період характеризувався значними здобутками в галузі хорової творчості (Д.Шостакович, Б.Лятошинський, В.Шебалін, Г.Свірідов), пробудженням інтересу до академічного хорового співу, розширенням жанрово-стилістичного кола концертного та навчального репертуару, активізацією джерелознавчих досліджень та виданням творів вітчизняної духовної музики, систематичним проведенням фестивалів хорової музики в Прибалтиці. В ці роки розпочалася надзвичайна плідна діяльність нової генерації митців – вихованців одеської хорової школи. Інтенсивний розвиток хорової культури України другої половини ХХ століття, як і сьогоднішній його розквіт, засвідчує непересічний потенціал напрацювань наших найближчих попередників. Після глибокої кризи хорової культури у другій половині 50-х на початку 60-х рр. ХХ ст.. спостерігаються ознаки її поступового відродження.

В 60-70 рр. ХХ століття відбувається подальший підйом хорової культури. Про це засвідчують такі основні тенденції, як виникнення камерних хорів (фундатор цього руху в Україні – В.Іконник); розширення мережі мистецьких колективів, зокрема, заснування першої в історії України професійної чоловічої капели (художній керівник С.Дорогий); надзвичайно плідна співпраця композиторів з хоровими колективами; поглиблення музикознавчих досліджень в галузі хорового мистецтва; піднесення регіональних диригентсько-хорових шкіл.

На зламі 60-70-х рр. в розвитку хорової культури все помітнішими стають негативні тенденції і явища – надмірна політизація та зневажливе ставлення органів влади до національної мистецької спадщини; адміністративне втручання в творчий процес; схильність до проведення різноманітних ювілейних заходів тощо. В хоровому мистецтві негативні ознаки виявилися також в недооцінці та несприйнятті новітньої, особливо авангардної хорової музики; надмірному культивуванні народних хорів та неприродній диференціації виконавських напрямків; постійних ідеологічних обмеженнях щодо виконання певних хорових творів тощо.

У 80-90 рр. ХХ ст.. незважаючи на різні труднощі і негативні явища відбувається подальший розвиток української хорової культури. До найбільш характерних її ознак відносимо такі як:

- зростання ролі громадських організацій та установ, церкви в культурномистецьких процесах;

- поглиблення інтеграції української хорової культури в європейський та світовий соціокультурний простір;

- розквіт хорової творчості цілої плеяди композиторів (Л.Дичко, Є.Станкович, В.Степурко, Ю.Алжнєв, В.Зубицький, А.Караманов і ін.);

- надзвичайно плідна диригентська діяльність метрів хорового професіоналізму та нової генерації митців (П.Муравський, А.Авдієвський, В.Іконник, М.Кречко, В.Палкін, Є.Савчук, Б.Антків, В.Газінський, С.Фоміних і ін.);

- велика організаційна робота визначних хорових діячів (А.Авдієвський, О.Тимошенко, Є.Савчук) з розбудови культури та музичної педагогіки незалежної України;

- заснування нових професійних хорових колективів в різних регіонах; досягнення ними високого рівня майстерності; активна участь хорових капел в культурно-мистецькому житті України;

- розширення та поглиблення наукових досліджень в галузі хорового мистецтва та диригентсько-хорової педагогіки; функціонування на кафедрах хорового диригування мистецьких ВУЗів провідних в Україні музикознавчих науково-педагогічних шкіл (А.Лащенко, І.Гулеско, О.Стахевич).

В українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття проглядають тематичнообразні орієнтири, жанрові пріоритети, стильові уподобання, що в сумі визначають характерні ознаки творчості сьогодення і вектор подальшого руху композиторських уподобань.

Починаючи з кінця 80-х років ХХ століття спостерігаємо справжній ренесанс української хорової музики і, насамперед, крупної хорової форми. На тлі бурхливого розвитку хорового виконавства лише в Києві на початку 90-х рр. ХХ ст. нараховувалося кілька десятків новостворених першокласних колективів, на чолі яких стояли справжні майстри хорової справи: М.Гобдич, Л.Бухонська, Г.Горбатенко, Т.Копилова, Л.Байда, Д.Радик та інші. Їх рівень на сьогодні є напрочуд високим, про що свідчать численні найвищі нагороди на міжнародних конкурсах, оглядах, фестивалях.

Починаючи з рубіжних 60-х років ХХ століття, відбувається майже докорінна переоцінка ідеалів. У таких високохудожних творах, як хоровий концерт «Сад божественних пісень» І.Карабиця на слова Г.Сковороди, кантати «Червона калина», «Пори року» Л.Дичко на тексти народних пісень, «Людина» М.Скорика на слова Е.Межелайтіса, ораторія «І нарекоша ім’я Київ» Л.Дичко на тексти «Слова о полку Ігоревім» та старовинних літописів, ІІІ симфонія С.Станковича «Я стверджуюсь» на слова ранньої поезії П.Тичини, камерні кантати О.Ківи на слова П.Тичини та Г.Лорки закладалися нові якості

національної крупної хорової форми, що визначили прикметність жанру сьогодні. І, насамперед, це тематика, симфонічна концептуальність, яскрава образність і дотична до усього цього виражальність. Творчість шістдесятників так чи інакше пов'язують з свропейським авангардовим рухом, з його найсучаснішими технологіями, що склалися завдяки зусиллям багатьох композиторів або цілих шкіл. В українській музиці в річищі авангардних устремлінь вирішувалася проблема національного – звідси і особлива, підвищена увага до власної історії, літератури, мистецтва, а головне, до власного фольклору. Увесь розвиток музичної культури в цей період проходив під знаком утвердження духовності. Тому майже сенсаційним здалося виконання у 80-х роках ХХ ст. концертної версії «Панахиди» К.Стеценка в редакції Л.Дичко, з поетичним текстом Д.Павличка.

