ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАТЕР АНАСТАСІЯ РОМАНІВНА

УДК [783.6:78.087.68](=161.2)

ДИСЕРТАЦІЯ

ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ

025 – Музичне мистецтво
02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ А. Р. Патер

Науковий керівник
доктор мистецтвознавства, професор
Козаренко Олександр Володимирович

Львів – 2021

АНОТАЦІЯ

Патер А. Р. **Виконавські виміри української сакральної музики.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Львівський національний університет імені Івана Франка; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – Івано-Франківськ, 2021.

Дисертація є першим в українському музикознавстві науковим дослідженням виконавських особливостей української сакральної музики. У дослідженні **вперше** в українському музикознавстві:

- виокремлено хорову сакральну музичну культуру України як феномен збереження культурної пам'яті нації;
- визначено знакові складові національного характеру в системі «національного образу світу» – софійності, ісихазму та кордоцентризму, які формують світоглядне осердя церковної монодії XVII ст. як фундаменту української хорової сакральної музики наступних епох;
- проведено аналіз зразків монодичної традиції – Херувимських пісень київського і болгарського напівів в контексті виявлення ознак архетипу софійності;
- окреслено концептуальні виконавсько-методичні засади провідних майстрів хорової культури в Україні XX – початку XXI ст., які позначені впливом етичних та світоглядно-естетичних цінностей диригентів;
- виявлено та окреслено характерні ознаки феномену виконавського стилю національної хорової традиції, які полягають у переосмислені стилевих орієнтирів епохи виконуваного твору, системи музично-мовленнєвих ресурсів в процесі диригентсько-хорового інтерпретування крізь призму особистісного слухового уявлення звукового ідеалу, естетично-світоглядних переконань і національного світовідчуття виконавців;

- системно і комплексно проаналізовано українську сакральну музику в академічній хоровій традиції – простежено творчу діяльність професійних хорових колективів різних регіонів країни у контексті відродження сакральної музики, звернено увагу на частоту використання сакральних творів українських композиторів у програмах концертних виступів, визначено виконавсько-стильові особливості інтерпретації сакральної музики, зокрема, виділено параметри еталону хорового звучання у виконавській інтерпретації сакральної музики хоровими колективами;
- набули подальшого розвитку зміст понять «виконавський стиль хорового колективу» та «еталонна виконавська версія» у знанні про національну хорову виконавську культуру і збереження сакральних традицій академічними хоровими колективами України в регіональному та загальнонаціональному контекстах.

У першому розділі роботи охарактеризовано теоретико-методологічну базу дослідження. Теоретичну основу складають наукові праці та розвідки, які всебічно висвітлюють українську музичну культуру, зокрема, музикознавчі дослідження, присвячені історії розвитку мистецтва сакрального співу, проблемам виконавського стилю та диригентської інтерпретації, наукові праці з питань відображення національного образу світу в музичному мистецтві, а також публікації з суміжних галузей гуманітарних наук – філософії, богослов'я, історії, філології, культурології та психології мистецтва. З метою вивчення феномена стилю хорового виконавства в руслі української хорової традиції в роботі застосовано системний підхід і використано комплекс методів наукового дослідження: дослідницько-пошуковий, системно-аналітичний, історико-генетичний, культурологічний, феноменологічний, джерелознавчий, метод типологічного аналізу, музикознавчий метод, метод аудіовізуального аналізу, емпірично-аналітичний, компаративний методи.

Проведено аналіз філософського розуміння музики у добу античності, в якому виділяються погляди на музику етичного змісту – міру впливу музичного мистецтва на зміну характеру людини і трактування музики як мистецтва для самого естетичного досвіду. Тяглість поглядів щодо естетично-дидактичного впливу

музики простежуються у візантійській філософській думці на грунті християнства. У богослужбовій традиції музика, представлена двома основними видами – псалмодією та антифонним співом, покликана прославляти Бога і доносити до вірних святість Божого Слова. Елементи псалмодії і принципи антифонної перемінності лежать в основі мелодичного тематизму духовної музики наступних епох до сучасності.

На естетику сакрального співу українців значною мірою вплинув візантійський прекраснозвучний калофонний стиль, який найвищого розквіту досягнув у XIII – XIV ст. Про емоційно піднесений спів, здатний розворушити душу людини, йдеться у низці музично-теоретичних трактатів XVII – поч. XVIII ст. Основними рисами стилю виконання того часу було поєднання канонічності з природним мелодичним чуттям співаків, які зумовлені його світоглядними налаштуваннями і особливостями сприйняття богослужбових канонів. Комплекс музично-естетичних поглядів ранньохристиянських мислителів дає підстави розуміти візантійську культуру як джерело своєрідності українського сакрального співу. Простеження філософсько-богословського дискурсу щодо природи музичного мистецтва і завдань сакрального співу, є необхідним для розуміння виконавсько-інтерпретаційних засад української сакральної музики.

Другий розділ присвячений розгляду сакрального музичного мистецтва крізь призму ментальних векторів національної культури. Висвітлено мистецтвознавчі погляди на поняття «національний образ світу». У ракурсі музичного мистецтва дане поняття проектується дослідниками на композиторську творчість, виконавське мистецтво і слухацьке сприйняття.

Питання побутування сакрального музичного мистецтва ранньомодерної доби розглянуто крізь призму сигнатури софійності як світоглядного стержня, що творить національний образу світу. З метою виявлення ознак софійності в давньому сакральному мистецтві, здійснено аналіз Херувимської пісні київського та болгарського варіантів напівів. Відображені в ангельському гимні світлі почуття пов’язані з образами прозріння, духовного зору, які осяювали смисли київської культури. За допомогою такого прийому, як піднесення мелодії на кварту (інтервал

світла) і повернення до плавного поступеневого руху, розкривається піднесеність стану душі. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення і повернення до побудов, які будуються на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень. Інтонаційний смисл визначає своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Структурно-композиційні рішення Херувимських пісень свідчать про осмисленість деталей та форми в цілості. Виокремлення окремих фраз тексту за допомогою синкопованих, силабічних звуко-ритмічних засобів або інтонаційних чинників, свідчать про смислову вагомість Слова, яке в софійному світовідчутті ототожнювалося з головною іпостассю святої Трійці – Богом-Отцем.

Формування української духовної культури відбувалося під значним впливом візантійських філософських ідей. Найпотужніше вчення ісихазму і закладені в ньому кордоцентричні погляди вплинуло на цілісний характер києворуської культури. Українська сакральна музика на всіх історичних етапах свого розвитку – від монодії до творчості сучасних композиторів – залишається виразником властивого українській нації міцного почуття Божої всеприсутності. Традиційний руський ірмолойний спів з притаманними рисами стриманості, спокою, суворості, епічної величавості, відстороненості від емоцій, втілював естетику духовної краси. Із зміною художньої системи з середини XVI ст. в українській музичній культурі, трансплантована новогрецька і балканослов'янська монодія представляє нову естетику чуттєвості, зорієнтовану на емоційну виразовість. Сакральну музику епохи бароко відрізняє від монодичного стилю новий рівень емоційно-музичної виразовості. Концертуючий стиль партесної творчості сповнений неспокоєм, контрастами, широкою динамічною шкалою, риторичними фігурами, втілював яскравіші душевні емоції і переживання – смуток і радість, неспокій і просвітлення. Відтак, у творчості композиторів-класиків сформувався новий стиль сакрального хорового мистецтва України. Розвинений на високому мистецькому рівні жанр хорового концерту, літературною основою якого були тексти псалмів, втілив релігійно-філософські думки епохи та відобразив широку гаму людських почуттів на новому інтелектуальному та емоційно-художньому рівнях. За допомогою

мелодичних засобів «чуттєвих» інтонацій, наспівності, орнаментики, створюється властива психологізація ліричної сфери, що свідчить про вплив сентименталізму на українську сакральну музику.

У третьому розділі проведено дослідження інтерпретаційних аспектів української духовної хорової культури на основі аналізу концепцій провідних диригентів ХХ – початку ХХІ століття – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Мирослава Антоновича, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, Павла Муравського, Костянтина Пігрова, Віктора Іконника, В'ячеслава Палкіна та їх наступників. Впроваджені представниками регіональних диригентсько-хорових шкіл України у процесі репетиційної роботи і концертного виконання вокально-технічні та образні засади академічного хорового співу були досягнуті і звершувалися у художньо-досконалому виконанні сакральної музики.

У контексті простеження спадкоємності традиції сакрального хорового співу, комплексно досліджено творчу діяльність знакових професійних колективів різних регіонів України – Національної академічної заслуженої хорової капели України «Думка», Наддніпрянського хору Дмитра Котка, Державної заслуженої академічної хорової капели України «Трембіта», Київського камерного хору імені Бориса Лятошинського, Муніципальної академічної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, Львівської національної академічної чоловічої хорової капели «Дударик», Камерного хору Харківської обласної філармонії та Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.

В роботі здійснено музично-теоретичний і виконавсько-хоровий аналіз інтерпретації сакральних творів українських композиторів Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя, Михайла Вербицького, Кирила Стеценка, Лесі Дичко, Олександра Козаренка, які повною мірою увиразнюють специфіку національного образу світу і зберігають свою мистецьку вартість впродовж віків донині. На основі дослідження виконавських версій сакральної музики у втіленні професійними хоровими колективами під орудою видатних диригентів кінця ХХ ст. і сучасності, вдалося встановити визначальні виконавські виміри української сакральної музики. А саме, окреслено характерні ознаки виконавського стилю

української хорової традиції та визначено основні параметри досягнення звукового еталону у виконавській майстерності українських хорових колективів. Встановлено, що еталон хорового звучання охоплює комплекс фізіологічно-технологічних, техніко-віртуозних, художньо-естетичних прийомів, який сформувався в професійній традиції сакрального співу і передбачає відтворення естетичних та світоглядно-ментальних аспектів національного образу світу.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування у наукових розвідках мистецтвознавчого та культурологічного спрямування. Матеріали, напрацювання й висновки цієї дисертації покликані збагатити фактологічну та методологічну базу сучасного українського хорознавства і можуть бути використані для подальших наукових досліджень історії музичного, зокрема, хорового виконавства, враховані при розробці підручників, методичних посібників, лекційних курсів з історії українського хорового мистецтва, проблем диригентсько-хорового інтерпретування. Багатоаспектний аналіз специфіки виконання української сакральної музики сприятиме формуванню професійних пріоритетів сучасних диригентів практиків, а також слугуватиме методичним матеріалом для диригентів педагогів при викладанні предметів «хорознавство», «історія хорового мистецтва», «диригування» та «практика роботи з хором».

Ключові слова: хорова культура України, національний образ світу, сакральний хоровий спів, інтерпретація сакральної музики, виконавський стиль хорового колективу, еталон хорового звучання.

ANNOTATION

Pater A. R. **Performing dimensions of Ukrainian sacred music.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of philosophy in the field of knowledge 02 “culture and art” in the specialty 025 “musical art”. – Ivan Franko National University of Lviv; Public Higher Education Institution “Vasyl Stefanyk Prykarpathian National University”. – Ivano-Frankivsk, 2021.

The thesis is the first scientific study of the Performing features of Ukrainian sacred music in Ukrainian musicology. In the study for **the first time** in Ukrainian musicology:

- the choral sacred musical culture of Ukraine is highlighted as a phenomenon of preserving the cultural memory of the nation;
- the iconic components of the national character in the system of the “national image of the world” – sophistry, hesychasm and cordocentrism-are identified, which form the ideological core of the church monodia of the XVII century as the foundation of Ukrainian choral sacred music of subsequent eras;
- the analysis of samples of the monodic tradition – cherubic songs of the Kyiv and Bulgarian semivs-is carried out in the context of identifying signs of the archetype of sophistry;
- the conceptual performing and methodological foundations of leading masters of choral culture in Ukraine of the XX-early XXI centuries are outlined, which are marked by the influence of ethical and ideological and aesthetic values of conductors;
- the characteristic features of the phenomenon of the performing style of the national choral tradition are identified and outlined, which consist in rethinking the style orientations of the era of the Performed Work, the system of musical and speech resources in the process of conducting and choral interpretation through the prism of personal auditory representation of the sound ideal, aesthetic and ideological beliefs and national worldview of performers.

- systematically and comprehensively analyzed Ukrainian sacred music in the academic choral tradition-traced the creative activity of professional choral groups of different regions of the country in the context of the revival of sacred music, drew attention to the frequency of use of sacred works of Ukrainian composers in the programs of concert performances, identified the performance-style features of the interpretation of sacred music, in particular, highlighted the parameters of the standard of choral sound in the Performing interpretation of sacred music by choral groups;
- the content of the concepts “performing style of a choral group” and “reference performing version” in knowledge about the National Choral performing culture and the preservation of sacred traditions by academic choral groups of Ukraine in regional and national contexts has been further developed.

The first chapter of the paper describes the theoretical and methodological basis of the research. The theoretical basis consists of scientific works and studies that comprehensively cover Ukrainian musical culture, in particular, musicological studies devoted to the history of the development of the art of sacred singing, problems of performing style and conducting interpretation, scientific works on the reflection of the national image of the world in musical art, as well as publications from related branches of the humanities – philosophy, theology, history, philology, cultural studies and psychology of art. In order to study the phenomenon of choral performance style in line with the Ukrainian choral tradition, the work applied a systematic approach and used a set of scientific research methods: research-search, system-analytical, historical-genetic, cultural, phenomenological, source-based, typological analysis method, musicological method, audiovisual analysis method, empirical-analytical, comparative methods.

The analysis of the philosophical understanding of music in the era of antiquity is carried out, which highlights views on music of ethical content – a measure of the influence of musical art on changing the character of a person and the interpretation of music as an art for the aesthetic experience itself. The continuity of views on the aesthetic and didactic influence of music can be traced in Byzantine philosophical thought on the

basis of Christianity. In the liturgical tradition, music, represented by two main types – psalmody and antiphonic singing, is designed to glorify God and convey to the faithful the sanctity of God's word. Elements of psalmody and the principles of antiphonic variability underlie the melodic thematism of sacred music from subsequent eras to the present.

The aesthetics of sacred singing of Ukrainians were largely influenced by the Byzantine beautiful – sounding calophone style, which reached its peak in the XIII–XIV centuries. Emotionally elevated singing, which can stir up the soul of a person, is discussed in a number of musical and theoretical treatises of the XVII-early XVIIIcenturies. The main features of the performance style of that time were the combination of canonicity with the natural melodic flair of singers, which are due to its ideological settings and peculiarities of perception of liturgical canons. The complex of musical and aesthetic views of early Christian thinkers gives grounds to understand Byzantine culture as a source of originality of Ukrainian sacred singing. Tracing the philosophical and theological discourse on the nature of musical art and the tasks of sacred singing is necessary for understanding the Performing and interpretive foundations of Ukrainian sacred music.

The second section is devoted to the consideration of sacred musical art through the prism of mental vectors of national culture. Art history views on the concept of “national image of the world” are highlighted. From the perspective of musical art, this concept is projected by researchers on compositional creativity, performing arts and listening perception.

The question of the existence of sacred musical art of the early modern era is considered through the prism of the signature of sophistry as a ideological core that creates a national image of the world. In order to identify signs of sophistry in ancient sacred art, the analysis of the cherubic song of the Kyiv and Bulgarian versions of the semiv was carried out. The light feelings reflected in the angelic Hymn are associated with images of insight, spiritual vision, which illuminated the meanings of Kyiv culture. With the help of such a technique as raising the melody by a quart (light interval) and returning to a smooth gradual movement, the sublimity of the state of mind is revealed. An important dramatic and semantic function is played by repetition and return to constructions that are based on

the main melodic course, vibrations of the melody in the form of a dotted, syncopated rhythm, its temporal extensions or compressions. The intonation meaning determines the peculiarity of the sense of metric and fret support. The structural and compositional solutions of cherubic songs indicate the meaningfulness of details and form in one piece. The identification of individual phrases of the text with the help of syncopated, syllabic sound-rhythmic means or intonation factors indicate the semantic significance of the word, which in the Sophia worldview was identified with the main hypostasis of the Holy Trinity – God the father.

The formation of Ukrainian spiritual culture took place under the significant influence of Byzantine philosophical ideas. The most powerful teaching of hesychasm and its cordocentric views influenced the integral character of Kyivan Rus culture. Ukrainian sacred music at all historical stages of its development – from mono – acts to the work of contemporary composers-remains an expression of the strong sense of God's omniscience inherent in the Ukrainian nation. Traditional Rus- irmoloy chant with inherent features of restraint, calmness, severity, epic grandeur, detachment from emotions, embodied the aesthetics of spiritual beauty. With the change of the artistic system since the middle of the XVI century in Ukrainian musical culture, the transplanted modern Greek and Balkan-Slavic mono -ody presents a new aesthetic of sensuality, focused on emotional expressiveness. Sacred music of the Baroque era is distinguished from the monodic style by a new level of emotional and musical expressiveness. The concert style of partes' work is full of anxiety, contrasts, a wide dynamic scale, rhetorical figures, and embodied brighter emotional emotions and experiences – sadness and joy, anxiety and enlightenment. Consequently, a new style of sacred choral art of Ukraine has been formed in the works of classical composers. Developed at a high artistic level, the genre of choral Concerto, which was based on the texts of Psalms, embodied the religious and philosophical thoughts of the era and reflected a wide range of human feelings on a new intellectual and emotional-artistic level. With the help of melodic means of "sensual" intonations, humming, ornamentation, a characteristic psychologization of the lyrical sphere is created, which indicates the influence of sentimentalism on Ukrainian sacred music.

The third chapter examines the interpretive aspects of Ukrainian spiritual choral culture based on the analysis of the concepts of leading conductors of the XX – early XXI century – Olexander Koshits, Dmytro Kotko, Volodymyr Vasylevych, Evgen Vakhnyak, Pavlo Muravsky, Konstyantyn Pigrov, Viktor Ikonnyk, Vyacheslav Palkin and their successors. The vocal, technical and figurative foundations of academic choral singing introduced by representatives of regional conducting and choral schools of Ukraine in the course of rehearsal work and concert performance were achieved and performed in an artistically perfect performance of sacred music.

In the context of tracing the continuity of the tradition of sacred choral singing, the creative activity of iconic professional groups of different regions of Ukraine – the National Academic honored choral Chapel of Ukraine "Dumka", the Naddnipryansky choir of Dmytro Kotko, the State honored academic choral Chapel of Ukraine "Trembita", the Kyiv Chamber Choir named after Borys Lyatoshynsky, the Municipal academic male choral chapel named after him L. Revutsky, Lviv National Academic male choral Chapel "Dudaryk", Chamber Choir of the Kharkiv Regional Philharmonic and Student Choir of the Odessa National Music Academy A. V. Nezhdanova.

The work provides a musical-theoretical and performing-choral analysis of the interpretation of sacred works by Ukrainian composers Maxym Berezovsky, Dmytro Bortnyansky, Artemy Vedel, Mykhailo Verbytsky, Kyryll Stetsenko, Lesya Dychko, Olexander Kozarenko, which fully emphasize the specifics of the national image of the world and retain their artistic value for centuries to this day. Based on the study of performing versions of sacred music embodied by professional choral groups led by outstanding conductors of the late twentieth century and modern times, it was possible to establish the defining performing dimensions of Ukrainian sacred music. Namely, the characteristic features of the performing style of the Ukrainian choral tradition are outlined and the main parameters for achieving the sound standard in the performing skills of Ukrainian choral groups are determined. It is established that the standard of choral sound covers a complex of physiological and technological, technical and virtuoso, artistic and aesthetic techniques, which was formed in the professional tradition of sacred singing and

provides for the reproduction of aesthetic and ideological and mental aspects of the national image of the world.

The theoretical and practical significance of the obtained research results lies in the possibility of their further application in scientific research of art history and cultural orientation. The materials, developments and conclusions of this dissertation are designed to enrich the factual and methodological base of modern Ukrainian choral studies and can be used for further scientific research on the history of musical, in particular, choral performance, taken into account in the development of textbooks, methodological manuals, lecture courses on the history of Ukrainian Choral Art, problems of conducting and choral interpretation. A multidimensional analysis of the specifics of the performance of Ukrainian sacred music will contribute to the formation of professional priorities of modern practical conductors, as well as serve as methodological material for conducting teachers when teaching the subjects “choral studies”, “history of choral art”, “conducting” and “practice of working with the choir”.

Keywords: choral culture of Ukraine, national image of the world, sacred choral singing, interpretation of sacred music, performing style of the choral group, standard of choral sound.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Байцар А. (Патер А.) Роль музичного шкільництва Львівського братства в процесі оновлення церковного співу в Україні. *Вісник Львівського ун-ту. Серія мистецтвознавство.* Вип. 5. Львів, 2005. С. 84–90.
2. Патер А. Філософсько-етичні виміри інтерпретації української сакральної музики. *Вісник Львівського ун-ту. Серія мистецтвознавство.* Вип. 17. Львів, 2016. С. 17–29.
3. Патер А. Софійність у сакральній практиці ранньомодерної доби. *Вісник Львівського ун-ту. Серія мистецтвознавство*. Вип. 20. Львів, 2019. С. 10-19.

Статті у закордонних фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

4. Патер А. Еталонність хорового звуку у виконавському трактуванні української духовної музики. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warszawa, 2020. № 5 (26). June. S. 19 – 25.

Публікації у формі тез доповідей на конференціях

5. Патер А. Втілення ідей ісихазму та «Філософії серця» в українській сакральній музиці. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей. Міжн. наукова конференція* (Львів, 24 листопада 2017 р.). Львів: Растр-7, 2017. С. 56-59.
6. Патер А. Українська сакральна музика у світлі естетики «філософії серця». *Міжн. наук. форум «Музикознавчий універсум молодих»* (27 лютого – 02 березня 2018 р.): тези. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 101-102.
7. Патер А. Категорія національний образ світу в музикознавстві. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей. Всеукр. наук. конференція* (Львів, 30 листопада 2018 р.). Львів: Растр-7, 2018. С. 116-120.

8. Патер А. Звукова естетика Студентського хору Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (на прикладі виконавської версії духовного твору Лесі Дичко «Благослови, душе моя, Господа»). *Міжнародний науковий форум МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ МОЛОДИХ «Україна і світ: вектори музичної комунікації», 22 – 23 січня 2021 року :* протоколи засідань. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2021. С.103-105.

ЗМІСТ

ВСТУП ……..…….. 18

РОЗДІЛ 1. САКРАЛЬНИЙ СПІВ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-

БОГОСЛОВСЬКОГО ДИСКУРСУ ……. 27

1.1. Теоретико-методологічна основа дослідження …… 27

1.2. Етико-естетичні характеристики музики в античній філософській думці ..… 36

1.3. Візантійська культура як джерело українського сакрального співу …..…… . 41

РОЗДІЛ 2. САКРАЛЬНА МУЗИКА УКРАЇНИ

ЯК ДОМІНАНТА НАЦІОНАЛЬНОГО ОБРАЗУ СВІТУ ……..…..……... 57

2.1. Національний образ світу в мистецтвознавчій думці ……. 57

2.2. Софійність в сакральній практиці ранньомодерної доби …….. 66

2.3. Втілення ідей ісихазму та «філософії серця»

в українській сакральній музиці …….…….…… 74

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ ……..…….. 83

3.1. Семіосфера української сакральної музики в виконавських концепціях

О. Кошиця та П. Муравського ..……...…… 83

3.2. Інтерпретація сакральної музики у контексті національного

виконавського стилю ……...…….…… 94

3.3. Естетичний виконавський ідеал в творчості провідних

українських хорових колективів ХХ-ХХІ ст. ……....…… 114

3.4. Параметри «еталону хорового звучання» в конкретних

виконавських версіях української сакральної музики ……...……...…… 147

ВИСНОВКИ ……...…….…….. 188

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……. 198

ДОДАТКИ ……..……. 223

ДОДАТОК А Список публікацій здобувача за темою дисертації

та відомості про апробацію результатів дослідження ..……... 223

ДОДАТОК Б Нотні приклади ……...……. 225

ВСТУП

Сакральна музика – глибинний пласт української і світової культури, на основі якого розвивалось і сформувалось професійне вокально-хорове музичне мистецтво України. Сакральна музика відзначена особливістю призначення і вжитку – культового і базується на Божественному Одкровінні, поєднує раціональний та ірраціональний моменти пізнання віруючою людиною Бога і світу. Тексти сакральних піснеспівів покликані нести інформацію про вищі, абсолютні цінності буття, а через психологічний вплив сакральної музики віруюча людина переживає релігійний досвід. Цей вид музичної творчості є невід'ємним компонентом української культури, що зумовлює пріоритетність наукового осмислення філософсько-естетичних засад творення сакральної музики і мистецько-виконавських проблем її інтерпретування. **Актуальність теми дисертації** пов'язана з назрілою необхідністю всебічного наукового опрацювання виконавсько-стильового аспекту інтерпретації української сакральної музики. Дотеперішня відсутність окремого наукового дослідження на зазначену тему стала основною причиною підготовки цієї дисертації. Сакральний спів на різних етапах культурно-історичного розвитку українського народу був засобом формування етичного і морального компонентів української духовності, «трансляції християнських орієнтацій, цінностей, зміцненню соціокультурних зв'язків у державі» в умовах необхідності «національного осягнення історичної долі» [96, с. 243]. В українському сучасному культурно-мистецькому просторі спостерігається тенденція до популяризації сакральної музичної культури. Дедалі актуальнішою постає проблема виконання сакральної музики від давньої монодичної спадщини до релігійних хорових творів сучасності. Насамперед, питання характеру звукоутворення, виконавської стилістики, досягнення звукового ідеалу та ін. стають у полі зацікавлень виконавців – регентів церковних хорів, диригентів аматорських, професійних ансамблевих та хорових колективів. Музикознавча наукова думка розглядає українську сакральну музику переважно в історично-стильовому, жанровому, мистецтвознавчому аспектах (О. Цалай-Якименко, Л. Корній,

Ю. Ясіновський, Н. Костюк). Проте питання виконавства сакральних творів у музикознавчих працях згадується лише епізодично.

У дослідженні наголошується на тому, що українська сакральна музика базуючись на етико-естетичних архетипах візантійської музичної культури, адаптувала їх на українському грунті і збагатила національними ментальними рисами. Заявлені у темі роботи «виконавські виміри» передбачають осмислення широкого спектру художньо-технічних виконавських засобів і прийомів, які сформувалися у традиції сакрального співу під впливом мистецько-естетичних орієнтирів національного образу світу і стали базою для досягнення еталонного звучання в українській хоровій культурі. На прикладі знакових постатей диригентів і професійних хорових колективів ХХ – початку ХХІ століття, які представляють провідні диригентсько-хорові школи України, і впродовж тривалого періоду концертної діяльності прославилися своїми виконавськими здобутками, простежено і підтверджено тяглість традицій виконавського стилю в контексті духовно-естетичних засад загальнонаціонального хорового мистецтва. Даний аспект дослідження набуває актуальності, оскільки осередки професійної хорової культури впродовж тридцятиліття державного суверенітету, намагаються відродити національні здобутки минулого. Після тривалого періоду «ліквідації» проявів української духовності та доведення до «зубожіння» академічної манери співу, визріла необхідність покращення стану виконання сакральної музики та всього комплексу її звуко-виражальних засобів. Саме повернення до ментальних джерел, осмислення національного світобачення, визначення фундаментальних художньо-інтерпретаційних засад хорової традиції, слугуватиме вибору відповідних виконавських прийомів для звершення еталонності звучання української сакральної музики.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка згідно з планом науково-дослідної роботи на 2017–2019 рр. і відповідає темі № 0117U001311 «Духовна творчість українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХІ століття».

Тему дисертації затверджено 26 жовтня 2016 р. (протокол № 27/10) Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка.

Метою дослідження є комплексне висвітлення особливостей інтерпретації української сакральної музики. Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

- проаналізувати філософсько-богословські основи сакрального співу від античності до сьогодення;
- простежити особливості візантійського калофонного стилю у контексті впливу на етико-естетичну складову інтерпретації української сакральної творчості;
- визначити основні світоглядні аспекти національного образу світу, які формують осердя сакральної хорової музики України XVII – XXI ст.;
- окреслити концептуальні засади вокально-хорової роботи провідних майстрів хорової справи в Україні XX – початку XXI ст. щодо досягнення еталону хорового звучання;
- виявити та окреслити характерні ознаки виконавського стилю української хорової традиції;
- здійснити комплексний аналіз творчої діяльності академічних хорових колективів та осмислити їх значення у відродженні і збереженні традицій сакрального співу;
- визначити основні параметри досягнення звукового еталону у виконавській майстерності українських хорових колективів та провести аналіз виконавської інтерпретації сакральної музики українськими хоровими колективами з врахуванням відповідності виконавських версій еталонності хорового звуку.

Об’єктом дослідження виступає українська сакральна музика.

Предметом дослідження є виконавсько-стильовий аспект інтерпретації української сакральної хорової музики.

Хронологічні межі дослідження виконавсько-стильових особливостей інтерпретації української сакральної музики обумовлені процесом професіоналізації хорового виконавства в Україні та окреслюються періодом XX – XXI століття. У тій

частині дисертації, де висвітлюються питання філософсько-богословських основ та світоглядних векторів сакральної музики, часові рамки дослідження охоплюють період від античності до ХХ ст.

Джерельною базою дослідження слугували рукописні нотолінійні ірмологіони, що зберігаються у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ) та Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького; архівні матеріали, які містять інформацію про концертну діяльність хорових колективів; мемуаристика та пресові публікації, які висвітлюють виконавсько-стильову спрямованість українських хорових колективів у контексті виконання сакральної музики; фото-, аудіо-, відеодокументи та інші джерела, які необхідні для музикознавчого аналізу конкретних виконавських версій української сакральної музики. Низку джерел введено у науковий обіг вперше.

Теоретичну базу дослідження склали:

• наукові праці та розвідки з історії музичної культури (В. Бойко [41], Н. Герасимова-Персидська [55; 57], Г. Герцман [58], О. Гнатишин [60], О. Лосєв [140], У. Граб [65], М. Гордійчук [79], О. Кожушний [106], Л. Корній [116], Н. Костюк [120], П. Маценко [153], Ю. Медведик [155], О. Цалай-Якименко [231; 232], М. Черепанин [235], Ю. Ясиновський [253]) ;

• розвідки з питань суміжних галузей гуманітарних наук – філософії, богослов'я, історії, філології, культурології та психології мистецтва (М. Алефіренко [15], С. Боецій [40], Ф. Гарнонкур [54], В. Горський [63], Т. Даренська [70], І. Економцев [80] , Н. Жиртуєва [82], О. Корнилов [113], С. Кримський [127], В. Личковах [139], О. Маланчук-Рибак [146], А. Мартинець [149], О. Муравська [161], О. Радченко [188], Л. Рижак [189], О. Самойленко [195], О. Санівський [196], В. Слапчук [204], О. Шмеман [244], Св. Августин [255], Р. Туровський [256], Й. Вальошек [257], Н. Яковенко [250], Ю. Лотман [269]);

• мистецтвознавчі дослідження з питань відображення національного образу світу в музичному мистецтві (В. Артеменко [21], І. Бермес [37], В. Драганчук [78], Л. Кияновська [98; 100; 101], О. Козаренко [107; 108], Л. Корній [117], М. Новакович [166], О. Чайка [233], Ю. Чекан [234; 273], М. Ярко [251]);

• дослідження з теорії, історії і практики диригентсько-хорового виконавства (М. Антонович [17-20], О. Бадалов [22], О. Батовська [28], О. Бенч [29; 31], І. Бермес [34-36], Н. Бєлік-Золотарьова [39], Д. Болгарський [42], М. Бурбан [45], М. Головащенко [61], С. Дацюк [71], Л. Дичко [76], Г. Дехант [73], О. Драгомирецька [79], Ж. Зваричук [85], Г. Карась [90], Т. Кметюк [102; 103], П. Ковалик [104], Є. Лазаревич [130; 131], А. Лащенко [132; 134], В. Лига [136], О. Литвиненко [138], С. Людкевич [142; 143], Г. Макаренко [144], А. Мартинюк [150], Л. Мороз [158], П. Муравський [163; 167], І. Палкін [168], Г. Парфьонова [170; 171], К. Пігров [181], Ю. Пучко-Колесник [186], В. Рожок [190], Н. Синкевич [199], А. Сіраш [201], Г. Степанченко [209], Н. Супрун-Яренко [215], М. Ферендович [220], Л. Ханик [224], І. Чупашко [239], В. Чучман [241], І. Шатова [243], В. Шніцар [245], Ю. Ткач [272]);

• музикознавчі праці, присвячені питанням виконавського стилю та інтерпретації (Ф. Бернат [38], О. Гнатишин [59], У. Граб [66], О. Катрич [91; 92], О. Коменда [110], М. Кононова [111], В. Медушевський [156], В. Москаленко [159; 160], О. Сокол [205], О. Фекете [219], В. Фуртвенглер [223]).

• наукові праці та допоміжна література з питань, присвячених духовній творчості українських композиторів та тлумачення богослужбових текстів (Л. Корній [115], Н. Костюк [120], В. Мельник [157], Л. Пархоменко [172], М. Рицарева [192], О. Саєнко [194], Р. Скорульська [203], Р. Стельмащук [207], І. Тилик [217], О. Цалай-Якименко [232], О. Шуміліна [248], І. Юдкін-Ріпун [249], Ю. Ясиновський [252; 254]).

Матеріал дослідження. Для апробації наукової концепції дослідження обрано Літургію, частини літургійного циклу – Антифон і Херувимську пісню, та Хоровий концерт – ті жанри сакральної музики, які репрезентують національні традиції виконавства. А саме, вибір таких сакральних хорових творів як Хоровий концерт №18 «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, Хоровий концерт №6 «Слава в вишніх Богу» Д. Бортнянського, «Херувимська» А. Веделя, «Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка, Хоровий концерт «Ангел вопіяше» М. Вербицького, «Благослови, душе моя, Господа» Л. Дичко, «Різдвяна Божественна

літургія» О. Козаренка, обумовлено їх вершинним положенням на різних історичних віхах українського хорового мистецтва. Аналіз здійснюється на ґрунті порівняння та зіставлення інтерпретаторських версій (з використанням аудіо- та відеоматеріалів).

Методологічна основа дослідження базується на принципі історизму, зокрема на категорії культурної пам'яті, одним з елементів якої виступає хорова традиція. З метою вивчення феномена стилю хорового виконавства в руслі української хорової традиції в роботі застосовано системний підхід і використано такий комплекс **методів наукового дослідження**: *дослідницько-пошуковий* – для здійснення пошуку джерел, що стосуються об'єкта та предмета дослідження; *системно-аналітичний* – з метою систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, для виведення узагальнюючих висновків; *історико-генетичний* – для виявлення витоків української професійної хорової культури, осмислення основних векторів національного образу світу, що виявилося в світоглядних основах української хорової традиції; *культурологічний метод* – для виявлення ступеня впливу ментальних особливостей українського народу на досягнення звукового еталону в українській сакральній хоровій культурі; *феноменологічний* – для виокремлення, розкриття суті й цілісного осмислення феноменів української сакральної хорової традиції; *джерелознавчий* – для аналітичного опрацювання літератури, архівних документів, пресових публікацій; *метод типологічного аналізу* – для виявлення типологічних особливостей при характеристиці виконавського стилю українських хорових колективів; *музикознавчий метод* – для аналізу партитур сакральної музики; *метод аудіовізуального аналізу* – з метою характеристики звучання хорових колективів України; *емпірично-аналітичний* – для характеристики функціональних параметрів еталонного звучання у хоровому виконавстві; *компаративний методи* – для співставлення звучання окремих колективів у контексті досягнення ними еталону хорового звуку.

Наукова новизна дослідження визначена його метою і комплексом поставлених завдань. У дисертації вперше:

- визначено знакові складові національного характеру в системі «національного образу світу» – софійності, ісихазму та кордоцентризму, які формують світоглядне осердя сакральної монодії XVII ст. як фундаменту української хорової сакральної музики наступних епох;
- проведено аналіз зразків монодичної традиції – Херувимських пісень київського і болгарського напівів в контексті виявлення ознак архетипу софійності;
- окреслено концептуальні виконавсько-методичні засади майстрів хорової культури в Україні XX – початку XXI ст. – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Мирослава Антоновича, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, Павла Муравського, Костянтина Пігрова, Віктора Іконника, В'ячеслава Палкіна, які представляють провідні регіональні хорові школи, відзначені тривалістю професійного досвіду і вагомих здобутків у розвитку й піднесенні національної академічної хорової культури;
- виявлено та окреслено характерні ознаки феномену виконавського стилю національної хорової традиції, які полягають у переосмислені стилевих орієнтирів епохи виконуваного твору, системи музично-мовленнєвих ресурсів в процесі диригентсько-хорового інтерпретування крізь призму особистісного слухового уявлення звукового ідеалу, естетично-світоглядних переконань і національного світовідчуття виконавців.;
- системно і комплексно проаналізовано українську сакральну музику в академічній хоровій традиції: визначено виконавсько-стильові особливості інтерпретації сакральної музики, простежено творчу діяльність професійних хорових колективів України у контексті відродження сакральної музики, спостережено частоту використання сакральних творів українських композиторів у програмах концертних виступів;
- визначено параметри еталону хорового звучання у виконавській інтерпретації сакральної музики українськими хоровими колективами, які об'єднують фізіологічно-технологічний, техніко-віртуозний та художньо-естетичний компоненти;

- набуло подальшого розвитку зміст понять «виконавський стиль хорового колективу» та «еталонна виконавська версія» у знанні про національну хорову виконавську традицію і роль окремих професійних колективів у процесі відродження української сакральної музики.

Особистий внесок здобувача. У дисертації уперше комплексно опрацьовано, систематизовано і введено в науковий обіг літературні джерела, архівні матеріали, пресові публікації, присвячені творчій діяльності українських професійних хорових колективів: Національної академічної заслуженої хорової капели України «Думка», Наддніпрянського хору Дмитра Котка, Державної заслуженої академічної хорової капели України «Трембіта», Київського камерного хору імені Бориса Лятошинського, Муніципальної академічної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, Львівської національної академічної чоловічої хорової капели «Дударик», Камерного хору Харківської обласної філармонії та Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. У різних аспектах проаналізовано українську сакральну музику в академічній хоровій культурі: звернено увагу на частоту використання духовних творів українських композиторів у програмах концертних виступів, визначено її роль у музично-просвітницькій праці колективів. Окреслено концептуальні виконавсько-методичні засади провідних майстрів хорової культури в Україні XX – початку XXI ст. Олександра Кошиця, Павла Муравського, Костянтина Пігрова, Віктора Іконника, Дмитра Котка, Мирослава Антоновича, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, В’ячеслава Палкіна. Дисертація є самостійною науковою працею. Усі публікації здобувача одноосібні.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування у наукових розвідках мистецтвознавчого і культурологічного спрямування. Матеріали, напрацювання та висновки цієї дисертації покликані збагатити фактологічну й методологічну базу сучасного українського хорознавства і можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях історії музичного, зокрема, хорового виконавства та

враховані при розробці підручників, лекційних курсів, методичних посібників з історії українського хорового мистецтва, проблем диригентсько-хорового інтерпретування. Багатоаспектний аналіз специфіки виконання української сакральної музики сприятиме формуванню професійних пріоритетів диригентів практиків, а також слугуватиме методичним матеріалом для сучасних диригентів педагогів при викладанні предметів «хорознавство», «історія хорового мистецтва», «диригування» та «практика роботи з хором».

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дослідження впродовж 2016–2021 років оприлюднено у формі доповідей на шести *міжнародних наукових конференціях*: «Синергетична природа культури: наукова рефлексія над взаємодією Ероса та Етоса» (Львів, 2016 р.), «Гимнографія, сакральна монодія, церковний спів» (Львів, 2017), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2017), Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2018), «Семіосфера культури в просторі сучасності» (Львів, 2019); Міжнародний науковий форум МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ МОЛОДИХ «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (Львів, 2021); на *всеукраїнській науковій конференції* «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2018 р.); на *звітних наукових конференціях* Львівського національного ун-ту імені Івана Франка (Львів, 2017, 2018, 2019, 2020).

Публікації. За темою дослідження здобувачем опубліковано чотири одноосібні статті і чотири тези доповідей на наукових конференціях. Три статті – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих ДАК МОН України, одна – у закордонному фаховому виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз, чотири – у формі тез доповідей на наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи – 237 сторінок, основний зміст – 197 сторінок, список використаних джерел – 275 позицій, додатки охоплюють 14 сторінок.

РОЗДІЛ 1
САКРАЛЬНИЙ СПІВ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-БОГОСЛОВСЬКОГО ДИСКУРСУ

1.1. Теоретико-методологічна основа дослідження

Професійне хорове мистецтво представляє окремий самостійний вид української культури. Його формування склалося впродовж багатовікової історії музичного мистецтва і включає взаємодію композиторського, диригентського і виконавського компонентів. У всьому масиві досліджень української хорової культури переважають питання, пов'язані із розглядом і аналізом хорової творчості композиторів, особливостями історичного розвитку і джерелознавчими аспектами диригентсько-хорового мистецтва. Незначна кількість публікацій заторкують стильові та інтерпретаційні проблеми хорового виконавства, засади вокально-хорової роботи диригентів, вокально-технічних та тембрально-звукових характеристик хорового співу. Подібні наукові пошуки відкривають широке поле для подальших ґрунтовних досліджень. Дана дисертаційна робота покликана всебічно висвітлити виконавсько-стильові та інтерпретаційні виміри академічного хорового мистецтва крізь призму сакральної музики, яка найповніше розкриває етико-естетичний і світоглядний вектори національного образу світу. Це зумовлює зосередження уваги навколо визначення еталонних характеристик звучності в українському сакральному хоровому мистецтві, які кристалізувалися упродовж тривалого історичного часу і позначені тяглістю культурної пам'яті.

Беручи за основу принципи класифікації джерел в історії української музичної культури, запропоновані Лідією Корній [114, с. 108-111], комплекс опрацьованого в роботі джерельного матеріалу, можна поділити на такі типи і види: ***писемні*** *нотні джерела*, до яких залучена група рукописних і друкованих джерел, що представляють жанри церковної монодії кін. XVI – поч. XVII ст. і сакральної хорової музики XVIII – XXI ст.; *музикознавчі праці* музично-теоретичного, музично-історичного, музично-естетичного та музично-культурологічного спрямування;

музично-освітні праці (посібники, підручники); *джерела особового походження*, з яких використано епістолярні та мемуарні зразки; *періодична преса* з матеріалами, що стосуються історії української хорової культури, проблем хорового виконавства, концертної діяльності хорових колективів; *науково-довідкова* література (каталоги, покажчики, енциклопедії); *інформаційні джерела* про музичні події (афіші, програмки концертів); ***звукові*** джерела – записи звучання сакральних хорових творів у виконанні українських хорових колективів XX – поч. XXI ст. на компакт-дисках, а також, розміщені на сторінках електронних ресурсів.

Оскільки часові рамки дослідження охоплюють широкий історичний період, його теоретичну базу складають наукові праці та розвідки, які всебічно висвітлюють українську музичну культуру, зокрема ті сторінки історії, які пов'язані з розвитком мистецтва сакрального співу. Для формування концепції дисертації послужили багатотомне видання «Історія української музики» під редакцією Миколи Гордійчука [86], низка праць з історії української музичної культури Лідії Корній [115; 116], «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XXI ст.» і «Українська музична культура» Любові Кияновської [100; 101].