У хоровому концерті І.Карабиця «Сад божественних пісень» уже авторське визначення жанру апелює до хорового духовного концерту, що побутував в українській культурі епохи Г.Сковороди. І саме з духовним концертом ХУІІІ століття єднають твір І.Карабиця піднесений настрій почувань, барокова пишність, особливості поліфонічної фактури хорового письма, діатоніка і акапельність ряду епізодів та інше.

У «Київських фресках» І.Карабиця на слова Б.Олійника вирізняється партія Читця-оповідача. Його наближені до розмовної мелодики сольні рецитації вирішуються в річищі традицій пасіонів Й. Баха. Образність концерту для жіночого хору а капела «У блакитно-золотавих тонах» Ю. Іщенка кореспондує з емоційним тонусом церковної відправи, і вже сама назна апелює до улюбленої колористики православного іконопису, де блакитно-золоті кольори асоціюються з образом Ісуса Христа.

У 90-х рр. ХХ століття домінантним стає зацікавлення українською церковномузичною спадщиною – одного з найдавніших джерел національної культури. Поряд з цим до репертуару хорових колективів активно вводяться монументальні культові або в різний спосіб пов'язані з Святим Письмом твори світової класики і сучасних композиторів. Спеціальні програми духовної

музики, пов’язані з церковним богослужінням, готують провідні колективи не лише Києва, а майже усіх обласних центрів. Це, зокрема, дає змогу брати участь у численних і різноманітних за спрямуванням та географією міжнародних фестивалях і конкурсах церковної музики. Значною є жанрова амплітуда творів крупної хорової форми: від монументальних авторських партитур літургій до хорових піснеспівів на канонічні тексти.

Укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв’язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб’єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу. У філософсько-біблійному ракурсі вирішує Є.Станкович задум монументальної, ораторіального типу композиції «Нехай прийде Царство Твоє», зануренням у психологічні глибини ліричного світовідчуття позначений «Диптих» В.Сильвестрова, переспіви В.Стольникова. Молитви «Отче Наш» стають основою розгорнутої хорової композиції Г.Гаврилець, у вільній інтерпретації канону Stabat Mater вирішує Ю.Іщенко задум кантати «Скорботна мати» на слова П.Тичини, ліризм і, водночас, барокова концертність визначають «Духовний триптих» В.Губи.

Окремо слід сказати про доробок у галузі духовної музики Л.Дичко, яка енергійно шукає шляхів зближення канонічно-церковного і концертного побутування духовних творів. Орієнтуючись на стилістику укранської класики, і насамперед літургіку К.Стеценка і М.Леонтовича, вона пише дві масштабні літургії. У 1989 р. виникає концертний варіант Першої Літургії для сопрано соло і чоловічого хору. Невдовзі виникають варіанти цього твору для сопрано соло і жіночого хору та для мішаного хору. Другу Літургію концертного призначення також написано для мішаного хору. Кілька років тому Л.Дичко створила церковні варіанти як Першої, так і Другої Літургій, дотримуючись усіх обов'язкових вимог Служби Божої. І, врешті, на замовлення камерного хору «Київ» створює більш камерну «Урочисту Літургію», пристосовану для концертного виконання в інтер’єрі храму. Л.Дичко є також автором трьох

концертів духовної музики (на основі літургіки) для голосу соло та органу: «Богослови, душа моя, Господа», «Тобі співаємо, тебе благословимо» та «Отче наш».

Духовність не лише відтворює, але й спрямовує національний історичний процес, визначає майбутні його домінанти. Не менш духовною є хорова творчість світського спрямування. Пантеїзм дохристиянських вірувань пронизує самобутні композиції крупної хорової форми Л.Дичко, Г.Гаврилець, Ю.Алжнєва, Г.Ляшенка та інших композиторів, які звертаються у творчості до народного обряду, праінтонації пісень календарного циклу і, загалом, до образності і семантики національного фольклору. «Найдорожчим скарбом народу є Пісня, бо за нею стоїть усе... історія, доля, ментальність, погляд у майбуття»... Ю.Алжнєв доводить своєрозуміння значення цього визнання такими розгорнутими хоровими композиціями, як «Обереги», «Савурина», хорові концерти – «Співомовки», «Дівич-сон», «Пробудження».

Література

1. Акимович Є. О. Українська культура в історичному вимірі (IX-XVII ст.). Одеса : Маяк, 2009. 496 с.