З метою визначення етико-естетичних засад сакральної музики, що є необхідною інспіративною передумовою виконавського прочитання сакральних музичних текстів, залучені наукові розвідки з питань суміжних галузей гуманітарних наук – філософії та богослов'я. Спираючись, на думку Йоахіма Вальошка [257] про важливість античної філософської спадщини як джерела культури у світовому масштабі, для окреслення специфіки сакрального співу, звернулися до етико-естетичних поглядів античних мислителів Піфагора, Арістоксен, Геракліта, Демокріта, Діонісія, Ямвліха, Платона, Арістотеля, Боеція, які роздумували про природу і особливості музики. В дослідженні цього питання послужили переклади праць окремих філософів, зокрема, Боеція Северина «Розрада від філософії» [40], а також дослідження Олексія Лосєва «Антична музична естетика» [140], стаття Ромуальда Туровського на тему музичних рефлексій Платона і Арістотеля [256].

З об’єктом нашого дослідження пов’язані розважання ранньохристиянських мислителів про естетично-дидактичне спрямування музики і церковного співу. Фундаментальною працею, з якої черпали в роботі відомості про теоретичні основи музики і практику церковного співу у Візантії, були книги Євгенія Герцмана «Візантійське музикознавство» [58], Йоахіма Вальошка «Теологія музики. Сучасна теологічна думка про музику» [257], Філіпа Гарнонкура «В мирі Господу помолімся: До богослов’я літургії та християнської єдности» [54], Святого Августина «Трактат “Про музику”» [255].

Для висвітлення початкового етапу становлення та розвитку професіоналізації церковного співу в Україні послужили монографії «Київська школа музики XVII століття» Олександри Цалай-Якименко [231], «Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу» Юрія Ясіновського [253], «Граматика музикальна» Миколи Дилецького [74], дослідження партесного концерту Ніни Герасимової-Персидської [55-57; 169], праці Павла Маценка [153], Мирослава Антоновича [20], Наталії Костюк [120] з історії української богослужбової музики, а також збірка публікацій Юрія Медведика «Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.» [155], дослідження Києво-Печерського наспіву Дмитра Болгарського [42].

Окреслення категорії національного образу світу знаходимо в публікаціях культурологів і мовознавців Миколи Алефіренка [15], Віолетти Артеменко [21], Тетяни Даренської [70], Наталії Жиртуєвої [82], Ірини Саєвич [193], Василя Слапчука [204], Олександра Санівського [196], а також музикологічних працях Юрія Чекана [234, 273], Любові Кияновської [98], Олександра Козаренка [107; 108], Лідії Корній [117], Олександра Сокола [205], Ірини Бермес [37], Ігоря Тилика [217], Вікторії Драганчук [78]. Особливу увагу заслуговують праці Сергія Кримського [127; 128], Ігоря Економцева [80], Миколи Костомарова [118], Володимира Личковаха [139], Ольги Муравської [161], що сприяли визначенню основних світоглядних векторів української сакральної культури – софійності, ісихазму і кордоцентризму. Їх риси органічно ввібрала церковна музична творчість нашої

давнини. Зокрема, вияв софійного начала вперше простежений на прикладі аналізу зразків монодичного співу з рукописних нотолонійних ірмолоїв [12; 13; 252].

Для простеження витоків української професійної хорової культури, осмислення основних векторів національного образу світу, що виявилося в світоглядних основах української хорової традиції використано історико-генетичний метод дослідження. У розкритті міри впливу ментальних особливостей українського народу на досягнення звукового еталону в українській сакральній хоровій культурі застосовуємо культурологічний метод.

Окрема група теоретичних досліджень, присвячена диригентсько-хоровій справі в Україні, в яких порушуються питання диригентської освіти, історії і практики хорового виконавства, особливостей розвитку професійного хорового мистецтва. Ці проблеми ґрунтовно відображені у монографіях Анатолія Лащенка «З історії київської хорової школи» [132], Ольги Бенч-Шокало «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» [31], а також у статтях згаданих авторів А. Лащенка [133-135], О. Бенч [30; 31], І. Бермес [34-37], О. Кириченко [96], Юлії Пучко-Колесник [186], Наталії Синкевич [199], дисертаційному дослідженні Анатолія Мартинюка [150] та виданні довідкового спрямування Михайла Бурбана [45].

Безпосередньо пов’язані з предметом дослідження праці з питань виконавської інтерпретації та виконавського стилю (Станіслава Людкевича [142; 143], Ольги Катрич [91; 92], Віктора Москаленка [159; 160], Олени Маркової [148], Жанни Дедусенко [72], Наталії Жайворонок [81], Ірини Чернової [237], Ольги Фекете [219], Марії Марченко [151]), зокрема, специфіці диригентської інтерпретації Германа Деханта [73], Юлії Ткач [272], творчої взаємодії диригента з колективом Германа Макаренка [144], Павла Ковалика [104], спадкоємності виконавського стилю в українській хоровій традиції Уляни Граб [66] і Євгенії Лазаревич [130, 131]. Теоретичні положення, викладені у зазначених публікаціях, сприяли конкретизації авторського визначення поняття «виконавський стиль хорового колективу».

Необхідність виявлення виконавсько-стильових ознак та відтворення інтерпретаційних засад відомих постатей диригентів різних регіонів України,

обумовило огляд значного масиву джерел, присвячених творчій діяльності знакових хорових колективів України та їх керівників. Провідним українським диригентам присвячені як музикознавчі монографічні праці, публікації у наукових збірниках, так і окремі матеріали в українських і закордонних часописах, мемуарні оповіді і спогади сучасників. У характеристиці творчих концепцій Олександра Кошиця опиралися на праці Мирослава Антоновича [19], Михайла Головащенка [61], Наталії Калуцької та Лю Пархоменко [88, 89], Ганни Карась [90], спогадів самого диригента [123] про своє життя і професійну працю як очільника хору Київської духовної семінарії та Української Республіканської капели, рецензії закордонної преси на виступи капели О. Кошиця, які зібрані у виданні під редакцією М. Головащенка [121]. Поряд з митцем високого лету О. Кошицем, з середини XX століття взірцевим прикладом диригента-хормейстера стала творча особистість Павла Муравського, чиї філософські концепції щодо засад формування диригентської майстерності та досконалого хорового звучання залишаються базовими для сучасних диригентів-практиків [162; 163; 167].

Засновнику професійного хорового співу в Галичині Дмитрові Котку присвячено монографію та інші праці сучасного дослідника його творчості Тараса Кметюка [102; 103], чимало праць і статей Мирослава Антоновича [18], Василя Барвінського і Романа Савицького [26], Олександра Вітенка [50], збірка статтей, рецензій, спогадів під редакцією Степана Стельмащука [77], публікації в часописах «Новий час» [64], «За вільну Україну» [208].

Про львівського диригента Володимира Василевича, який здійснив вагомий внесок у відродження духовно-естетичних і професійних засад акапельного співу, викладено на сторінках публікацій Івана Чупашка [238; 239]. Грунтовної уваги з боку музикознавчого аналізу постаті митця-диригента удостоєний творчий побратим В. Василевича, керівник львівського хору «Боян» – Євген Вахняк. Диригентсько-хорознавчі аспекти його творчості детально висвітлені у дослідженнях Івана Чупашка [239], Володимира Лиги [136], Василя Чучмана [240; 241].

Хорова культура південного регіону України пов’язана з іменем засновника одеської хорової школи Костянтина Пігрова. Його вокально-хорова робота, базована на високодуховних і етичних принципах, стимулювала виховання плеяди видатних диригентів, які сформували навколо себе т.зв. філії хорової школи Вчителя. Цінним джерелом для роботи послужили теоретично-практичний посібник К. Пігрова «Керування хором» [181] та праці сучасних дослідників творчості диригента Віри Луговенко [141], Степана Дацюка [71], Олени Литвиненко [138], Ірини Шатової [242; 243].

Творча постать Віктора Іконника, як учня і послідовника хорових традицій вищезгаданого видатного корифея, посідає окреме місце в історії українського хорового мистецтва центральної України. Його внесок у розвиток професійного камерного виконавства, відродження української духовної музичної спадщини і популяризацію світової класики силами створеного на базі хорового колективу Ансамблю класичної музики ім. Б. Лятошинського висвітлено дослідниками і шанувальниками творчості В. Іконника. До них належать наукові публікації на шпальтах наукових часописів, зокрема Анни Сіраш [201; 202], Юлії Стасюк [206], Галини Степанченко [209], деякі дописи та інтерв’ю в журналах «Музика» [53; 225] й «Україна» [137].

Хорову школу центрально-східних теренів України представляє диригент В’ячеслав Палкін, який підняв на високий художній рівень професійне хорове мистецтво Харкова. У роботі основним інформаційним джерелом про творчу особистість В. Палкіна стала книга його сина – оркестрового диригента Ігоря Палкіна «В’ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва» [168], в якій зібрано численні спогади хористів, колег та учнів маестро. Питання методології творчої діяльності диригента та виконавського стилю Камерного хору Харківської обласної філармонії розкривається у наукових розвідках Ганни Парфьонової [170; 171].

Крім аналізу виконавсько-інтерпретаційних принципів провідних хорових диригентів, в роботі охоплено значну частину джерел, пов’язаних із діяльністю знакових академічних хорових колективів України, а саме: Національної академічної хорової капели «Думка» [53; 210; 225; 263; 266; 268], Київського

камерного хору ім. Б. Лятошинського [137; 201; 202; 206; 209], Муніципальної академічної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького [200; 211; 213; 265; 275], Державної заслуженої академічної хорової капели «Трембіта» [5-7; 99; 164; 245], Львівської національної академічної чоловічої хорової капели «Дударик» [8; 10; 24; 44; 93; 94; 95; 181], Камерного хору Харківської обласної філармонії [39; 168; 170; 171; 258], Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової [71; 138; 141; 181; 242; 243]. Творча діяльність більшості цих колективів нерозривно пов'язана з вищезгаданими митцями-диригентами і висвітлена на сторінках вже зазначених праць. Простеження в динаміці їхніх концертних виступів від минувшини до сьогодення, дозволило сформувати цілісну картину репертуарного наповнення, художньо-естетичних пріоритетів та виокремити їх значення на шляху відродження сакральної творчості українських композиторів. Послідовниками і продовжувачами традиції академічного хорового співу, його специфічних вокально-художніх звукових особливостей є сучасні диригенти – Євген Савчук, Богдан Антків, Юрій Курач, Микола Кацал, Микола Кулик, Галина Шпак та інші. Чимало відомостей, що стосуються творчої діяльності диригентів і їх колективів років державної незалежності, черпаємо з рукописних матеріалів приватних архівів хорів, а також із сторінок інтернет-ресурсів.

Для пошуку джерел пов'язаних з творчою діяльністю диригентів та хорових колективів застосовано дослідницько-пошуковий метод, для їх аналітичного опрацювання використано джерелознавчий метод, з метою визначення стильових ознак та інтерпретаційних принципів виконання сакральної музики використано системно-аналітичний методи дослідження.

Ключовим етапом дисертаційного дослідження став музикознавчий аналіз академічного хорового виконання, який здійснено на основі конкретних виконавських версій сакральної музики українських композиторів. У результаті охарактеризовано особливості інтерпретації сакральних творів та визначено міру відповідності стилю виконання окресленим параметрам еталонного хорового звуку. До розгляду цього питання залучені джерела, які відображають проблемні напрями дослідження, а саме:

- музикознавчі праці Ольги Бенч [31], Федора Берната [38], Марії Кононової [111], Юлії Ткач [272], хорознавчі публікації Павла Муравського [162; 163], Костянтина Пігрова [181], опубліковані роздуми Олександра Кошиця [122; 123] про етичну сторону хорового співу, які стали базою у формулюванні параметрів еталонного хорового звуку.
- праці музично-теоретичного спрямування, в яких досліджується творчість композиторів, виконання творів яких обрано для аналітичної частини дисертації. Зокрема, змістовну інформацію про хоровий концерт Максима Березовського «Не отверзи мене в время старости» черпаємо із публікацій Марини Рицаревої [192], Ольги Шуміліної [248], Лідії Корній [115]; про хоровий концерт Дмитра Бортнянського довідуємося зі статті Ігоря Юдкіна-Ріпуна [249]; аналіз твору Кирила Стеценка «Благослови, душе моя, Господа» проводить Лю Пархоменко [172], Наталія Костюк [119]; хорові твори сучасних композиторів «Благослови, душе моя, Господа» Лесі Дичко та «Різдвяна літургія» Олександра Козаренка висвітлені відповідно у працях Оксани Саєнко [194] і Ольги Коменди [110]. Серед допоміжних матеріалів, які тлумачать тексти літургійних співів і псалмів, використовували Псалтир з короткими поясненнями [185], «Свята Божественна літургія у розумінні мирянина» Василя Мельника [157], працю Олександра Шмемана «За життя світу: Таїнства і православ'я» [244]. Вагоме місце в осмисленні феномену творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів займає наукова праця Тетяни Гусарчук [68]. У дослідженні музично-семіотичного спектру виконання сакральної музики базовими є праці, присвячені питанням риторики музично-поетичних текстів Ольги Захарової [83], В'ячеслава Медушевського [156], Романа Стельмащука [207].
- хорові партитури сакральних творів М. Березовського [32], Д. Бортнянського [43]; А. Веделя [47], М. Вербицького [48], К. Стеценка [214], Л. Дичко [75], О. Козаренка [9], а також відео- та аудіозаписи їх виконання такими хоровими колективами України як Національна академічна хорова капела «Думка» (під

керівництвом Євгена Савчука) [271], Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського (під орудою Віктора Іконника) [260], Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького (диригент Юрій Курач) [270], Державна заслужена академічна хорова капела «Трембіта» (Микола Кулик) [262]; Національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» (диригент Микола Кацал) [3; 4], Галицький академічний камерний хор (під керівництвом Василя Яциняка) [267], Камерний хор Харківської обласної філармонії (В'ячеслав Палкін) [261], Студентський хор Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової (диригент Галина Шпак) [264].

На основі використаних джерел для характеристики функціональних параметрів еталонного звучання у хоровому виконавстві застосовано емпірично-аналітичний метод дослідження. Аналіз партитур сакральної музики зумовив використання музикознавчого методу, який в свою чергу у поєднанні з компаративним методом та аналітичним аудіовізуальним використані при характеристиці особливостей звучання хорових колективів.

Серед сучасних наукових праць, в яких у різних аспектах розглядається сакральна музична творчість в контексті духовної традиції, заслуговують уваги дисертаційні дослідження Остапа Мануляка «Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті провідних тенденцій сучасної української релігійної музики» [147], Мирослави Антоненко «Православна духовна музика в системі української культури кінця XX – початку XXI століття» [16], Тетяни Маскович «Хорова творчість Ганни Гаврилець у руслі "нової сакральності"» [152], Ярослави Бардашевської «Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка» [27], монографія Юлії Воскобойнікової «Регентська діяльність у сучасній православній культурі» [51].

Отже, питання виконавських вимірів української сакральної музики досі розглядалося у широкому контексті розвитку музичної культури, а також при висвітленні суспільно-історичних та організаційних аспектів функціонування музичних інституцій або творчої діяльності окремих диригентів та хорових колективів. Музикознавчі розвідки ґрунтуються на опрацюванні архівних і пресових

джерел, що дає можливість ознайомитися з особливостями диригентсько-хорової роботи диригентів. Однак фрагментарний характер даних праць вказує на відсутність системного дослідження проблематики. Залучений обсяг теоретичної і джерельної бази дисертації дозволяє цілісно розглянути виконавсько-стильові й інтерпретаційні аспекти української сакральної музики, зокрема, системно дослідити параметри досягнення звукового еталону в хоровому виконавстві. А також, здійснена спроба охарактеризувати професійне хорове виконавство з позицій відтворення національного образу світу.

1.2. Етико-естетичні характеристики музики в античній філософській думці

З метою осмислення змісту, завдання, а особливо специфіки виконання церковно-музичних творів, виявляється недостаньо лише дослідити еволюцію історичних шляхів розвитку сакральної музики, зокрема, української релігійної музики. Необхідно звернутися до філософсько-ментальних джерел – спадщини античності та середніх віків як основного фундаменту, своєрідного «атланта», на якому стоять надбання світової культури і мистецтва. Наближення до певних фундаментальних ідей давнього знання про музику, для сучасної науки є очевидним важливим джерелом інспірації і пунктом відліку [257, с. 246]. Аналіз філософсько-богословського досвіду щодо ролі музики у добу античності може виявити і пояснити риси сакрального співу у візантійському та українському християнському обрядах.

Одним з перших філософів, який зацікавився особливостями звуку і почав роздумувати на тему природи звуків був грецький філософ і математик Піфагор у VI ст. до н.е. Він намагався знайти відповідь на питання, чому одні поєднання звуків є більш гармонійні, ніж інші, а також вияснити закономірності гармонії за допомогою спостережень звучання струни в створеному ним монохорді.

Музичну думку античності, яка формувалася у Давній Греції протягом двох століть, представляє піфагорійська школа (VI – IV ст. до н.е.). Згідно з античною піфагорійською концепцію – музика є прихованою мовою (гармонією) світу, а

музика як мистецтво пов'язувалась із тогочасними засадами буття – порядку, ладу і гармонії. Передовсім піфагорійські наукові принципи і бачення базувалися на раціональному методі пізнання. Пануючу у всесвіті гармонію тлумачилося у математичний спосіб, а тому аксіомою, що визначала гармонію були співвідношення міри, пропорції, числа. Музика була широким поняттям, яке охоплювало насамперед знання, відтак витвір і вміння.

Окремою гілкою античної школи були вчення, які крім піфагорійського раціонального у пізнанні, в основі мали музично-естетичне начало. Яскравими представниками цього напрямку в грецькій класиці були учень Піфагора Арістоксен, який допускав можливість «судження слуху», а також Геракліт і Демокріт, Архіт, які як і Піфагор вивчали принципи поширення і сприйняття звуку. Вони алегорично порівнювали орган слуху з глечиком, маючи на увазі, що гучні звуки не проходять через наш слух, як і велика кількість води не може влитися в глечик з вузьким горлом. Натомість Є. Герцман вважає, що звучання піснеспівів і гімнів, звернених до богів, повинно відповідати нормам слухового сприйняття. Тут йдеться про ширший аспект, який охоплює найрізноманітніший сенс, зокрема музично-естетичний, оскільки «гімни, прославляючи богів, повинні відповідати художнім ідеалам епохи – своєрідному музично-естетичному «вушку» [58, с. 127].

Демокріт роздумував про благозвуччя людської мови, тонко оцінюючи кожен елемент мови у музичному відношенні і авторитетно судячи про способи зв'язку цих музичних звуків в єдине ціле. Подібне до Демокріта вчення про евфонію звуків мови знаходимо у творі Діонісія Галікарнаського «Про поєднання слів». Мислитель стверджує, що букви не однаково впливають на слух. Наприклад, *ламбда* – ніжна, солодка, *ро* – дратівлива для слуху, вимовлені через ніс букви *мі* і *ні* – звучать на кшталт рогу, неприємна – *сигма*. При поєднанні і сплетенні складів, які містять властивості кожної букви зокрема, виникають «ніжні і тверді звуки, гладкі і шорсткі, солодкі для слуху і неприємні, різкі і розпливчасті… викликаючи різного виду інші фізичні відчуття» [Цит. за: 140, с. 136]. У творі «Про стиль» Деметрія присутні схожі рядки з зазначенням семантики слів: «Для слуху приємні зіткнення двох *ламбд*, або двох *ні*, яким притаманна деяка звучність» [Цит. за: 140, с. 137]. Автор

рекомендує користуватися такими видами слів, які наділені вишуканістю. Тож вже у давніх греків були присутні роздуми над можливостями і особливостями слухового сприйняття.

Антична музика, на думку О. Лосєва, мала практично-медичне значення, що полягало в раціонально розробленій системі моральних настанов, а також науковому вченні про катарсис – вплив музики на людину через очищення. З цього приводу музикознавець наводить цитату з трактату «Про піфагорійське життя» Ямвліха: «[Піфагор] встановлював… так звану музичну побудову і спонукання, придумуючи чудесним способом поєднання тих чи інших діатонічних, хроматичних і енгармонічних мелодій, за допомогою яких він легко змінював і повертав до протилежного стану душевні пристрасті... туга, дратівливість, жаль, ревність, страх; різноманітні потяги, гнів, бажання, розніженість…виправляючи кожний з них до доброчинності» [140, с. 128]. Про піфагорійський музичний катарсис згадується у трактатах Плутарха «Про Ізиду і Озиріса», «Про музику» та Цензорина «Про день народження».

Для розуміння вчення Піфагора про практичне використання музики, як зауважує О. Лосєв, потрібно враховувати декілька моментів: вченню не властивий суто естетичний («незацікавлений») катарсис, він позначений аскетизмом, до системи якого належить музика на рівні з постом, молитвою, гаданнями та ін.; музично-катартичний вплив охоплює весь людський організм і його не можна ототожнювати з чистою мораллю, в даному випадку таємницею катарсису є просвітлення самого інстинкту життя, коли не можна відокремити душу від тіла, мораль від інстинкту, красу від здоров’я; античний катарсис має суто фізіологічний, природно-стихійний, земний характер, що зумовлене язичницьким світовідчуттям [140, с. 18-19].

Особливістю розуміння музики грецького мислителя Платона була невіддільність останньої від слова і танцю. Серед інших мистецтв, саме музика була найбільш наближена до порухів душі людини, що зумовлювало її естетично-виховну функцію. Всупереч строго раціональному, числовому вченню про музичну будову, філософ знаходить в музиці елементи, які не піддаються ніякому

розрахунку. Знаходить у музиці вищу форму краси – істину. Особливістю музики у Платона може бути насолода, позбавлена будь-яких елементів страждання чи невдоволення, і в цьому відношенні вона така ж чудова, як і правильні геометричні тіла, він дійшов до розуміння музики як «чистої, безпредметної і досконало ірраціональної насолоди» [140, с. 38]. Одним з важливих принципів естетики Платона є поєднання музики з любов'ю: «музика – це чиста і піднесена любов до прекрасного, ніжна і безкорислива, позбавлена всяких ексцесів» [140, с. 39].

Приймаючи піфагорове розуміння гармонії музики, Платон стверджує, що музика, з одного боку, здатна внести гармонію і рівновагу в душевних переживаннях, а з іншого, – є інструментом пізнання сутності Всесвіту. Визнаючи музику як джерело задоволення, філософ розглядає її не як самоціль, а як виховний засіб. Трактує музику як божественне і незмінне знання про найглибші метафізичні основи світу, які відображають гармонію і закон божий [256, с. 142]. У розумінні Платона музика не лише є предметом почуттів, а й може становити знання чи об'єкт розуму. В такому сенсі музика стає наближеною до мудрості, навіть ототожнюватися з філософією як мудрість. Платон також вважає, що у музиці може ідеально поєднуватися краса та мудрість, які матимуть вплив на слухача.

У «Державі» і «Законах» Платона викладені думки щодо суспільно-морального життя. Інтегруючим чинником в суспільстві важливе значення має хоровий спів. Такий спів викликає радість і приємність, навчає виконанню громадських обов'язків. Зокрема, його вчення про звукоряди наводить приклади впливу тих чи інших мелодичних ланок на свідомість суспільства; дорійський лад спонукав до мирного життя, фрігійський, навпаки, до войовничості. Він глибоко відчував спорідненість музики з процесом психічного життя. Мислитель вважає хоровий спів основою вокальної музики, який є фундаментом музичного виховання [256, с. 146].

Арістотель, спираючись на піфагорові та платонові теорії, у власних рефлексіях на тему музики акцентує на її психологічних і емпіричних аспектах. Музика, за Арістотелем, знаходиться в органічному зв'язку з душею, тому здатна налагодити порушену гармонію душі. Філософ, як і його попередник Платон,

визначає для кожного музичного ладу відповідний стан душі, т. зв. етос, який цей лад викликає. За посередництвом катарсису здійснюється моральна користь, яку людина черпає з музики. Зцілюючу властивість музика має тоді, коли наслідує почуття чи емоції, які турбують людину і від яких вона прагне звільнитися [256, с. 150].

Один з пізньоантичних трактатів з питань теорії музики, трактат Аристіда Квінтіліана, містить фундаментальний виклад вчення про етос і виховне значення музики, а також розкриває питання смислового зв'язку між принципами організації музичного матеріалу і світобачення. Квинтиліан вказує на важливість живого виконання музичного твору, через який здійснюється вплив на слухача, і, водночас, на його виховання.

У філософській думці античності, з одного боку, виділяються погляди на музику етичного змісту – міру впливу музичного мистецтва на зміну характеру людини, з іншого, погляди естетичного характеру – музики як мистецтва для самого естетичного досвіду [179, с. 20].

Роздуми грецьких філософів щодо природи і місця музики, були джерелом для розвитку музично-теоретичних теорій наступних епох до сьогодення. Так, піфагорові і платонові музично-теоретичні ідеї знайшли втілення в музично-естетичних поглядах Боеція. Він став «духовним посередником у передачі античної музичної традиції середньовічній культурі» [40, с. 24]. За його уявленням, людська душа і тіло характеризуються внутрішньою гармонією, мірою, а відтак, вони здатні сприймати і відтворювати музику світу, встановлюючи в такий спосіб зв'язок людини з космосом. Суттю боецієвої теорії космічної музики та світової гармонії, яка відображена у «Пораднику з музики», є співвідношення між небесними сферами та їх відповідність музичним інтервалам. Роздуми Боеція стосовно музики не пов'язані з її виконавським чи практичним аспектом, натомість раціональні засади є основою для виявлення сутнісних смислових особливостей музики, що в особливий спосіб проявляється у гармонії звуків і є виразом числових пропорцій, математичних співвідношень, які реально існують у світі. Як неоплатонік виокремлює катарсисну, очищувальну дію музики, зважаючи на її можливості

впливати на розум, емоції, почуття людини та формувати в неї високі моральні якості, налаштовувати думку і волю на добрі і гуманні вчинки.

Із зародженням християнства, відбуваються зміни у трактуванні сенсу музики, яка вже не існує сама по собі як мистецтво. У літургійній традиції музика отримує функцію носія Божого Слова та стає засобом прослави Бога.

1.3. Візантійська культура як джерело українського сакрального співу

Візантійська музична культура наскрізь пройнята ідеями християнства, які, завдяки постійній церковно-музичній практиці мали вплив на виховання і світобачення. Хоча грецька музика була відхилена новою християнською ідеологією, проте теорія тієї ж музики запозичена і введена в навчальний і творчий процес.

Найдавніші теологічні розважання про музику акцентують в основному на літургічному значенні псалмодії, а також визначають музику як засіб пізнання божої мудрості. Отці Церкви вказували на її надзвичайну гідність і святість: Іоан Хреститель «Хто співає псалми, той наповнений Духом Святим, той, хто співає пісні диявольські, наповнений духом нечистим». Святий Амврозій акцентує на харизматичному значенні співу псалмів: «У псалмі конкурують зі собою: повчання і дія ласки. Людина співаючи знаходить у тому вподобання, і водночас, мимохідь, повчається. Тяжкі настанови не входять їй легко до голови, натомість те, що пізнав за допомогою прекрасного співу, зазвичай надовго залишається в пам’яті» [Цит. за: 257, с. 45]. У «Посланні до Колосян» Апостола Павла знаходимо заклик навчати і напоумлювати одні одних, співаючи Богові з подякою від серця псалми, гімни та духовні пісні (Ап. Павло. Кол. 3.16). Поетика і стилістика псалмів, їх виразові засоби вплинули на християнську гимнотворчість, окресливши її найприкметніші риси. Саме на псалмовій основі виникають гимни, головним змістом яких була прослава Бога: мале славословіє, вечірній гімн «Світе тихий», велике славословіє на утрені, трисвяте. З часом обсяг і функції гімнів розширюються – вони сприяють не

лише емоційному підсиленню духовної радості, а стають регламентованими, займаючи в богослужінні визначені місця [252, с. 16].

Ранньохристиянські мислителі мали власне розуміння музики в комплексі музично-естетичних поглядів: земна музика є наслідуванням небесної, а її гармонія – результатом благовоління Творця і Трійці [58, с. 38]. Це підтверджує Іоан Золотоустий: «Зверху прославляє ангельське військо, внизу – люди, які здійснюють службу в церквах… відтворюють те ж саме славословіє. Зверху серафими видають трисвяте, а внизу багато людей співає той самий гимн» [58, с. 37]. Такий принцип поперемінності звучання різних груп голосів втілюється в одному з поширених жанрів церковних піснеспівів – антифоні. Василій Кесарійський був переконаний в тому, що коли співають між собою антифонно «тоді укріплюється віра в серцях прихожан» [Цит. за: 58, с. 23]. На стан особливого духовного піднесення і торжества у часі такого співу вказує Іоан Золотоустий, говорячи: «виникає спільне свято для небесних і земних мешканців: одне причастя, одна радість, одна приємна служба. … гармонія звуків склалась за благоволінням отця. Вона має злагодженість мелосів зверху і завдяки Трійці» [Цит. за: 58, с. 37].

Найяскравішим представником філософсько-богословської думки християнства був св. Августин (354-430), який свої музично-теоретичні ідеї виклав у низці філософських трактатів, зокрема «Про музику». Як один з небагатьох ранньохристиянських теоретиків музики визнавав давню, незмінену грецьку науку про етос у музиці, зокрема, існування взаємного зв’язку між музичним рухом і етосом. Таємниця етичної сили музики полягала на слуховому русі: він стоїть поруч з рухом самої душі, має сили як викликати цей рух, так і відтворювати його. Августин стверджував, що душа як і зірки на небі, знаходиться у постійному русі, який будується на сталих відношеннях чисел, відтак визначені мелодії викликають у слухачів визначений рух душі і відповідно впливають на їх почуття. Звідси велика моральна сила музики – викликаючи внутрішню рівновагу, може очищати душу, навіть лікувати хвороби.

Аналізуючи співвідношення між ритмічними і мелодичними тонами, Августин пов’язує їх з тілесними (рухомими) та духовними (вічними, незмінними)

числами. Він виділяє чотири види тілесних чисел: числа, які звучать і виражають упорядкованість у конструкції самого звуку (numeri sonantes); числа-звуки в свідомості слухача (numeri occursores); числа-звуки у творця тону (numeri progressores); числа у пам'яті слухача (numeri recordabiles); число-звук даний через розум як натуральне вміння виконавця (numeri indicialis). Сенс музики полягає в тому, що душа усвідомлює вічні числа тоді, як тіло відчуває враження від смислу. Справжнє отримання задоволення будується на тілесній і духовній гармонії. Ціллю справжнього мистецтва Августин вважає піднесення людини від буденності до вічної гармонії. Вона має очищувальну властивість, оскільки здатна побуджувати у душі слухача свою гармонію, яка приводить у стан любові до Бога. Переконливим доказом переможної сили музики були для Августина його власний досвід музичних «емоцій»: «Якже ж плакав, коли зворушений до глибини слухав голоси Твоєї Церкви, які розходилися у солодкому звучанні серед гімнів і пісень! Вливалися вони до вух, а від них просякала до серця правда і розпалювалося від неї почуття побожності, линули сльози і добре мені з ними було» [Цит. за: 257, с. 48] («Confesiones»). В гармонії об'являється мудрість Творця, вона є творінням і відтворенням Божого, а її «осягнення є найвищим правом мистецтва і водночас найшляхетнішим завданням християнства» [255, с. 69]. Отже, спираючись на античну естетику – від формально-математичних принципів через платонівські ідеї Св. Августин приходить до метафізично-символічної інтерпретації музики. Інакше кажучи, його вчення про музику має виражений християнський стержень.

Процес заповнення гімнографічного репертуару, виникнення розгалуженої системи жанрів, форм і богослужінь припадає на IV – XI ст. і був зумовлений упорядкуванням церковного календаря, запровадженого після Першого вселенського собору у Нікеї (325). Літургійні пам'ятки другої половини VII – середини XV ст. свідчать про те, що різноманітні гимнографічні жанри були «вплетені у розлогу систему богослужень» [252, с. 21]. Музика була одним з вирішальних факторів у тому, що візантійська літургія перетворилась в грандіозне і захоплююче дійство. Вірні зазнавали підсиленого впливу музичного компоненту на їхній емоційний стан.

Піснеспіви могли виконуватись хорами (інколи з двома антифонними і хором прихожан), які характеризувалися суворою дисципіною. Співаків посвячували в хористи лише після пройденого повного курсу навчання, а деякі з них ставали композиторами. Серед виконавців і творців піснеспівів відомі імена представників візантійського культурного простору – Іоан Золотоустий, Єфрем Сирін, Василій Великий, Роман Сладкоспівець, Андрей Критський, Іоан Дамаскин, Козьма Маюмський. Також авторами гімнів були діячі Студійського монастиря та монастиря св. Сави, константинопольські патріархи – Герман, Тарасій, Никифор І, Мефодій І, Фотій, Ігнатій, імператори – Феофіл, Василій, Лев Мудрий, Константин Багрянородний, патріарх єрусалимський – Михаїл та ін.

Характерним принципом візантійської музики була силабічність, що пов'язувалося з важливим завданням музики – допомогти слухачеві краще зрозуміти і відчути зміст літургійного тексту. Все ж такі обмеження сковували творчу свободу музикантів, і незважаючи на заборони, у рукописах X ст. помітний відхід від принципу «склад-звук». Поступово, починаючи з оспівування одного складу двома-трьома звуками до кінця XII ст. з'являються розгорнуті вокалізи. До XIII – XIV ст. формується новий калофонічний прекраснозвучний стиль, для якого головним є створення яскравого і емоційно впливового музичного матеріалу незалежно від тексту. Творці піснеспівів все ж враховували смислове направлення тексту, подаючи на початку тему без «калофонії», що давало слухачеві уявлення про тематику твору. Подальші калофонічні наспіви розглядалися як музичне втілення теми і сприймалися як імпровізація на «задану тему». Часто на початку і в кінці піснеспівів вставлялись т. зв. «кратими» – особливі побудови на основі однотипних складів, музичний матеріал яких виражав жаль, страх, радість чи сум. Мелос кратим міг також наслідувати звуки природи, певного інструменту, відбивати інтонації певного народу, що дозволяло візантійським мелургам оживити музичний матеріал, зокрема, народними інтонаціями.

Оскільки калофонний стиль міцно утвердився і широко розповсюдився, церковній естетиці потрібно було знайти аргументи, що доводили б відповідність музики церковним принципам. Виявилось, що ще з часів «божественних пороків»

існували кратими з вставками складів, які були таємними посланнями апостола Павла як символи незалежності Бога. Критський монах XVII ст. Герасим тлумачив кратими в семантичному аспекті: наприклад, звук «тау» є втіленням святої Трійці, «ро» – основою всього сущого, тобто Бога-Отця. Існували різні припущення щодо походження калофонного співу, причин його появи і поширення. Причиною появи калофонії могло бути прагнення до свободи музичного вислову, не скованого синтаксичними рамками тексту, а зачинателями калофонних піснеспівів вважаються Іоан Дамаскин та Роман Сладкоспівець.

Складна музична тканина стала доступна для виконавців завдяки запровадженню нової форми нотної фіксації, яка отримала назву «середньовізантійської» нотації. Не менш важливою причиною успішного утвердження нового музичного стилю були радісний дух споглядання, відродження національної культури і науки в умовах історичних обставин, а саме, визволення Константинополя в 1261 р. від півстолітнього латинського панування. Цей етап в історії візантійської музики окреслюється як період Ars nova.

Починаючи з XIV ст. поряд з нотним текстом стали фіксувати імена мелургів – творців піснеспівів. Серед них Никифор Ітика, Авасіот, Феодор Манугр, Герман – монах, Григорій – доместик та ін. Класичний композиторський період у візантійській музиці починається з творчості Іоана Гліки (XIII–XIV ст.), засновника цілої композиторської школи, до якої належали його учні Іоан Кукузель і Ксена Корона, а також Іоан Клад, Іоан Ласкаріс та Мануїл Хрисаф. Рукопис Афінської бібліотеки 1453 р. фіксує більше 100 імен музикантів-композиторів.

У період розквіту візантійської музики сформувалося дві сфери науки про музику: musica theorica і musica practica. Важливим джерелом з візантійського музикознавства є трактат ієромонаха Гавриїла з монастиря Ксантопулов (перша пол. XV ст.), в якому подані уявлення про семантику невм того часу, їх походження і найменування. З пам’яток musica practica відзначається трактат Мануїла Хрисафа (рукопис 1656 р.), основні розділи якого відображають аналіз специфіки модуляційності кожної тональності, а вступ відтворює художньо-естетичні погляди автора. Трактат цікавий тим, що автор дає практичні настанови у вигляді певних

навиків, завдяки яким співець залучається до мистецтва псалмодії. Педагогічні принципи Мануїла Хрисафа є відображенням світогляду, характерного для всієї епохи.

Середньовізантійська нотація, суттєво відрізняючись від палеовізантійської наявністю нотографічних символів що фіксували звуковисотне положення і тривалість звучання, містила певний семантичний спектр. Зокрема, поряд з нотографічними символами – тонами використовувались позначки інтервального руху – соми (тіло, основа), пневми (вітер, дух, дихання). Крім відображення інтервальної складової музичного матеріалу, нотація пов'язувалась з поняттям хірономії і містила практичні правила спрямовані на досягнення звукової якості. Наприклад, коли інтервал потрібно було заспівати різко, з акцентом ставилася «окса», для підсилення напруженості використовулася «пентасті», «куфізма» характеризувала стримане звучання, «пеластон» – інтенсивне [Цит. за: 58, с. 150].

Гімнографія багата на яскраві поетичні образи, якими насичені літургійні тексти. Провідним догматом, що утвердився майже у кожному циклі чи гімні, є образ Пресвятої Богородиці та її прославлення. Одним з найяскравіших поетичних образів є образ сходу сонця і пов'язані з ним експресія блиску світла, його швидкоплинність, а також фаворське світло, яке розумілося як джерело доброчинності. У співах утверджувалися християнські онтологічні першооснови про Всесвіт і світовий порядок: прослава Вседержителя, оповідь про створення світу, небесну ієрархію, світ видимий і невидимий [252, с. 22-23].

Візантійська гімнографія займає провідне місце в системі духовних цінностей християнського світу, яка у притаманних «поетико-музикальних засобах і формах була й залишається одним з найглибших проявів Божої мудрости, прославою Всевишнього, вірою і молитвою, проханням і розкаянням» [252, с. 13]. Як зазначає Юрій Ясіновський, візантійська гімнографія упродовж тривалого історичного періоду, ввібравши досягнення своїх попередників, насамперед грекосирійську спадщину, старозавітню поезію і храмовий спів, створила власні мистецькі твори, які у різних формах стали надбанням і українського народу.

Українська співоча культура розвинулась на грунті візантійської культури, яка увібрала в себе й відповідним чином трансформувала античну філософську традицію.

Процес впровадження канонів церковної музики східного обряду в Київській Русі активізувався з прийняттям християнства 988 р. Українська церква, як і Болгарська, Грецька, Сербська, опиралась на багатовікові візантійські культурно-церковні надбання. У Густинському літописі першої половини XVII ст. згадується про першого митрополита Михаїла, єпископа і священика, а також співаків з Корсуня, яких привіз до Києва князь Володимир після свого охрещення [84, с. 40]. Для Володимира краса літургії стала одним з критеріїв правдивості віри. Проте це захоплення ґрунтувалося не лише на естетичній оцінці, а на прагненні осягнути Божу сутність через красу. Так, особливо важливою складовою християнської культури Київської Русі став унісонний спів, який символізував «єдність почуттів і помислів віруючих» [116, с. 30]. Характерними ознаками унісонного (монодичного) співу були відсутність метрики та плинність мелодичної лінії у горизонтальному звуковому просторі, що створювало відчуття внутрішньої зосередженості та медитативності [116, с. 59]. Основою монодичних піснеспівів богослужінь була християнська гімнографія, яка утворювала цілісну систему жанрів. Це найдавніші, перевтілені давньоєврейські псалми, пісні пророків, а також антифони, сідальні, світильні, славослів'я (III ст.), Літургії Василія Великого та Іоана Золотоустого (IV ст.), до початку VI ст. усталилися ектенії, троїчні, богородичні, тропарі, стихири, кондаки, а до VII ст. виникли синтезовані жанри – акафіст та канон [106, с. 21]. Запозичена від греків система гімнографічних жанрів була перекладена церкослов'янською мовою за допомогою болгар та розміщена у відповідних збірниках церковних піснеспівів – Кондакарях, Стихирарях, Мінеях, Псалтирях, Тріодях.

У XII ст. в Київській Русі сформувався старокиївський наспів, що став основою обов'язкових частин богослужінь, а також усталилася запозичена з Візантії система восьмигласних напівів. З другої половини XIII ст. активний розвиток церковного музичного мистецтва на тривалий час перервала татаро-монгольська

навала. Піднесення освіти, культури і церковної творчості в Україні почалося лише з другої половини XV ст. Дослідник української церковної монодії Мирослав Антонович стверджує, що протягом тривалого часу (від X до XVII ст.), «церковна монодія була чи не найрепрезентативнішим речником музичної культури України-Руси й мала незаперечний вплив на музичний світогляд і музичний смак» [17, с. 71] українського суспільства. Сакральний спів Київської Русі був синкретичним явищем, який уособлював «світоглядну гармонію духу, священність ідеалів, молитовну морально-повчальну чуттєвість» [132, с. 4]. Техніка вокалізації зводилася насамперед до індивідуальних якостей окремих співаків, домінування грудного регістру, сакрально-тембральної семантики, інтонування енергетично-виражальних формул-поспівок. Найтривалішим був період т. зв. артифіційної музики, якою вважається давній монодичний спів.

Прийшовши з Візантії з запровадженням християнства, впродовж тисячоліття зазнав нововведень, зміни та оновлення музичної мови. Знаковим для сакральної музики України став період кін. XVI – XVII ст., який позначився стрімким одночасним опануванням кількох європейських музично-культурних епох Ars nova, ренесансу і бароко через освоєння часомірного компоненту в музиці (переходу на нотолінійну нотацію), становлення тонально-гармонічного мислення (акордового багатоголосся) до поєднання різних історично і типологічно музичних стилів і творчих принципів (синтез слов'янських, грецьких, латинських вокально-хорових надбань).

У межах зміни художньої системи синтезуються різні культурні традиції – руський ірмолойний спів, новогрецька та балканослов'янська монодія, запозичене латинське багатоголосся (від простих до фігуральних, концертних форм), нові протестантські співи (канти і псальми). Для освоєння таких інновацій, була сформована система музичного виховання спочатку у братських школах Львова, Луцька, Острога, згодом Київської братської школи та Києво-Могилянського колегіума, як осередка нової барокової культури і освіти в Україні.