2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. Українська музика. 2013. № 3 (9). С. 6-13.

3. Антонюк В. Г. Корифеї українського хорового мистецтва. *Культура і сучасніст*ь. Київ, 2001. Вип. 1/2. С. 60-66.

4. Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. 175 с.

5. Батовська О. М. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII - XVIII ст. : навч. посіб. для студ. муз. вузів, спеціалізація «Хорове диригування». Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 168 с.

6. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.

7. Берегова О. М. Диригентська діяльність Миколи Лисенка: естетикосвітоглядні орієнтири у світлі проблеми музичної комунікації. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 2 (15). С. 62-69.

8. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : Опера на сцені та у культуротворчих процесах*. Київ : НМАУ, 2010. С. 190-205.

9. Бермес І. Л. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від ―весни народів‖ до 1942 р.): навч. посіб. Вид. 2-е, доповн., переробл. Дрогобич : Коло, 2003. 198 с.

10. Бермес І. Л. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Серія: Мистецтвознавство.* 2011. Вип. 21–22. С. 319–324. 20.

11. Бєлік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років XX століття. Харків :«Крок», 2003. 176 с.

12. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. *Нариси з історії українського мистецтва.* Київ : Мистецтво, 1981. 159 с.

13. Божко Л. Оперна творчість Дмитра Бортнянського: методичні записки. Львів, 2004. 8 с.

14. Бурбан М. І. Хорове виконавство України. Дрогобич : Вимір, 2004. 262 с.

15. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. І: Хори. Дрогобич: Вимір, 2005. 298 с.

16. Бутенко Л. М. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2001. 230 арк.

17. Виткалов В., Граб О. Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій. *Вища школа*. 2010. № 2. С. 104–108.

18. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.

19. Голубець М. Мистецтво: Історія української культури. Київ : Либідь, 1994. 336 с.

20. Гордійчук М. На русалчин Великдень. Творчість М. Леонтовича : зб. ст. / упор. В. Золочевський. Київ : Музична Україна, 1977. С. 37-62.

21. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80- 90-х років XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Київ, 2007. 20 с.

22. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській прозі про землю кінця XIX - першої третини XX ст. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П.Могили, 2008. 216 с.

23. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. Матеріали до українського музикознавства. 2003. Вип. 2. С. 118–120.

24. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.* Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11-18.

25. Заруба Є. Хорове мистецтво в епоху Античності та Середньовіччя : (до питання висвітлення проблеми в курсі «Хорознавство»). *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. Кіровоград*, 2003. С. 143–146.

26. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 48-57.

27. Історія української музики : в 2-х т. / ред. кол. М. Гордійчук, В. Кузик, Л. Пархоменко. Київ : Наукова думка, 1989. Т.1 : *Від найдавніших часів до середини XIX ст*. 448 с.

28. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

29. Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2002. 18 с.

30. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 284 с.

31. Корній Л. Історія української музики : навч. посіб. Київ, Харків, НьюЙорк : М. Коць, 1996. 314 с.

32. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна, 1993. – URL : www.drohobych.net/ddpu/molod_i_runok /200.

33. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 196 с.

34. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.

35. Лащенко А. Українське хорове мистецтво XX століття : з публікацій попередніх років. Мистецтвознавство України. Київ, 2009. № 10. С. 71-75.

36. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев : Музична Україна, 1989. 136 с.

37. Леонтович Микола Дмитрович: Композитор, диригент, педагог : біобібліогр. покажч. / уклад.: Т. Марчук, О. Ніколаєць; вступ. ст.

А. Завальнюка; ред. М. Спиця. Управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації, Вінниц. ОУНБ ім. К. А.Тімірязєва. Вінниця, 2007. 24 с.

38. Лісецький С. Й. Вивчення оперної творчості Дмитра Бортнянського в курсі «Українська музика». *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова : зб. наук. праць. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти* / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова ; [редкол. В. П. Андрущенко [та ін.]. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2006. Вип. 3 (8). С. 79-83.

39. Лозко Г. Українське народознавство. Вид. 5-те, зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2011. 512 с. – URL : http://pidruchniki.com/kulturologiya/pohodzhennya_ukrayintsiv

40. Матюхіна О. А. Вплив античності на культуру України. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія.* 2010. №2 (12). С. 161–165.

41. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Довіра, 1992. 142 с.

42. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.

43. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів, 2005. 230 с.

44. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Мистецтво, 2011. 232 с.

45. Редько А. М. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый.* 2011. №5. Т.2. С. 157-161.

46. Ржевська М. На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

47. Рожок В. Диригентське мистецтво України. Музика і сучасність. Київ, 2003. С. 63-74.

48. Сердюк О. Б, Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.

49. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття) : автореф… дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 18 с.

50. Скопцова О., Рубаха О. Народно-хорове виконавство в контексті сучасної української культури. *Вісник Київського національного університету Культури і Мистецтв : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство.* Київ : Видавництво центр - КНУКіМ, 2003. Вип. 8. С. 102-109.

51. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини XX ст. та проблема жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики. С. 278-297.