З XVI ст. почали створюватися перші професійні заклади хорового співу, якими були школи при Львівському, Луцькому, Київському братствах, де значна

увага приділялася навчанню нотної грамоти та багатоголосному партесному співу. Музична освіта, зокрема, Львівської братської школи базувалася на ідейно-естетичній доктрині, основні позиції якої були викладені у розділі «Четверта мудрость – мусика» трактату «Сказаніє о семи свободних мудростях». Насамперед йдеться про нове мистецтво співу, спрямоване на емоційну виразовість. Акордова, гармонічна узгодженість голосів хору і їх ритмомелодична злагодженість є головними засобами пробудження в людини емоційної реакції. Аналізуючи зміст трактату, О. Цалай-Якименко зазначає, що слухач має насолоджуватись переливами радісних і солодких акордових звучань, які одночасно можуть хвилювати, дивувати і збуджувати своєю дивовижною красою. Такі естетичні реакції правдоподібно стимулюють духовно-етичні, коли музика викликає «предивную доброту», потребу «всім согласія, любві совокупленія». Нове мистецтво мусикійського багатоголосся відкривало досі невідомі можливості поглибленого єднання з Божественною природою за допомогою музично-емоційного екстазу – катарсису, що підтверджують слова трактату «сльозні струмені з очей виводить» [231, с. 28]. Перехід від естетики «краси духовної», традиційного ірмолойного мистецтва, де панували стриманість, суворість, емоційне відсторонення, до нової естетики «краси чуттєвої» відбувався через запозичення новогрецького та новоболгарського репертуару.

Особлива увага була звернена до підготовки високопрофесійних співаків, тому навчання музики розпочиналося змалечку одночасно з читанням. У братських школах діти отримували постійний «музичний тренаж», постійну практику акапельного співу. Навчання музичної азбуки та співу за релятивною системою, наочне сприйняття цілості твору (практикувалося зведення усіх голосів багатоголосних творів у партитуру), участь дитячого хору в Літургії, сприяло розвитку в учнів доброго слуху і високої слухової культури. Важливим підтвердженням поціновування акапельного духовного співу був лист патріарха Кирила Лукаріса до православних (1614), в якому він дає ствердну відповідь на запитання про доцільність використання багатоголосного співу у церкві [23, с. 86].

Характер естетичних уподобань у київському шкільництві був відмінний від львівської і острозької, і зорієнтований на розспівність (київські напіви Блажен муж, О Тебі радується), епіко-героїчну тему (запозичені балканські напіви Херувимська, Хваліте Господа), прагнення утвердити в Україні монументальний старокиївський стиль (цикл напівів зі Служби київської). Ці різностильові шедеври, з одного боку, єднає «особлива інтонаційна енергія, глибина і сердечність вилитого у співі почуття, з другого – сконцентрованість образів при надзвичайній згармонізованості деталей і форми цілого» [231, с. 37]. Поєднання монументальної епічності з лірико-драматичною образністю притаманне і українському партесному співі.

Завдяки культурно-освітнім реформам митрополита Петра Могили наступний Києво-Могилянський період позначений посиленням пролатинської, західноєвропейської орієнтації, усвідомленням факту народження нового мистецтва хорового співу. Це було системне явище загальнонаціональної культури, що об'єднувало такі автономні складники як київські нотацію (музична писемність), граматику (музична педагогіка), пініє (творчість), вспіваки (виконавство).

До середини XVII ст. сформувались вокально-хорова, акапельна творчість і виконавський стиль. Найбільш раннім документом, який фіксує стан і особливості українського партесного багатоголосся, є трактат «О пінії Божественном» (50-ті рр. XVII ст.) Є. Славинецького. У трактаті порушуються питання професіоналізму у музиці, поширення освіти, удосконалення музичної практики хорового співу. Автор, зокрема, пропагує київський «согласний» хоровий спів, як загальнопоширений і вдомашнений в Україні професіональний хоровий спів, подаючи детальний опис його різновидів – акордово-гармонічного та імітаційно-поліфонічного багатоголосся. Вже у титульному заголовку трактату йдеться «Про спів Божественний, побудований за правилами узгодженості голосів… гарний Сі справді, воістину досконалий» [Цит. за: 231, с. 290], декларуючи цим висловом основну мету праці, що полягає в представленні високих рис партесного хорового багатоголосся.

Найголовнішою передумовою естетичної та етичної сили музики є гармонійне та красиве звучання ансамблю. Орієнтуючись на зразкове і досконале київське пініє,

автор пояснює, яким повинен бути хоровий спів: голоси мають бути акордово узгоджені (мали «согласіє»), а звучання – лагідне, спокійне і прозоре («умильно», «тихо», «яснозрачно»). У трактаті підкреслюється роль мистецтва мусикії у всій багатозначності цього поняття: як мистецтво звукової узгодженості голосів (тотожне поняттю «согласіє» (співзвучність) та витонченого голосоведення; як науки про творення співзвуч, про гармонізацію мелодій, про правила компонування імітаційного багатоголосся; як філософія та граматика, яка оперує інтервальним узгодження голосів; як узгодженість у всіх явищах, відповідно до творчого задуму має двоїсту єдність тексту і мелодії.

На відміну від тристрочного і демественного співу, в якому, на думку автора трактату немає узгодженості між голосами (при такому співі хор «гуде, як безсловесний, бездушний орган»), імітаційне багатоголосся досконале і прекрасне. Автор звертає увагу на естетично-виховну функцію мусикійського співу: «Прекрасні хорові композиції компонуються для того, щоб світські люди, які приходять до церкви заради слухання хорового співу, одержуючи від нього насолоду, поступово піднімались би і до розуміння досконалого багатоголосся, навчаючись музиці на слух – серцем і розумом» [Цит. за: 231, с. 293]. О. Цалай-Якименко при опрацюванні тексту трактату, дійшла висновку, що виразова сила божественного тексту та гармонія слова і музики може виявитися лише при узгодженості голосів в «умильному» (лагідному), «тихому» («з повагом»), «яснозрачному» (прозорим за фактурою) звучанні [231, с. 293]. У трактаті побіжно піднімається питання про ладотональну організацію багатоголосся, хоча спостерігається усвідомлення автором двох протилежних ладових барв – «печальних» та «радостних» акордів, а також розуміння баса як фундаменту акордових послідовностей. Цей «яснозрачний», акордовий, метроритмічно організований київський спів визначає стилістичні засади партесного співу в Україні.

Інша пам’ятка музично-педагогічної літератури – «Наука всея мусикії» анонімного автора, представляє собою ґрунтовний посібник з музичної грамоти, сольмізації та початкової композиції в жанрі партесного співу. Створений на зразок

латинських посібників, «Наука» має показові українські особливості, зокрема, ознайомлення учня з двома різновидами написання ритмічних вартостей – київською «чорною» квадратною нотацією та римською «білою» круглою нотою, а також приклади сольмізаційних вправ ґрунтуються на виразному українському мелосі. Особливістю змісту підручника є його спрямованість на якнайшвидше оволодіння учнем практичних навичок, необхідних виконавцеві, регентові чи композитору. Про це свідчить численна добірка сольмізаційних етюдів (на десяти сторінках рукопису) зі складними поєднаннями ритмів, метрів, підстановкою ключів, секвенційних побудов, а також синкоп і пауз. На зразок способу тлумачень візантійських невм, у підручнику при поясненні знака дієза мовиться: «Иді же сіє будет написано, тамо жалости глас іспущати і піти тихо, в полноту» [Цит. за: 231, с. 307].

У науково-дидактичному творі «Граматика музикальна» педагога реформатора європейського масштабу Миколи Дилецького водночас з послідовним викладом основ сольмізації, композиції, методики навчання співака та виховання композитора, музично-теоретичних положень тональної системи музичного мислення, виокремлюються музично-естетичні погляди. Його комплекстне бачення емоційного впливу музики на людину полягає в одночасній дії ладових, гармонічних, ритмічних та жанрових засобів разом з образністю словесного тексту [60, с. 33]. Зокрема, у Віленській редакції своєї праці (автограф 1723 р.) М. Дилецький наголошує на «божественному» походженні музики від співу-плачу Адама: «Откуду начало мусикии? Первою виною быти Бога, второю же виною Адама, перваго певца, иже воспел, яко же глаголет писание». А творчість Дилецького, зокрема, його «Воскресенський канон» став вершиною і водночас підсумком першого етапу розвитку жанру партесного концерту.

У партесних композиціях XVII – поч. XVIII ст., як зазначає Н. Герасимова-Персидська, зростає відчуття хору як моноліту, ядром якого є не акордова чотириголосна фактура, а сума тембрів голосів. Помітним є збільшення ролі горизонтального розвитку, схильність до декоративності з використанням мелодійної орнаментики, використання елементів із західно-європейської музики,

ширше розроблення канту в епізодах tutti, введення українських народнопісенних мелозворотів. Музична мова народної пісні, яку композитори використовували у духовній творчості віддзеркалювала національний «інтонаційний стрій епохи» [169, с. 7]. В партесній творчості відбувається становлення нової образної сфери, яка висуває одну з важливих проблем змістовності і комунікативності. Порівняно з мистецтвом монодії, значення слова «знижується» і «конкретизується в його прямому, а не символічному смислі» [55, с. 130]. Зміст сакральний текстів трактується через життєві прообрази, і музиці належить роль їх увиразнення і коментування. Особливістю інтонаційного втілення тексту є виокремлення «ключового» слова. Наприклад, у Воскресенському каноні М. Дилецького розгорнутими внутрішньоскладовими розспівами підкреслюються слова «сниде», «приидите», «рай». Саме в емоційно наповненій комунікативній направленості на аудиторію знаходиться «нервовий центр» нового мистецтва [55, с. 130].

Здобутки партесної творчості переймає і значно удосконалює епоха XVIII ст. – Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. У їхній сакральній творчості, зокрема, хоровому концерті, виявилася характерна тенденція кінця століття – підвищений інтерес до втілення в музиці внутрішнього світу людини. Як і в попередні епохи сакральна хорова музика була найдемократичнішою галуззю професійного музичного мистецтва, бо виконуючись у церкві доходила до найширшого слухача. Плеканням української хорової культури прославилася Києво-Могилянська колегія, в якій виховувались численні кадри співаків, композиторів та диригентів. Хор колегії вів різноманітну діяльність: брав участь у богослужіннях, виступав на різних урочистостях академії, практикував виїзні концерти – мандрівки у вільному від навчання часі. Серед інших осередків, де велику увагу приділялося хоровому співові, були музична школа в Глухові та Харківська колегія. До цих хорів залучати кращих співаків із різних місцевостей України. І впродовж кількох десятиліть щороку десятки їхніх вихованців відправлялися до Придворної капели в Петербурзі.

Професійними хорами славилися й українські монастирі – Києво-Печерська лавра, Братський та Почаївський монастирі. В річищі реформування музичної освіти

і церковного співу, монастирські хори впроваджували новий багатоголосний наспів у просторово-об'ємному викладенні. Для стилю їхнього виконання притаманні широке використання тембрового розмаїття, індивідуалізація окремих голосів при ідеальній зіспіваності, розлогий динамічний діапазон. Підбір таких виразових засобів зумовлений світоглядними налаштуваннями співака, національними особливостями сприйняття церковних канонів [131, с. 136]. Естетичні установки українського Бароко зумовили характер як в цілому Служби Божої, так і, зокрема, її музичного елементу. Спів, який спрямовувався передусім на відображення змісту церковних текстів через відчуття піднесеного спілкування з Богом, був церемоніальний, емоційно виразний і динамічно насичений. Нова властивість напіву полягала в народженні специфічного емоційно-перетвореного мелосу, в якому професіоналізм канонічного богослужбового рівня поєднався з широтою природного мелодійного чуття.

Висновки до першого розділу

Витоки особливостей сакрального співу сягають античних часів і середньовіччя. Згідно з розумінням музики античних філософів, саме вона найбільш наближена до людських переживань та в ній закладена естетично-виховна функція. У працях Платона особливо наголошується на значенні хорового співу в суспільно-громадському житті. Його інтегруюча роль полягає в об'єднанні людей, спонуканні до мирного існування, що досягалося завдяки виконанню окремих звукорядів і музичних ладів. Особливу радість здатен викликати хоровий спів, викликаючи почуття любові, насолоди, щирості.

Музично-естетична думка античності є важливим джерелом інформації при визначенні інтерпретаційних векторів у хоровому виконавстві. Зокрема, ідеї, закладені у поглядах давніх мислителів щодо поширення і сприйняття звуку, дозволяють створити відповідний динамічний план виконання сакральних творів. Стримана і поміркована гучність допомагає слухачеві заглибитися у зміст богослужбового тексту, чим підсилюється дидактичне завдання сакрального співу. Роздуми філософів про благозвуччя мови тісно пов'язане із властивим сакральній

музиці уважним ставленням до текстової основи. У спостереженнях філософів античності, поєднання літер чи складів можуть викликати у слухача різні переживання. Тому при виборі сучасних елементів хорової технології – артикуляції і дикції, слід зважати не лише на милозвучність музичного тексту, а й на культуру вимови при співі. З античного вчення виходять і роздуми про катартичний вплив музики.

Тяглість поглядів щодо естетично-дидактичного впливу музики простежуються у візантійській філософській думці, але вже на грунті християнства. У богослужбовій традиції музика, представлена двома основними видами – псалмодією та антифонним співом, покликана прославляти Бога і доносити до вірних святість Божого Слова. Спів псалмів давні теологи трактують як засіб пізнання Божої мудрості. Антифонне звучання Отці Церкви вважають особливо піднесеним у літургійному дійстві, оскільки символічно створюють відчуття спільного свята небесних і земних сил. Елементи псалмодії і принципи антифонної перемінності лежать в основі мелодичного тематизму духовної музики наступних епох до сучасності.

Візантійський прекраснозвучний калофонний стиль, який найвищого розквіту досягнув у XIII – XIV ст., мав значний вплив на естетику сакрального співу українців. Саме досягнення Божої мудрості засобами краси, через художньо багатий і чуттєво проникливий обряд, став основною причиною обрання князем Володимиром грецької віри для охрещення. Про емоційно піднесений спів, здатний розворушити душу людини, йдеться у низці музично-теоретичних трактатів XVII – поч. XVIII ст. Основними рисами стилю виконання того часу було поєднання канонічності з природним мелодичним чуттям співаків, які зумовлені його світоглядними налаштуваннями і особливостями сприйняття богослужбових канонів. Таким чином, аналіз філософсько-богословського дискурсу щодо природи музичного мистецтва і завдань сакрального співу, стає необхідним для розуміння виконавсько-інтерпретаційних засад сакральної музики.

Джерела до першого розділу

3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 179, 181, 184, 185, 186, 188, 192, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 217, 219, 225, 231, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 275.

РОЗДІЛ 2
САКРАЛЬНА МУЗИКА УКРАЇНИ
ЯК ДОМІНАНТА НАЦІОНАЛЬНОГО ОБРАЗУ СВІТУ

2.1. Національний образ світу в мистецтвознавчій думці

В сучасній філософській думці помітні тенденції щодо повернення людині єдності її світорозуміння, пропонуючи концепції цілісного погляду на Світ. Одним з них є всезагальний метод пізнання і практики – образотворення, сформований на основі методів мистецтва, науки, філософії і релігії як сфер пізнання та був інтегрований у систему мислення [226, с. 20]. Виникає розмаїття понять «картина світу», «модель світу», «образ світу», які переосмислюються філософією, семіотикою, психологією, культурознавством, мовознавством, природничими науками. Розуміння цих понять також є надзвичайно варіантним у сучасній науці.

Синонімічні за своєю суттю терміни «Картина Світу» і «Модель Світу» були вперше вжиті Лео Вайсгербером (термін *Weltbild)* та Людвігом Вітгенштайном, згодом широко поширені в семіотиці та структурній антропології. Дослідник лінгвістичної спадщини Олег Радченко зазначає, що під терміном *Weltbild* «світосприйняття», тобто пізнання світу за допомогою використання специфічних засобів рідної мови в певній мовній спільноті, Л. Вайсгербер розуміє і уявлення про світ, і спосіб мислення [188, с. 112]. Спираючись на визначення цих термінів у філософському та тлумачному словниках, Василь Слапчук застерігає щодо їх ототожнення, оскільки формою втілення образу виступають практичні дії, мова, різні знакові моделі, а одне із значень лексеми «модель» є уявний або умовний (зображення, опис, схема) образ якого-небудь об’єкта, процесу або явища [204, с. 9].

Сама ідея мовної картини світу зародилася набагато раніше, зокрема, у лінгвофілософській концепції В. фон Гумбольдта проголошений антропоцентричний підхід до вивчення мовних явищ, тобто взаємозв’язок мови і свідомості / мислення, мови й етнокультури, що заклало підвалини для розвитку теорії картини світу в лінгвістиці.

Микола Алефіренко вважає, що ідея «мовного світобачення» неогумбольдтіанців, була покладена в основу дослідження проблем, пов'язаних із картиною світу у другій половині ХХ ст. У межах семіотичного підходу культура постала як надскладна система, що дало змогу «розглядати картину світу як з погляду первинних моделюючих систем (мова), так і з погляду вторинних моделюючих систем (мистецтво, релігія тощо), а також виокремити у загальній картині світу її різновиди – наукову, філософську, мовну тощо» [15, с. 57]. Як зауважує Оксана Маланчук-Рибак, будь-яке явище культури – це текст, який створений людиною за допомогою знакових систем. Він може існувати як ритуал, річ або художній твір, який підлягає прочитанню та розумінню [146, с. 371]. Тому мовою можна вважати будь-яку знакову систему, зокрема, музичну мову. Мовну картину світу Ірина Саєвич представляє як вираження у тексті уявлень про світ, що зумовлені «історично сформованим у свідомості етносу способом концептуалізації дійсності» [193, с. 27].

Натомість поняття «картина» і «образ» ототожнюється не всіма дослідниками. Олег Корнілов пропонує у культурологічних дослідженнях конструкт «національна мовна картина світу» замінити ширшим поняттям «національний образ світу», під яким розуміють національне світосприйняття. В цьому відношенні постає необхідність з'ясування «матриць», за допомогою яких утілюється національний спосіб світобачення і без знання яких складно зрозуміти національні культури, зокрема, наголошується на національно специфічних ціннісних та етичних пріоритетах, системі образності, соціальних стереотипах [113, с. 80].

Образ світу, на відміну від мобільної та чутливої на будь-які зміни картини світу, є більш сталий та є певною інтерпретацією *моделі світу.* Представник сучасної вітчизняної філософської думки Тетяна Даренська поняття образу світу пропонує визначити, як певну сукупність колективних уявлень щодо існуючої реальності (природної і соціальної), що узагальнюється до символів, які є складниками системної цілісності світогляду [70, с. 3].

Будь-яка національна культура є відображенням буття конкретного народу, базується на співвідношенні філософських, психологічних та інших категорій. Щоб

зрозуміти специфіку, виокремити риси національного образу, необхідно осмислити самобутні риси нації. Поняття «національний образ» опрацьоване дослідниками у різних аспектах: філософсько-культурологічному, етнологічному, політологічному, соціо-культурному.

Українські етнопсихологічні студії Володимира Яніва, його попередників та наступників, зробили вагомий внесок в окреслення таких наукових дефініцій як «національний характер», «світогляд», «менталітет», «картина світу», «психологічний портрет народу», етно-образ, які складають основу творення національного образу світу.

Національний образ світу, на думку Олександра Санівського, є відображенням всієї сфери національного світобачення, в основі якого національні традиції, міфологічні, філософські, естетичні уявлення про світ і буття, комунікативні та поведінкові моделі певного етносу, які репрезентують менталітет народу [196, с. 108]. Алла Мартинець характеризує даний конструкт як «сутність, що передається на генетичному рівні від покоління до покоління представляючи естетичні смаки та ідеали, етичні та моральні норми взаємовідносин і поведінкової моделі та формує потребу їх відтворення й наслідування» [149, с. 38].

Георгій Гачев під національним образом розуміє спільність вартостей для всіх народів, які розташовані у різному співвідношенні, відтак спільних елементів, хоча вони розуміються не однаково і мають свій акцент, а в спрощеному вираженні вони становлять модель світу. Спираючись на думку Г. Гачева, В. Слапчук підкреслює, що образ світу реалізується у різноманітних семіотичних втіленнях, кожне з яких формує єдину універсальну систему [204, с. 12]. Окрім того, спираючись на міфопоетичну традицію у філософській думці В. Торопова, М. Бердяєва, Ф. Шелінга, дослідник вважає, що всякий образ світу має «міфопоетичний характер, оскільки не є дзеркальним відбитком дійсності… образ цілковито залежить від уяви (домислюється), пам’яті (забувається), інших характеристик індивідуума. Образ не є статичним, він деформується, врешті міфологізується і вже не стільки відображає об’єкт, як репрезентує самого себе» [204. с. 14].

Думку Г. Гачева щодо національної цілісності як Космо-Психо-Логосу, тобто єдності національної природи, складу психіки і мислення, В. Слапчук переосмислює як «єдність тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)» [204, с. 17]. У цій троїстості статичним є лише перший складник, а два інші пов’язані з історичним розвитком і обставинами, відтак піддаються змінам та корекції.

Не зважаючи на деякі відмінності у трактуванні понять «картина світу», «модель світу», «образ світу», а також різноманітність у баченні категорії «національного образу світу», всі вони базуються на образності, на художньому відображенні дійсності у свідомості митця. Як один із найважливіших внутрішніх сутностей мистецтва, образ охоплює чотири фактори-характеристики: зображення дійсності, емоційне навантаження, естетичну значимість, настанову на сприйняття [229]. Геннадій Поспєлов характеризує образність насамперед, як форму, що зумовлена змістом [183]. Об’єднуючи ці точки зору, А. Мартинець схильна сприймати художній образ як діалектичну систему, зумовлену єдністю суб’єктивного і об’єктивного, ідеального і реального, форми і змісту. На основі синтезу цих протилежних сфер існування образ являє собою те єдине в мистецтві, що дозволяє пізнати світ у всій його багатогранності.

Художній образ – особливий, притаманний лише мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності, що закладає специфічний зв'язок мистецтва з життям, свідомістю і т.д. Засобами типових художніх образів здійснюються якнайглибший показ національної своєрідності і глибини. Найрепрезентативніше передають національний образ світу митці-класики, типові художні образи яких набувають визначального значення не тільки для їх особистого світобачення, але й «викристалізовують» сутнісну специфіку образу світу, що притаманний колективній свідомості нації [70, с. 3]. Еталонним зразком втілення українського образу світу є поетична творчість Тараса Шевченка, яка є носієм не тільки певних цінностей, смислів, цілей тощо, але і «транслює специфічний спосіб світобачення і відповідний національний образ світу, що складає їх підґрунтя» [70, с. 3]. У своєрідній «Євангелії українців» поета закладений метатекст, у якому засобами художньої

символіки опредметнені основні смисли, цінності, цілі та завдання життя українського народу в його минулому, сучасному і майбутньому. Цей метатекст є не тільки скарбницею колективної пам'яті, але також набуває *програмового* характеру: він визначає і визначатиме сам *спосіб бачення* колективною свідомістю тих або інших явищ історичного, соціально-політичного, морального й культурного буття української нації [70, с. 3].

Останніми десятиліттями в українському музикознавстві спостерігається тенденція переосмислення як самого предмету історії музики, так і будь-яких явищ і процесів у національному музичному мистецтві, крізь призму національного образу світу, виводячи при цьому власні судження про дану категорію та, зокрема, її роль в музичній творчості (Ніна Герасимова-Персидська, Лідія Корній, Олександр Козаренко, Юрій Чекан, Любов Кияновська, Марія Ярко, Віолетта Артеменко). Хоча, повертаючись до витоків музично-теоретичної думки, вже українські трактати про музику, зокрема, погляди Миколи Дилецького позначені впливом національної традиції – емоційного навантаження музичного мистецтва через відповідність між словом і виразовістю музики та естетичного задоволення від краси мелодії. З XIX ст. поняття «національне» починають вживати українські історики музики Микола Грінченко, Онисія Шреєр-Ткаченко та ін. А на початку XX ст. з'явилися перші наукові рефлексії про національний стиль та музичну естетику Станіслава Людкевича та Болеслава Яворського.

Тут слід зупинитися на конкретизації окреслення «національний» в контексті українського музичного мистецтва, оскільки перетворення образу світу в музиці позначене особливим характером.

Музикознавець Л. Корній, розглядаючи проблему національної ідентичності української музики, у використанні понять «національне» простежує два підходи. Перший – це вживання його в розумінні національної ідентичності на різних історичних етапах, другий – це зв'язок національного з історико-соціальними, формаційними процесами, які зумовили появу націй. Відповідно до останнього підходу про національне дослідники пишуть, починаючи з характеристики доби

Відродження, оскільки саме на цей період припадає формування держав та зростання національної самосвідомості [117, с. 97].

На різних етапах історії музичного мистецтва, як зазначає Л. Корній, відбувався симбіоз «свого» і «чужого». Вияв «свого» самобутнього у професійній музиці має історичну тяглість. З давніх епох «своє» було підсвідомим явищем, пов'язаним з ментальністю народу, поступово еволюціонувало зі збереженням психоповедінкового та психовідчуттєвого ментальних архетипів. Олена Чайка, відстоюючи позицію переваги фольклору як базису національного (хоча не завжди визначає його сутність), поділяє думку Л. Корній щодо вияву національного через освоєння надбань інших націй та індивідуально-стилістичних показників корифеїв національної культури. А також сутнісними ознаками національного в музиці О. Чайка вбачає «відображення в засобах виразу, здійсненого міметично-наслідувально, знаково-умовно чи символічно, відтворене семантично опосередковано, проте не формально-звуково, – в ідеальній ритмованості психологічної єдності представників однієї національної культури» [233, с. 7].

З цього приводу, М. Ярко у розвідці присвяченій проблемі національної самобутності української музичної творчості, звертає увагу на невибагливість вживання понять «національного» та «етнічного» у буденній понятійно-смисловій практиці. Однак, в термінологічному сенсі цих категорій лежить складний зв'язок за механізмами взаємодії, що в результаті утворюють різноспрямовані проекції: «етнічна ідентичність – як принципово згорнута «у саму себе» формація; натомість національна ідентичність – як розгортка «назовні», але згідно з ментально-архетипним змістом етнічного» [251, с. 45]. Підгрунтям цих форм ідентичності мистецтвознавець вважає культурологічні проекції ідентифікації: етнічну (психічно-внутрішнє в значенні архетипного) «як сенс просвітянсько-культурницької парадигми з її етнографічним типом свідомості» та національну ідентифікацію (психічно-зовнішнє в значенні ментального) «як сенс націєтворчої парадигми, що є результатом етнонаціональної собітотожносі» [251, с. 45]. Найстійкішою матрицею структурування етнічної форми ідентичності є дотримання звичаєвості як необхідного моменту «кодування» національного. Йдеться про такі музичні

вираження як компонування «на тему» народної пісні, цитатне уведення пісенного матеріалу, запозичення фольклорної лексики, уведення і розгортання тем давнього монодичного матеріалу. Але в духовному аспекті етнічної автономії певний природний стан світорозуміння на певному етапі виходить за свої межі та переростає у «синтетичні візії світу», а засобом рефлексивної самоідентифікації порушується «жорсткість» етнічної форми ідентичності. Саме у цей момент культурних трансформацій та зміни ціннісних стереотипів, виникає позначення «національна» як «надетнічне» утворення [251, с. 45].

Серед множинності понять «модель світу», «картина світу», «образ світу», на думку Ю. Чекана, стосовно музичного мистецтва доцільнішим є вживання останнього, «оскільки музика – мистецтво невербальне (невербальна інтонаційна природа музики) і асоціативне, крім цього, ця категорія «образ» «вводить у музикознавство рецептивний компонент» [234, с. 78].

Музикознавець В. Артеменко пропонує окреслити національний образ світу як «координовану історично глибинною національною традицією, культурою сприйняття і мислення синтезуючу систему філософських, естетичних, релігійних та міфологічних уявлень про сутність буття» [21, с. 8]. При цьому він зазначає, що це явище вищого порядку, яке впливає на утворення національного художнього стилю, розставляючи неповторні специфічні акценти і в семантиці стилю, і в синтаксисі, і в прагматиці… Закріплюючись часом і історією, вищі ціннісні змісти постають фактором формотворчості на різних рівнях: від парадигми художнього стилю до типу драматургічної організації і системи конкретних виразових засобів [21, с. 9]. Спираючись на хрестоматійні вислови Бориса Асаф’єва про «музику як мистецтво інтонованого смислу», а також тези сучасного музикознавця В’ячеслава Медушевського про те, що «логіка звукової організації є відображенням логосу світовідчуття» [156], Артеменко окреслює втілення «національного образу світу в музиці як континуальний простір змісту, який організований стійкими психологічно-пізнавальними установками для даного етнічного співтовариства і виражений перетворенням особливих музично-інтонаційних моделей, які мають відносно стійкий характер» [21, с. 9].

Дослідниця етнонаціональної ідентичності музичної творчості М. Ярко пропонує парадигму творення національного стилю, яка, на нашу думку, віддзеркалює основні вектори національного образу світу. Парадигма передбачає вміст таких параметрів:

1. «Ментально-архетипний зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу;
2. Рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот і психологічне відтворення кордоцентризму й емоціоналізму;
3. Модальність української національної ідеї – становища збудження національної пам'яті і заснованих на ній виявах історичних прагнень;
4. Лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістеми «філософія серця» (за Памфілом Юркевичем);
5. Композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення» [251, с. 47].

Спираючись на спостереження О. Козаренка про притаманну українській музичній культурі «глибинну консеквентну тенденцію до максимально-адекватної звукореалізації етносу через створення національної музичної мови» [108, с. 7], Л. Кияновська пропонує розподілити формування національного образу світу в сучасній музичній творчості за п'ятьма головними рівнями. Перший рівень «пов'язаний з обрядово-звичаєвими архетипами, опорою на архаїчні пласти фольклору»; другий рівень – національна релігійна традиція, яка репрезентується паралітургічними жанрами, літургійними циклами та відображає відчуття «святості національної ідеї»; третій рівень – історизуючий як діалог з попередніми епохами; четвертий – це лірично-сповідальний характер творчості, пов'язаний з притаманною кордоцентричністю, що впродовж віків пронизує національну культуру та українське музичне мистецтво, «забарвлюючи погляд на історію, заглиблення в архаїку, релігійну творчість, і кожен авангардний пошук» [98, с. 209]; п'ятий рівень представлений найменше – «плекання етнографічно-чуттєвої сфери з виразними національними ознаками, художньою поетизацією національного побуту з його принадними декоративними атрибутами» [98, с. 209].

Питання методології подібних досліджень також не залишається осторонь уваги науковців. Культурологічна категорія «образ світу» адаптовується до конкретного виду мистецтва і поєднується з її специфічним інтонаційним проявом. Музикознавець Ю. Чекан категорію образу світу в музиці представляє як «визначене поле, в центрі якого знаходяться більш суворі визначення-поняття» [273, с. 45] – такі як «інтонаційний образ» і синонімічні до нього «інтонаційно-художній образ», «художній світ музичного твору» та ін. Виходячи з фундаментальної категорії психології, він вважає необхідним розглядати інтонаційний образ світу, «не лише як конкретну просторово-часову конфігурацію, але як феномен» [273, с. 45], наповнений конкретним змістом і смислом. При аналізі інтонаційного образу важливою стороною є співвідношення простору (фактура музичного твору), часу (композиція) та смислу, що актуалізується у перцепції та залежить від різних чинників – об'єктивних і суб'єктивних. Оскільки структура музичного матеріалу пов'язана з адекватним йому процесом сприйняття, автор пропонує розглядати інтонаційний образ у площинах, різних за рівнем узагальнення і об'єктів уваги дослідників: а) структурного, що охоплюють глобальні культурні явища, наприклад, інтонаційний образ конкретної історичної епохи; б) кон'юнктурного, які зорієнтовані на локальні (в етнічному, культурно-географічному або хронологічному аспектах) прояви глобальних систем; в) факту, пов'язаного з індивідуальними конкретизаціями об'єктів більш високих рівнів. А також до окремої площини досліджень, яка детальніше розкриває просторово-часові і індивідуально-змістові параметри визначеного інтонаційного образу, можна віднести констатації різної природи об'єктів нижчих (тема, твір) і вищих (інтонаційна практика, музична культура доби) в масштабному відношенні рівнів прояву інтонаційного образу світу.

Звукоінтонаційний образ світу Олександр Сокол визначає «як смислове поле, сукупність значень, уявлень, характеристик, якими ми наділяємо ті чи ті звукоінтонаційні вияви речей і явищ світу, зокрема світу внутрішнього (внутрішнє ридання, сміх, промовляння подумки, «затаєне» волання)… є загальнокультурним базисом інтонаційно-художнього образу світу (тобто значень, смислів явищ

музичного мистецтва), що живить собою осмислене сприймання і творчість композитора або виконавця, рівно ж сприйняття слухача» [205, с. 27]. Порівняно з концепцією Б. Яворського, за якою стиль епохи організовується її світоглядом, згідно теорії О. Сокола стиль епохи творить її образ світу. Багатовекторне спрямування думок дослідників щодо трактування образу світу в музичному мистецтві включає композиторську творчість, виконавське мистецтво та сприйняття.

Специфіка національного образу світу в мистецтві «інтонованого змісту» (Асаф'єв) є головною передумовою спадкоємності в національній музичній культурі, можливості сприйняття й відновлення традиції. Загалом, національний образ світу акумулює у собі досвід змін і модернізацій, що відбуваються у культурі народу, і, зокрема, тих, що постали унаслідок творчих зусиль його видатних митців [70, с. 3].

2.2. Софійність в сакральній практиці ранньомодерної доби

Цей підрозділ присвячений розкриттю питання побутування сакрального музичного мистецтва ранньомодерної доби через призму сигнатури софійності як світоглядного стержня, що творить національний образу світу. Даний аспект дослідження дозволяє ширше розкрити світоглядні особливості музичного мистецтва як невід'ємної гілки національної культури, а також дозволяє по-новому розкрити сутність національної культури, в якій важливе місце належить музичному мистецтву [177, с. 10].

В сучасному мистецтвознавстві все частіше з'являються публікації, що присвячені розгляду мистецьких явищ і процесів крізь призму національного образу світу. Для розкриття питання послужили праці філософсько-богословського, історико-культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Серед них слід відзначити праці сучасних філософів Сергія Кримського [128], Володимира Личковаха [139], богослова Олександра Шмемана [244]. Серед останніх публікацій, присвячених проблемам вияву національних архетипів в українському сакральному

музичному мистецтві є праці Л. Кияновської [98], О. Козаренка [108], Л. Корній [117], Ю. Чекана [234].

Генеза софійності сягає античності, коли Розум згідно з концепцію стародавніх греків тлумачився подвійно: як Логос (інтелект) і як Софія (мудрість). Християнською концепцією софійності передбачалось трактування сутності буття як тексту Бога, а речі були «алегоричним втіленням Божого слова» [128, с. 514]. Греко-слов'янський світ затвердив на своєму ґрунті принципи святості рідної землі, мудрості буття, творчості, архетипу українського менталітету.

Згідно з визначенням філософського енциклопедичного словника «Софія – світ у Бозі, світова душа, світ як зібрання Божих ідей, задумів, смислів. Образ Софії є одним з виявів загальнолюдського архетипу пластичної гармонізуючої мудрості, яка панує над людьми й опікується ними» [63, с. 594]. Осердям такої семіотичної системи вважають столицю України – Київ, який є тим текстом, який «кодує мовою матеріально-просторового середовища уявлення про розумну ойкумену» [128, с. 515], а головний храм Києва – Софія є центром ціннісно-смислового Універсуму східного слов'янства.

В середині XIII ст. після втрати Київською Руссю державної самостійності місію оберегу духовних і культурно-мистецьких вартостей переймає Церква. У християнському розумінні тільки в повноті Христової Церкви в момент звершення святої Літургії може статися пізнання радості Божої присутності. Саме таке радісне очікування зустрічі з Христом здійснюється в Літургії і виявляється у співі, обрядах, богослужбових шатах, курінні ладану, в усій цій «красі», що часто піддавалася осудженню за надмірність і невідповідність до належного молитовного стану. Відомий богослов О. Шмеман слушно зауважує, що «церква є любов, сподівання і радість, і доки християни любитимуть Царство Боже… доти будуть репрезентувати й ознаменовувати його мистецтвом і красою» [244, с. 53]. Церква стає об'єднуючою ланкою Літургії, що проникає і в її музичну складову, і знаходить відображення в семантично-виразових засобах.

Специфічні атрибути музичного мистецтва проукраїнського етносу зародилися в церковній монодії Княжої доби, і були пов'язані з середньовічним

світоглядом [117, с. 98]. Початкова фаза «націоналізації» припадає на кінець XVI ст. з повороту освіти, писемности, орієнтування на Захід. Аналізуючи світогляд того часу, можна помітити роздвоєність, спричинену паралельним побутуванням старосвітської і нової систем вартостей. Починаючи з другої половини XVI ст. давня українська музика зазнає суттєвих змін і нововведень. Йдеться про поступовий перехід з середньовізантійського кулизм'яного способу запису тексту нот на п'ятилінійну квадратну нотацію. Такі реформи було зумовлено потребою демократизації церковного хорового співу, усвідомленням «інтегральності, єдності, цілісності загальноєвропейської культури» [232, с. 17]. Простежуючи розвиток української культури, Наталя Яковенко, сучасний український історик, вважає XVII ст. часом революційних потрясінь, прощання зі своєю «понадетнічною, візантійсько-руською спадщиною» і «набуття виразно індивідуальних («модерних») прикмет» [250, с. 430].

Специфічні антології давнього монодичного репертуару українські й білоруські Ірмолої другої половини XVI – XVII ст. служать цінним матеріалом у вивченні т. зв. «передстилю» в історії української музики, який за спостереженням О. Козаренка, позначений неусвідомленістю і стихійністю семіотичних процесів. На цьому віковому етапі «закладається українськість музичного вислову», а національна музична інтонаційність неодноразово повною мірою виявила власну дефінітивну суть [108, с. 35].

Уява про музичну спадщину нашої давнини формується під час роботи з нотними текстами насамперед ранньомодерного часу, позаяк завдяки близькості до сучасного п'ятилінійного нотного запису, давні хорові співи піддаються якісному музикознавчому аналізу [177, с. 12]. Українські й білоруські Ірмолої містять напіви, які у балканських країнах записувались безлінійною середньовічною нотацією. Запозичення, які були відсутні в давньоукраїнських кулизм'яних ірмолоях, засвідчують про значне зацікавлення музичними матеріалами інших народів. У збірниках, крім власних національних напівів «київський», «руський» та їх етно-локальних різновидів, велику частину репертуару складають болгарські, грецькі, сербські, молдово-волоські напіви. Переклад і трансплантація напівів призвело до

оновлення стилістики нашої гимнографії. З даного приводу О. Козаренко вважає, що у сплаві напрочуд складних і багатих впливів і запозичень «народжувались глибинні національні музичні протообрази» [108, с. 35]. У багатовіковому пласті монодійного церковного співу як синергійної ланки давнього храмового мистецтва і обрядової дії, закладено концепцію софійності, яка творить осердя національного образу світу.

Інтонаційне виявлення національного образу світу в монодійній музиці проведемо на підставі аналізу символічно незмінної в літургійному циклі Херувимської пісні «київського» напіву з Ірмолоя 1699 р. [13][1] та «болгарського» напіву з Ірмолоя кін. XVI – поч. XVII ст. [12][2]. Завданням порівняння є з'ясування особливостей конфігурацій інтонаційного образу світу зазначених творів. Національні риси яскраво виражені при співставленні того самого текстового матеріалу у різних музичних варіантах. Розгляд зразків гимнографічного мистецтва здійснюємо з погляду метрично організованої структури.

Об'єднуючою рисою, обраних для аналізу Херувимських пісень, є позамузичні моменти: словесний текст і зумовлена ним виконавська приуроченість. Херувимська пісня – це найкращий з гимнів Служби Божої, в яку творці вкладали найбільшу силу вислову. Вона супроводжує Великий Вхід і вводить вірних у найважливішу частину Божественної Літургії, наближаючи їх до євхаристійного жервоприношення. Гимн подяки й любові до Пресвятої Трійці закликає усунути з душі все земне і тимчасове, щоб перемінитися в ангелів, яких заступаємо на Службі Божій. Вірні на землі являють собою Херувимські хори, що в небі перед Божим престолом співають невмовкаючу пісню хвали [177, с. 12].

Для тексту Херувимської київського напіву є характерними широкі розспівування окремих слів («херувими», «животворяще», «образующе», «трисвятую», «приносяще», «подємлюще») і повторення текстових конструкцій («Іже Херувими», «трисвятую пісь», «Животворящій Тройці»), що створює характерне семантичне поле. Мелодика напіву з плавним хвилеподібним рухом

[1] Рукопис переписав у м. Добротвір (тепер Кам'янко-Бузький р-н Львівської області) Михаіл Стручкович (Див.: Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 ст. Львів: Місіонер, 1996. [224,с. 249]).
[2] Рукопис з архіву І. Франка. (Див.: Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 ст. Львів: Місіонер, 1996. [224, с. 97]).

розгортається в межах діапазону септіми (g-f). Мелодичний корпус Херувимської утворюють поспівки висхідного руху в початковому музичному періоді та низхідного в середній частині напіву. Великотерцова гимнічна поспівка довгими тривалостями c-d-e у першій строфі «Іже Херувими» наголошує на символічності піднесення людської душі до ангельських сил *(Див. Додаток Б, Приклад 1)*. Середня частина, якій відповідають слова «Животворящій Тройці», розпочинається повторенням тематичного матеріалу першої з подальшим теситурно вищим проведенням основної поспівки, тим самим утворюючи мелодичний хід d-e-f. У повторних розспівуваннях слова «Тройці», «пісньо», «приносяще» вирізняються висхідним квартовим ходом мелодичної лінії. Це свідчить про чітку осмисленість аналізованого богословського тексту. Стверджувального характеру надають вислови «тайно образующе», «отвержем печаль», «трисвятую пісньо приносяще», в яких переважає силабічний виклад мелодичної лінії, цілотоновий рух основних поспівок напіву, що утворюють інтонаційне зерно твору в цілому [177, с. 13].

Основні стишки Херувимської в музичному відношенні структурно охоплюють кілька побудов – речень, що повторюються і утворюють три періоди. Перший період привертає увагу надзвичайно стрункою будовою музичного тексту та метричною симетрією напіву. У свою чергу, ритмічно-метрична стрункість першого стиха «Іже Херувими» підкреслює вертикальну спрямованість його богословського змісту *(Див. Додаток Б, Приклад 1)*.

Подальший мелодико-метричний розвиток напіву зазнає більш вільного опрацювання, де також простежуються свої закономірності. Для активізації уваги піснетворець користується чергуванням метро-ритмічних формул, пунктирних і синкопованих ритмів у поєднанні з повторністю виокремлених слів тексту, що посвідчує зв’язок з смисловим навантаженням тексту Херувимської.

Прийом комбінації ритмо-інтонаційних зворотів створює ефект пульсації звуку. Наприклад, при розспівуванні слів «трисвятую», «приносяще», «отвержем» належним звуко-ритмічним засобом відтворюється їх особливий смисл *(Додаток Б, Приклад 2)*.

Синкоповані ритмо-формули з'являються в ритмо-інтонаційних ситуаціях, які зумовлені підсиленням словесної думки. Утворюється враження несиметричності часових пропорцій, тож синкопований прийом активізує енергію ритмічного потоку. З точки зору виконавського аспекту він має важливе інтонаційно-енергетичне значення. В цьому піснеспіві подекуди зустрічаються подвоєні синкоповані мотиви в межах однієї мелодичної ланки, підкреслюючи тим самим слова «образующе», «житейскую» *(Додаток Б, Приклад 3)*.

Початкові фрази тексту ритмічно стиснені в часі, середини ж розширені, що вибудовує логічність розвитку мелодико-словесного матеріалу *(Див. Додаток Б, Приклад 2)*. Мелодичними і метро-ритмічними конструктивними виразовими засобами утворюється образ входу вірних в храм небесних сил і підкреслюється таємний зміст приготування до святої Євхаристії.

В кадансуванні помітні чергування і повторність висхідних та низхідних поспівок в серединних каденціях. Натомість каденціям, що завершують періоди та співпадають з відносно завершеною словесною думкою, властивим є низхідний мелодичний хід [177, с.14].

Болгарська Херувимська з грецьким текстом в Ірмолої поч. 10-х рр. XVII ст. починається поспівками переважно низхідного руху, лише на першому складі слова «Херувими» спостерігається стрімкий рух вгору, що відображене пунктирним ритмом з короткими тривалостями. Мелодичну лінію побудовано на хвилеподібному поступеневому розвитку в діапазоні октави g-g1. На тлі плавного розвитку мелодики зрідка виокремлюються терцові й квартові мелодичні стрибки. Дві малотерцові цілотонові поспівки висхідного і низхідного руху h-c-d та f-e-d є лейтмотивами Херувимської пісні й творять інтонаційне зерно, навколо якого розгортається різноманітне ритмічно-мелодичне плетиво *(Додаток Б, Приклад 4)*.

Вже з першого погляду привертає увагу специфіка композиції болгарської Херувимської. Вона збудована за принципом куплетної форми ВАВАВАВАВ, в якій рефрен і заспів (А – заспів, В – рефрен) виконуються почергово. Початок стишків «Ке ті зоопіо» («καὶ τῇ Ζωοποιῷ»), «Пасан тін Віотікін» («πᾶσαν τὴν βιωτικὴν»), «Ос тон Василеа» («ὡς τὸν βασιλέα»), «Тес ангелікес» («ταῖς ἀγγελικαῖς») проходить в

заспіві з продовженням тексту у приспіві. Заспів умовно розділяється на дві частини, у першій – декларується словесний текст, друга частина виконує роль вокалізу на базі тематичного матеріалу першої частини. Характер розспівування стишків та вокалізів у заспівах зумовлений завданням словесної думки. Для прикладу, фраза «ке ті зоопіо» («животворящей») у другому проведенні підкреслюється хвилеподібним мелізматичним наспівом та активізується поспівками пунктирного ритму і висхідним мелодичним рухом, натомість початкове проведення «Всякую нині житейскую» («Пасан тін Віотікін») має хвилюючий характер, після якого вокаліз звучить більш розмірено. Подальші заспіви «Ос тон Василеа» («Яко да Царя»), «Тес ангелікес» («Ангельськими») побудовані на матеріалі першого, в початковій темі якого переважає рівномірна метро-ритміка з ознаками маршовості [177, с. 16].

В київському і болгарському варіантах Херувимських спостерігаємо найпоширеніший в ірмолойних напівах, змішаний тип фактури, що включає елементи силабічного, мелізматичного та розспівного типу викладу. При використанні такої фактури немовби завуальовуються контури віршових форм, через що створюється враження безперервної мелодичної лінії. Тож на прикладі Херувимської болгарського напіву можна побачити потребу в оновленні репертуару свіжими композиційними рішеннями, що органічно вплітаються в національне інтонаційне світовідчуття.

Херувимська пісня є своєрідним славослів'ям, що передає переживання радості зустрічі з Христом. Відображені в ангельському гимні світлі почуття асоціюються з софійними образами просвітленості, духовного зору, прозріння, що осяювали смисли київської культури. Світло мало ототожнюватися з фаворським сяйвом, яке символізувало Христа. За допомогою такого прийому, як піднесення мелодії на кварту (інтервал світла) і повернення до плавного поступеневого руху, розкривається піднесеність стану душі. В ньому приховані міцність віри, святкова величність простоти, твердість Божої присутності, онтологічна чистота, яка не затьмарена психологічною суб'єктивністю [156, с. 37].

Структурно-композиційні рішення двох Херувимських пісень засвідчують осмисленість деталей та форми в цілості. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення і повернення до побудов, що збудовані на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень або стиснень. Репризність зумовлена насамперед музичним фактором як одна з основних закономірностей музичного мислення. Інтонаційний смисл зумовлює своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Цими та іншими засобами відбувається підсилення розуміння тексту через його емоційне сприйняття. Невичерпна мудрість, закладена в структурі та інтонаційно-виразових засобах монодії, увиразнює глибину її внутрішнього змісту – «особливу духовну, інтонаційно ущільнену енергію, в якій прихований розгалужений світоспоглядальний смисл» [156, с. 48].

Вербальний текст в київській та болгарській Херувимських має, на перший погляд, другорядне значення, позаяк музичний компонент вивищується над Словом. Але окремі фрази тексту виділяються силабічними, синкопованими звуко-ритмічними засобами чи інтонаційними факторами, які свідчать про смислову вагомість Слова, що в софійному світовідчутті ототожнювалося з головною іпостассю св. Трійці – Богом-Отцем. Про підпорядкування структури київського наспіву рухові думці і словесного тексту, увиразнюючи при цьому «музичний дух і смак українського народу», стверджував один з перших українських дослідників церковної монодії Павло Маценко [154, с. 233].

Одним з вимірів втілення софійності в давній церковній музиці є звеличання образу Богородиці, яка в теологічній свідомості українців стала «першим храмом Софії» [146, с. 516]. Це виразно демонструється більшістю піснеспівів – кондаків, тропарів, богородичних, які з якнайбільшою силою підносяться до Богородиці, віддаючи Їй славу і хвалу. Перспективними можуть стати дослідження національних інтонаційних виявів звеличення Христової Матері, які розширять і конкретизують попередні висновки.

Різні грані софійності виявляються на образному, мелодико-інтонаційному й структурно-композиційному рівнях монодії. Відображені в ангельському гимні

світлі почуття асоціюються з софійними образами просвітленості, прозріння, духовного зору, які осяювали смисли київської культури. Потрібно зазначити, що однією з передумов вияву софійності в українській культурі загалом, стали притаманні для ренесансу ідеали високомистецького та прекрасного. Цими визначальними критеріями керувалися творці й переписувачі Ірмолоя, вносячи в репертуар збірника співи здебільшого святкового характеру. Композиція і мелодична структура монодії є показником глибокого музичного знання і поетичного натхнення її творців.

2.3. Втілення ідей ісихазму та «філософії серця» в українській сакральній музиці

З кінця XIII ст. Константинополь відновлюється як центр візантійської культури. Відбувається перехід до нового розуміння античної культури, а у період розквіту палеологового відродження культурні цінності античності реставруються і використовуються більш цілісно. Нове сприйняття життя у XIV–XV ст. виражає запозичений з античності ідеал шляхетності і витонченості, який стає інтелектуально-естетичним ідеалом того часу. У ньому поєднані моральні якості людини і енциклопедизм, позначені ренесансною ідеєю гармонії раціонального і прекрасного [52, с. 165].

У храмовому мистецтві, зокрема трактуванні релігійних сюжетів, з'являється світський елемент (детальне відтворення побутових реалій, елементи натюрморту). Зразком зрілого палеологівського живопису вважаються мозаїки Кахріє-Джамі, у який дивовижно поєднуються шарм і грація як вираження щиросердної гармонії. Візантійські гуманісти, серед яких відомий замовник мозаїк Метохіт, з великим ентузіазмом сприймали красу матеріального світу, описували в поетичній формі про відчуття людини під час споглядання природної краси – земного неба, моря, усього оточуючого світу.

Особливим напрямом і предметом дискусій, який в XIV ст. охопив найширші сфери візантійського суспільства, був інтерес до спостереження внутрішнього світу

людини, і пов’язаного з ним питання особливої молитовної практики «розумного діяння» або ісихазму, що з грецької означає – спокій, безмовність. Зароджений ісихазм як молитовна практика в IV ст. в Єгипті з появою християнського чернецтва. Це етико-естетичне вчення про шлях людини до єднання з Богом через «очищення серця», через зосередження свідомості в собі самому, людському серці, що дозволяло побачити божественне світло. В XIV ст. ісихазм відродився не лише як особливий спосіб молитви (Григорій Синаїт), а й був обґрунтований та перероблений до потреб східної церкви візантійським богословом Григорієм Паламою як певна ідеологія. Головними осередками ісихастського руху стали монастирі Афону. У XIV – XVI ст. вони переживали період найвищої слави і служили взірцями для православного слов’янського світу.

Візантійський варіант ісихазму – найвищий злет релігійності у крайньому її вираженні – неоплатонівській містиці. Він стає найбільшим ідейним рухом, який органічно співвіснував з гуманістичним напрямом, насамперед через спільний для них інтерес до людини та її творчого начала.

Ісихазм, як і його візантійський захисник Г. Палама, в центр всесвіту ставив людину. Він підкреслював словами Євангелія від Луки (17,21), що «царство Боже всередині нас», звідки вчення про «внутрішню людину», яка має Божественне походження. Спираючись на отців Церкви, вважав неможливим пізнати Бога з допомогою людського розуму, проте це не означало неможливості спілкування з Ним. Божественна енергія присутня в людині, тому поєднання з Богом здійснюється завдяки «богоспілкувальній молитві». Ігор Економцев зауважує, що досягнення ісихії полягало не в замиканні у своїй сутності, а навпаки, об’єднанні духовних і фізичних зусиль з метою здійснення виходу із своєї сутності до Бога і людей [80, с. 67].

Продовжувач традицій ісихазму не заперечував й матеріального начала в людині, говорячи про тіло як «храм Божий», завдяки якому душа пізнає світ. Пізнання, за Г. Паламою, має словесну, розумову та чуттєву здатність. Відтак, завдяки пізнанню людина здатна змінювати світ. У всій повноті людина виступає істотою божественною у своїй творчій діяльності. Як зазначає І. Економцев, Святий

Григорій стояв на позиціях «святоотцівської концепції «синергії» – взаємодії Божественної благодаті і вільної волі людини», а «результатом «синергії» з Всевишнім Творцем» [80, с. 66] є творчість митця. Аскетична практика дає приклади глибокої трансформації людського організму, його реального перевтілення і насичення світлоносною Божественною енергією. В такому стані обожнення митець досягає вершини свого творчого покликання: «чує несказані слова і бачить недоступне зору, … всеціло захоплюється і огортається цим, відривається від землі, і, змагаючись з неустанними піснепівцями, стає воістину чи не Божим ангелом на землі, і через себе проводить до Нього всілякий вид тварі, бо і сам тепер має причетність до Того, хто вище від усього…, так як він достоту стає відображенням образу Божого» [Цит. за: 80, с. 69]. Це слова ідеолога палеологового ренесансу Григорія Палами, який, як зауважує О. Козаренко, «став автором чи не найнатхненнішого гімну Людині-Творцю, точніше, Божому обранцю – співтворцю, який покликаний силою власного творчого акту привести до Бога всесвіт» [109, с. 3].

Н. Жиртуєва зазначає, що під впливом неоісихазму культура Візантії XIV ст. придбала «гуманістичну спрямованість і глибокий психологізм, які знайшли відображення в мистецтві «палеологового ренесансу» [82, с. 11].

Світоглядні ідеї доби калофонного співу увібрало і розвинуло музичне мистецтво України вже на своєму національному грунті. Ісихазм вплинув на цілісний характер києворуської культури, сповідуючи ідеї єдності Бога-Буття-Людини у значенні творчого становлення людської сутності, а також зосередження на проблемах мудрості, совісті, внутрішнього переживання та споглядання, що знайшло своє відображення у ментальності українського народу [82, с. 13]. Важливу роль в антропології мислителя відіграє поняття «серце», як центр найбільш глибинного перетинання в людині тілесного і мисленнєвого начала, що передує рівню раціонального мислення.

Ісихазм став підґрунтям «становлення світонастанови певного типу в Київській Русі, характерною рисою якої було «зосередженість на людині як своєрідності та неповторності», «формування софійного типу філософування, який

проголошував необхідність індивідуального вдосконалення та уособленого піднесення людини до Бога» [82, с. 4-5]. Сповідуючи ідеї єдності Бога-Буття-Людини у значенні творчого становлення людської сутності, а також зосередження на проблемах мудрості, совісті, внутрішнього переживання та споглядання, ісіхазм вплинув на цілісний характер києворуської культури. Кордоцентричні погляди, закладені в ісихастському вченні Григорія Палами, отримали благодатний грунт для свого розвитку в українській філософській думці та стали основним компонентом етнопсихології та ментальності українського народу. Українські філософи Кирило Транквіліон Ставровецький, Григорій Сковорода, Памфіл Юркевич вважали, що пізнання Бога відбувається за допомогою заглиблення-споглядання, тобто через внутрішній світ людини, центром якого є «серце». Звідси «притаманне українцям глибоко особистісне, інтимне, «сердечне» сприйняття Бога» [108, с. 99].

Українська сакральна музика на всіх її історичних етапах від монодії до творчості сучасних композиторів залишається виразником властивого українській нації міцного почуття Божої всеприсутності, за її участі здійснюється «внутрішня розмова з Богом, тайне думання про Божу волю над собою, сердечний прорив у світ невідомого, таємного, радісного» [118, с. 43]. Втілення кордоценричного світовідчуття в мистецтві української сакральної музики відбувається на таких його рівнях як монодична/композиторська творчість, виконавське мистецтво і слухацьке сприйняття. Ісихастськими ідеями та національною кордоцентричністю позначені монодичний, бароковий та класичний періоди розвитку української сакральної музики.

Традиційний руський ірмолойний спів з притаманними рисами стриманості, спокою, суворості, епічної величавості, відстороненості від емоцій, втілював естетику «краси духовної». Натомість, починаючи з середини XVI ст. із зміною художньої системи в українській музичній культурі, трансплантована новогрецька і балканослов'янська монодія представляє нову естетику «краси чуттєвої», зорієнтовану на емоційну виразовість. Як згадується в трактаті «Сказаніє о семи свободних мудростях», такі естетичні рекції в новому мистецтві як протяжність і виразність звуків, викликає «предивную доброту», потребу «всім согласія та любві

совокупленія». Ренесансне ірмолойне мистецтво відображає характерні для ісихастської молитовної практики ідеї «поглибленого єднання з Божественною сутністю через музично-емоційний екстаз – катарсис» [231, с. 28]. В основі великого стильового пласта старокиївської монодичної школи лежить естетична платформа, пов'язана з одного боку з «особливою інтонаційною енергією, глибиною і сердечністю вилитого у співі почуття, з другого – сконцентрованістю образів при надзвичайній згармонізованості деталей і форми цілого» [231, с. 37]. У антології «Духовні співи давньої України» О. Цалай-Якименко демонструє зразки структурно й драматургічно досконалих напівів «Блажен муж», «О тебі радується», «Херувимська», «Хваліте Господа» [230].

Сакральну музику епохи бароко, що представлена жанром хорового концерту, відрізняє від монодичного стилю «нова якість емоційно-музичної виразовості» [115, с. 227]. Концертуючий стиль партесної творчості сповнений неспокоєм, контрастами, широкою динамічною шкалою, риторичними фігурами, втілював яскравіші душевні емоції і переживання – смуток і радість, неспокій і просвітлення. Подібні емоційні образи створювалися завдяки спільним з церковною монодією гімнографічних текстів, які в партесній творчості набули нової музично-емоційної інтерпретації. Наприклад, теми прославлення Бога, Христа в «Воскресенському каноні» Миколи Дилецького, музичними засобами передають тріумфуючу радість та величавий панегіризм, або ж, глибше передається тема Страстей Господніх, мотиви «плачів», смерті в анонімних концертах «Плачу і ридаю», «Виждь мою скорбь». Партесна музика здатна була в інший спосіб, а саме засобами барокової стилістики, розчулити і розворушити душу людини, викликати в неї стан піднесення, величі, або співчуття, співпереживання та любові [115, с. 227]. Як і монодичний спів, мала сильний вплив на слухача, викликаючи в нього душевне заспокоєння та катарсис.

З другої половини XVIII ст. у творчості композиторів-класиків Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя сформувався новий стиль сакрального хорового мистецтва України. Розвинений на високому мистецькому рівні жанр хорового концерту, літературною основою якого були тексти псалмів, втілив релігійно-філософські думки епохи та відобразив широку

гаму людських почуттів на новому інтелектуальному та емоційно-художньому рівнях. Характерні для класичного стилю простота, гармонійність, прозорість, урочистість та енергійність у хоровому концерті доповнюються особливим виділенням чуттєвого аспекту з його особистісним началом. Не пориваючи з давньоукраїнською монодією та партесними концертами, в хоровому концерті виділяється лінія ліричного та лірико-драматичного тематизму, а мелодичними засобами – «чуттєвих» інтонацій, наспівності, орнаментики, притаманної для української народної ліричної пісні чи пісні-романсу створюється властива «психологізація ліричної сфери… що свідчить про вплив сентименталізму на українську духовну музику» [115, с. 128]. Серед найкращих зразків хорових концертів «Не отвержи мене» М. Березовського, низка концертів Д. Бортнянського, «В молитвах неусипающую Богородицу» А. Веделя. В емоційно-чуттєвій гілці духовних концертів втілилися душевні переживання композиторів, що увиразнює інтерес до втілення внутрішнього світу людини. Виходячи з філософсько-ідейних поглядів Г. Сковороди, А. Ведель передав у власній творчості своє особисте бачення духовних чеснот «у щирій добросердечності, одним із дієвих чинників якої було прагнення оживити загрубілі, черстві серця, розбудити в людині… людяність, співчуття і милосерця» [217, с. 193].

Про виконавську якість сакральної музики та її перцептивний аспект говорять подорожуючі Україною Павло Алепський (50-ті роки XVII ст.) та пастор Гербіній (70-ті роки). Вони описують враження від київського співу: «спів козаків радує душу і зцілює від печалі… , він іде від серця і виконується ніби з одних уст. Вони пристрасно люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії» [Цит. за: 231, с. 43], «… як співається в гармонії псальми й славні, то віра побожних підноситься до тієї міри, що душа в пориві відчуває радощі вічного життя» [Цит. за: 129, с. 10]. В 40-х рр. XIX ст. Гектор Берліоз писав про звучання Санкт-Петербурзької капели, яка складалася переважно з кращих українських співаків: «лунали інтонації, що за своєю напруженістю нагадували крик душі, здатний пройняти серце… усе завмирало в безмежно-повітряному небесному decrescendo; здавалося це хор ангелів, що підіймається від землі до небес… проявляється справжнє релігійне

почуття…своєрідний, ніби містичний настрій, під впливом якого слухач поринає в споглядання, сповнене проникливого екстазу» [33, с. 324-325].

Підсумовуючи, можна пригадати слова засновника цілісного вчення «філософії серця» П. Юркевича: «коли ми отримуємо насолоду від споглядання краси… в мистецтві, коли нас заторкують задушевні звуки музики… то всі ці стани більшого чи меншого натхнення вмить відбиваються у нашому серці» [Цит. за: 189, с. 197]. Властива українській ментальності «сердечність» з усіма її напрямами і відтінками проникає у творчість композиторів наступних епох до сучасності. Сакральне хорове мистецтво України впродовж віків зберегло тяглість ліричної та проникливо-сповідальної лінії, а також відгомін споглядальності за інтравертності давньоруської церковної монодії.

Висновки до другого розділу

Духовна культурно-мистецька сфера є тим благодатним грунтом, в якому отримує якнайповніше втілення національний образ світу. Увага сучасних науковців зосереджена навколо питання методології досліджень в сфері культурологічної категорії «образ світу». Серед низки наукових визначень даної категорії, окреслення В. Артеменко віддзеркалює найвагоміші грані «національного образу світу» як координованої історично глибинною національною традицією, культурою сприйняття і мислення синтезуючу систему філософських, естетичних, релігійних та міфологічних уявлень про сутність буття. При цьому вважає це явищем вищого порядку, яке впливає на формування національного художнього стилю, розставляючи свої неповторні акценти в семантиці стилю, в синтаксисі, в прагматиці, у формотворчості на різних рівнях.

Категорія «національний образ світу» адаптовується до конкретного виду мистецтва і поєднується з її специфічним інтонаційним проявом. Впливом національної традиції, зокрема, емоційного навантаження музичного мистецтва та естетичного задоволення від краси мелодії, позначені ще давні українські трактати про музику. Вияв самобутнього у професійній музиці має історичну тяглість, є підсвідомим явищем, пов’язаним з ментальністю народу, поступово еволюціонувало

зі збереженням психоповедінкового та психовідчуттєвого ментальних архетипів. Останніми десятиліттями в українському музикознавстві спостерігається тенденція переосмислення як самого предмету історії музики, так і будь-яких явищ і процесів у національному музичному мистецтві, крізь призму національного образу світу. Відчуття «святості» національної ідеї, діалог з попередніми епохами, ліричко-сповідальний характер творчості – це ті ціннісні орієнтири, які сформовані і закріплені в історично-часовому обширі, розкриваються, зокрема, в сакральному хоровому мистецтві. «Логос» національного світовідчуття відбивається на типі драматургічної організації, системі виразових засобів, які утворюють семантику композиторського стилю та особливостях інтерпретаційних і виражальних прийомів у виконавстві сакральних творів.

Сакральне музичне мистецтво на всіх етапах розвитку позначене впливом основних світоглядних віх – ісихазму, кордоцентризму та софійності. Незалежно від форми побутування сакрального співу, що зумовлювалось історично-культурними факторами, українська хорова культура сформувалася з вираженим естетично-мистецьким осердям. В монодичній співочій традиції X–XVII ст. через синкретичну взаємодію слова і мелосу, архітектоніку та структурування напівів відтворюється глибинний аскетично-молитовний стан.

На підставі аналізу зразків Херувимської пісні київського та болгарського варіантів напівів виявлено ознаки софійності в давньому сакральному мистецтві. Відображені в ангельському гимні світлі почуття пов’язані з образами прозріння, духовного зору, які осяювали смисли київської культури. Осмисленість деталей та форми цілісно відображаються у структурі Херувимських, повторення і повернення до побудов, які будуються на основному мелодичному ході, коливання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень відіграють важливу драматургічну і семантичну функцію. Репризність зумовлена насамперед музичним фактором як одна з основних закономірностей музичного мислення. Своєрідність відчуття метричної і ладової опорності визначає інтонаційний смисл. Зміст вербального тексту поглиблюється музичним компонентом через синкопування, силабічні звуко-ритмічні засоби, інтонаційні

чинники, що свідчить про смислову вагомість Слова, яке в софійному світовідчутті ототожнювалося з головною іпостассю святої Трійці – Богом-Отцем.

Багатоголосний акапельний сакральний спів, завдяки глибокому емоційному впливу, специфічним можливостям акордики та акустичних ефектів фактури, здатний ввести слухача у стан катарсису. Зазначені властивості сакрального співу в поєднанні з особливостями акапельного звуковидобування, вокально-хоровими технічними засобами, певним тембровим забарвленням складають виконавську специфіку української сакральної музики.

Джерела до другого розділу

12, 13, 15, 21, 33, 52, 63,70, 80, 82, 98, 108, 109, 113, 115, 117, 118, 128, 129, 139, 146, 149, 155, 156, 173, 176, 177, 178, 183, 188, 189,193, 196, 204, 205, 217, 218, 226, 229, 231, 232, 233, 234, 244, 250, 251, 273.

РОЗДІЛ 3
ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ

3.1. Семіосфера української сакральної музики у виконавських концепціях Олександра Кошиця та Павла Муравського

З метою подальшого окреслення сучасного стану професійного хорового виконавства, виникла потреба глибшого дослідження особливостей хорового звучання української сакральної музики, яка становить найдавніший пласт нашої культури і є важливою складовою формування виконавської культури загалом. Осмислення проблеми якості хорового виконання сакральної музики крізь призму семіосфери культури, що включає національний образ світу, світоглядно-етичні чинники, а також спектр музично-семіотичних виразових засобів є ключовим завданням цієї розвідки. До вивчення питання виконавського аспекту побутування української духовної музики зверталися музикознавці О. Цалай-Якименко, Л. Корній, О. Козаренко та ін. У нашій праці опираємось на основні положення, викладені в монографії Ольги Бенч-Шокало «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» [31].

Структурно-семіотичні засади, започатковані Юрієм Лотманом, спричинили розвиток нових наукових підходів у мовознавстві, літературознавстві, культурології. Зокрема, послідовники ідей видатного культуролога у сфері лінгвістики вважають існування мови, літератури і культури як еволюція і системний розвиток. Мова трактується як засіб вираження своєї особистості, бачення світу, що «для людини як носія мови існує у вигляді власне реальної дійсності та на рівні чуттєвого сприйняття» [269]. Дослідження проводяться як в аспектах зовнішньої (картини світу), так внутрішньої (мовної) семантики.

Екстраполюючи поняття семіосфери культури на українську сакральну музику, маємо на увазі весь обшир факторів, що сприяли її розвитку і побутуванню в національному середовищі. В широкому значенні, слід виокремити історичні та

культурні передумови, ментальні особливості етносу, що утворюють своєрідну картину світу, у вузькому – поле музично-семіотичних знаків, що перебувають в комунікативних зв'язках як на рівні самого музичного твору, так і поза ним – в системі композитор – твір – виконавець – слухач.

Історично-культурологічну думку про те, що українська нація є носієм глибокої релігійності та високих моральних ідеалів, підтверджує тисячолітній пласт української сакральної музики. В музичному просторі на всіх історичних етапах сакральна творчість була пріоритетною та актуальною у світовому контексті. Як зазначає О. Козаренко, феномен української духовної музики випливає не лише з доволі якісних суто музичних характеристик, а й охоплює «потужні вібрації філософського, культурологічного, історичного, світоглядного, етнопсихологічного планів, що вчуваються в її потужних "надрах"» [107, с. 139]. Винятком у тяглості цього та інших видів сакрального мистецтва, були ментальні мутації в народі, спричинені катаклізмами періоду радянської окупації ХХ ст.

Українські мислителі XVIII–XX ст. (Г. Сковорода, Т. Шевченко, М. Костомаров, М. Юркевич, В. Янів, Д. Чижевський, С. Кримський та ін.) сутнісними рисами української ментальності та етнопсихології вбачали інтравертизм, містицизм, християнську віру, чуттєвість, сердечність як основний ключ до пізнання Бога. Національна картина світу та ментальні особливості етносу беззаперечно вплинули на його виконавську хорову культуру.

У XIX ст. традицію професійного хорового виконання продовжив світоч української музики М. Лисенко. Незважаючи, на переважання в цей період світського музикування та народного гуртового співу, М. Лисенко, як глибоко релігійна людина, подбав про духовну сторону своєї творчості. Нечисленна, але наділена індивідуальними рисами, його сакральна музика свідчить про хормейстерське чуття композитора та потребу в добрій якості звучання. Тяглість традиції емоційно проникливого хорового співу присутня у виконаннях хорів під керуванням Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Республіканської капели під орудою Олександра Кошиця та Візантійського хору Мирослава Антоновича. Молодший сучасник М. Лисенка, Левко Ревуцький згадує про один з концертів під

час Третьої хорової подорожі (1899): «Лисенко вмів видобувати з свого хору такі чудові співучі інтонації, так надзвичайно тонко виконував супровід», «всі слухачі затаїли дух, і нерви дійшли до стану вищого напруження… серед слухачів почулося схлипування і плач» [203, с. 515].

Незважаючи на розмаїтість історико-культурних факторів та політичних умов XIX ст., співацько-хорова культура продовжувала існувати в церковному середовищі. Київська духовна академія (1819 р.) та семінарія дбали про належну освітню підготовку церковних співаків, а кращими колективами вважалися капели Софійського, Успенського, Михайлівського Золотоверхого соборів, Києво-Печерської лаври та інших храмів. Про високий рівень хорової справи на межі XIX і XX ст. свідчать спогади О. Кошиця, який навчався у Київській духовній академії і співав у семінарійному хорі. Хор духовної академії Кошиць оцінює найкращим в розумінні «інтелігентності», а хор семінарії оповитий «український духом і українською піснею» [123, с. 146] налічував близько п’ятсот молодих хлопців. За словами О. Кошиця, «це була якась природна консерваторія…, де постановка голосу передавалась за традицією гарної манери співу» [123, с. 146]. Уваги з боку професіоналізації хорового співу, заслуговував митрополичий хор Софійського собору під керуванням Якова Калішевського (1886-1919 р.). Він, насамперед, як чудовий вокаліст, «керувався якісно новими критеріями естетики хорового звучання» [132, с. 22], що полягали у розриві зі стереотипом технологічної, стилістичної, репертуарної та організаційної роботи з хором.

Послідовниками Митця у розвитку хорового мистецтва стали діячі музичної культури Олександр Кошиць, Кирило Стеценко, Пилип Козицький, Микола Леонтович, Яків Яциневич та ін. На жаль, окрім загальних характеристик хорового мистецтва XIX ст., відомостей про особливості естетики звучання хорів того часу та диригентської чи хормейстерсько-методичної діяльності не збереглося.

Інформацію про властивість професійного національного хорового співу та особливості семіосфери сакрального виконавства маємо завдяки спогадам О. Кошиця (1875-1944) про свій життєвий і творчий шлях, спогадам колишніх учасників Кошицевих хорів, його приятелів і однодумців, а також завдяки

численним відгукам світової преси про концертні виступи Національної республіканської капели під орудою Олександра Кошиця.

Великого значення у розвитку виконавської манери диригента О. Кошиця, мав слуховий і співацький досвід, набутий з часів навчання в Богуславській бурсі (1884-1890), де музичне виховання дітей здійснювалося на основі давніх церковних піснеспівів під мудрою методикою і наполегливим керівництвом Петра Гдішинського. Зі спогадів О. Кошиця довідуємося, що підручником для опанування основ нотної грамоти і сольфеджіо, був «Обіход» М. Потулова[3] – своєрідна нотна мелодична хрестоматія давніх церковних напівів річного кола, спрямована насамперед для їх практичного вивчення і запам'ятовування. О. Кошиць з великою вдячністю згадує Петра Гдішинського і його церковний хор бурсаків, в якому сам співав і виконував обов'язки уставщика. Тоді Кошиць вперше почув концерти Д. Бортнянського «Господи, хто обитає в жилищі Твоїм» та «Воспойте Господеві», які справили на нього надзвичайно сильне враження, закарбувалися в пам'яті найменші деталі роботи над цими творами та особливості їх звучання. Крім переспіваних майже всіх концертів Д. Бортнянського, в репертуарі хору були твори Артема Веделя, Петра Турчанінова, Олексія Львова. Доволі поетично О. Кошиць описує лекції співу у переддні очікування свята Пасхи: «в класі широким потоком ллється безконечна мелодія «Достойно і праведно єсть» грецького наспіву Літургії Василя Великого. Ця мелодія має якийсь задумливо-спокійний, дуже світлий характер і якось невимовно пасує до того радісного свята, яке зараз панує в природі» [123, с. 110].

Про добрий рівень вокальної підготовки бурсаків свідчить той факт, що з церковного хору вийшло декілька майбутніх оперних співаків. Саме тоді, юний О. Кошиць зафіксував, зберіг, а згодом переніс почутий звуковий еталон у керовані ним хори. Для майбутнього диригента досконале знання «бездни премудрости» церковного співу, який має довгу історію і широку життєву практику, «невимовні красоти і надзвичайні цінності» [123, с. 109], пригодилось при вивченні народної

[3] Очевидно, йдеться про один із відомих в другій половині XIX ст. збірників М. Потулова «Посібник для практичного вивчення давнього церковного співу» (1872 р.) чи «Збірник церковних піснеспівів, дослідження Божественної літургії святителя І. Золотоустого, розспів давньо-київський» (1876).

пісні, у з'ясуванні стилю народної і релігійної музики, а також у виконавських трактуваннях цих музичних жанрів.

Піднесення творчої діяльності О. Кошиця почалося з кінця XIX ст. Він очолив хор Київської духовної академії. Співом братського хору захоплювався відомий на той час психіатр Іван Сікорський, який після тривалого прослуховування Кошицевого хору, прочитав лекцію на тему «Вплив на душу і вияв душевних переживань в релігійній музиці». Вчений досліджував вплив духовної музики на людську психіку на основі творчості А. Веделя [61, с. 18], якого О. Кошиць буквально «воскресив» всупереч вимогам московського церковного синоду. Репертуар семінарійного хору складався з творів А. Веделя «На ріках Вавилонських», «Покаяніє», «Боже, законоприступници», «Спаси мя, Боже, яко взнайдоши води до душі моєя», «Помилуй мя, Господи, яко немощен єсми», «Боже, приідоша язиці в достояніє твоє», «Нинє отпущаєши», Ірмоси Рождества і Пасхи, а також численні твори Д. Бортнянського, П. Турчанінова, Г. Ломакіна, О. Львова та ін. [61, с. 32]. З 1909 р. Кошиць став керувати Студентським хором Університету св. Володимира, згодом, 1911 р. церковним університетським хором. Надзвичайно різноманітний репертуар виховував у студентів естетичні смаки, національну самосвідомість і їхню глибоко духовну сутність. Концертні виступи розкривали перед широкою аудиторією нові цікаві сторінки українського музичного мистецтва. Виконанням паралітургічної музики – кантів, колядок, О. Кошиць відроджує традиції, які започатковували М. Лисенко і Я. Яциневич в 60-х роках XIX століття. У спогадах згадується, що завдяки добрій духовній освіті і музичній підготовці студентів, хор міг співати навіть Літургію П. Чайковського, яка була б не під силу недосвідченим співакам [61, с. 21].

Хоча О. Кошиць з найбільшою любов'ю згадує студентський хор, вважаючи його еталоном хорового звучання, проте Українська Капела виконала значно більшу місію в історії українського хорового мистецтва. О. Кошиць, розпочавши у 1921 р. з Республіканською капелою концертну мандрівку країнами Європи, в силу суспільно-історичних обставин, змушений був назавжди залишити Україну і поширювати українську пісню далеко за межами батьківщини.

Уявлення про репертуарну насиченість колективу дають масштабні за вмістом концертні програми Капели, які складалися з трьох відділів хорових виступів з чергуванням виступів солістів. У першому і другому хорових відділах звучали канти, колядки і щедрівки О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, В. Ступницького, Я. Степового, В. Барвінського, Ф. Колесси та інших. Третій відділ присвячений народним історичним та побутовим пісням [61, с. 80].

Безліч закордонних відгуків про виступи капели О. Кошиця засвідчують надзвичайно високий рівень професіоналізму [121]. По-особливому натхненне і проникливе звучання досягалося завдяки володінню виконавцями різноманітним спектром техніки хорового нюансування в поєднанні з внутрішнім відчуттям національного колориту. Рецензенти концертних виступів Українського хору відзначають широку звукову палітру, рухливість, строгу співацьку дисципліну, зразкову вокалізацію та інтонацію, глибоке музичне почуття та розуміння виконуваного.

Неодноразово відзначена точність і чистота звукових атак, впевненість у змінах темпів і ритмів, єдність у тінюваннях. Техніка ритмо-інтонування дивує закордонних слухачів своєю гнучкістю виконання ритмічно-рухливих пасажів та відшліфованістю ритмічного ансамблю. Про це свідчать слова: «усі найвищі технічні моменти втрачають характер штучності і сприймаються як простота і безпосередність» [121, с. 46]. Численні відгуки наголошують на масивності і щільності тону, на ідеальному строю, який є зразком бездоганності і чистоти. Відзначається «міцна архітектура співу і широка, цільна лінія трактування твору» [121, с. 46], яка базується не на красі технічно вдало виконаних окремих фрагментів, а полягає у відчутті єдиної ідеї, єдиного цілого.

Критики із захопленням описують тембральні властивості як хору загалом, так і окремих груп голосів: «Сопрано спочатку здавалися мені трохи гострими, але, мабуть, і в цьому є своя краса… від цього звучання хору становиться рівнішим і впевненішим. Альти, скоріше мецо-сопрано без темного тембру, але дуже гарно вирівняні щодо звучання. Тенори – м’які, ліричні та звучні. Але понад усе – баси. Їх нижні звуки… такі вони смачні і повнозвучні» [Цит. за: 121, с. 48]; «Баси, навіть на

найнижчий нотах, завжди звучали барвисто і соковито, до того ж вони були винятково рухливі; ясні і чисті сопрано теж звучали барвисто і разом з тим м'яко, контральто дуже багаті, а тенори – надзвичайно теплі» [Цит. за: 121, с. 220]. У наведених цитатах бачимо деяку неоднозначність щодо співу сопранової групи, але, на нашу думку, це пов'язано з суб'єктивними слуховими враженнями дописувачів, або з акустичними умовами, в яких перебували виконавці. Одна з празьких рецензій підкреслює виразну індивідуальність голосів хору, в якому кожен співак є немов втіленням окремого елементу природи. Особливо наголошується на невичерпній розмаїтості барв голосового складу, в якому вишколеність і зіспіваність співаків нагадують барви гармонійно скомпонованого, шляхетного, мозаїчного твору, а «кришталево небесні сопрано ніби спочивають на глибоких і величних басах» [Цит. за: 121, с. 83]. У численних часописах критики порівнюють звучання басової групи, яка складає належну підтримку та є фундаментом хору, зі звучанням труб органу чи віолончелі, ніжних тенорів з тужливими нотами скрипки, а звучання цілого складу з голосами оркестру. Така барвистість у тембрах створює особливу повноту, пишність і красу звучання хору в цілості.

Відзначена критиками майстерність динамічних ефектів, переходи від піаніссімо (ніжне, дзвінке і виразне) до фортіссімо (певна різкість звучання надає могутності, сили й героїчності), а також прийоми акцентування і нюансування. У одній зі швейцарських публікацій техніка динамічних переходів порівнюється з фізіологічними та культурними ознаками: досягнення динаміки форте без найменшого напруження свідчить про велике фонічне здоров'я народу та його життєву силу, натомість піано «затихає в них повільнісінько, приносить нашому вухові невимовну насолоду і свідчить про колосальну співочу культуру українців» [Цит. за: 121, с. 76]. Хорове звучання було наділене розмаїтою звуковою колористикою, захоплювало «грою світла і тіні» та майстерністю темпо-ритмічних змін.

Вплив на слухача підтверджують милозвучні епітети, які критики використовували при описі вражень від Кошицевого хору: «слухаючи цих співів, ми самі стаємо ніби кращими, бо що ж може піднести людину, як не такий чистий

людяний погляд на світ» [Цит. за: 121, с. 45], «під час їхнього співу до нас промовляє сама природа» [Цит. за: 121, с. 46], «хор звучить сонцесяйно» [Цит. за: 121, с. 66], «злетів з неба голос янгола» [Цит. за: 121, с. 76], завдяки гармонійній злитності голосів досягається «один солодкий тон, як тон тихого літнього вечора» [Цит. за: 121, с. 50]. Власне, лірична естетика хору, відзначена мексиканськими критиками: «Все тут, від найменшого до найбільшого – безмежна екзальтація і краса» [Цит. за: 121, с. 244]. Не применшують враження від почутого навіть дещо моторошні висловлювання в одному з голандських часописів: «Вас буквально кидає в холод… спів українців проходить крізь мозок кісток!» [Цит. за: 121, с. 109]. Це лише підсилює нашу уяву про те, яким глибоко проникливим було звучання наших співаків.

У співі хору вчувається молитва, коли кожен учасник хору немов «падає навколішки і до самозабуття співає, бо так велить йому оте щось в його душі і він покоряється йому беззаперечно» [Цит. за: 121, с. 46], або «з перших акордів… переносишся уявою до якогось священного храму, де відбувається чудова релігійна церемонія з культом вічної Краси» [Цит. за: 121, с. 85]. Виконання духовних творів капелою відзначене правдивістю і простотою, з якою український народ звертається до своїх святих [Цит. за: 121, с. 45]. В одній з бразильських рецензій хор порівнюють з людським інструментом, настроєним Богом і об’єднаним одним ідеалом: «хор перед тим як видати якийсь звук, очікує пророчого знаку корифея, немов з голосу Вічності, щоб повести нас дорогами, які сам визначає» [Цит. за: 121, с. 309]. Австрійський рецензент у хоровому звучанні відчув «відгомін минулого, музичний образ України» [Цит. за: 121, с. 66]. Характерні риси етнопсихології і ментальності передаються через відчуту слухачами випромінюючу «здорову життєву енергію» [Цит. за: 121, с. 45] учасників колективу, вона наповнена веселістю, оптимізмом, сповненою мрійливістю і свободолюбством.

Французькі критики порівнюють хоровий спів з голосом народу, «могутнього в своїй простоті та ніжного в його меланхолії» [Цит. за: 121, с. 83]. В одному з голандських часописів зазначено, що незважаючи на переважання в репертуарі мінорного ладу, у хоровому виконанні відчутна сила і радість життя,

«самосвідомість того, що цей народ вберіг себе від знищення, звучить навіть у мінорі» [Цит. за: 121, с. 109]. Сам О. Кошиць після низки концертів у Швейцарії на хвилі шаленого піднесення від здійснення його мрії показати всьому світові душу українського народу, «раював від думки… голосом святої чистоти і небесної художньої правди залунала наша пісня в широкому світі; встала велика, могутня, життєтворна, як вічне сонце» [121, с. 75]. Американський часопис, в якому зазначається про вагомість пісні як національного символу для українців, що є основою світогляду і квінтесенцією найважливішого в їхньому житті, виводить думку про масштабніше значення хору у світовому контексті: «Український хор чисто національний і разом з тим він належить до того невидимого царства ідей, яке є універсальним, інтернаціональним» [Цит. за: 121, с. 223].

Естетику одухотвореного, емоційного виразового і тембрально-повнокровного співу перейняв голандський хор Мирослава Антоновича. Незважаючи на складність опанування незвичної для голландців манери співу, диригентові вдалося наповнити свідомість колективу українською ментальністю шляхом потужного особистісного впливу.

Період жорсткої тоталітарної системи в Україні наклав своє табу на розвитку масштабної за мистецьким значенням духовної гілки хорового виконавства. Спробу відродження акапельного хорового співу та підняття його на високопрофесійний рівень в радянську добу наприкінці ХХ ст. здійснив Павло Муравський (1914-2014). Відновлення хорових традицій на основі повернення «обличчям до своїх джерел», стало запорукою міцного утвердження і визнання, впевненості і перспективи хорової школи Муравського й українського хорового мистецтва в історичному вимірі.

Закладені в співочих засадах П. Муравського «принцип моральності…, мистецька професійність, українська ідейність та дієвий ідеалізм чистоти» [246, с. 338] стали світоглядною основою хорової школи маестро. Професійне кредо митця полягало у вмінні знаходити красу не тільки в цілому творі, а у кожному акорді та чисто виконаній ноті. Вважав, що передумовою чистої інтонації є душевна чистота, а спів у природному ладі сприяє наведенню ладу у суспільстві. Такий

спосіб хорового спілкування, в основі якого внутрішнє відчуття потреби «налаштування слуху та голосу на чистоту пульсування тонкої енергії природного ладу» [246, с. 353] забезпечує досягнення звукового ідеалу – чистоти співу, який є виявом світоглядного ідеалу.

Надзвичайно цінними є надбання хормейстерсько-педагогічної школи маестро. Його методичні поради диригентам побудовані на основних засадах професійності акапельного співу, передбачають прагнення досягнути еталонного звучання у досконало художній, пройнятій національними рисами, інтерпретації хорових творів. Звертав увагу насамперед на шліфування тих моментів виконання, які не прописані в партитурах композицій – кантилена, єдність тембру і вокальна інтонація [162, с. 6].

Творчість П. Муравського віддзеркалює національне світосприйняття, українську душу і філософію. Його виконавський стиль захоплює красою звуку, інтонаційною досконалістю, своєрідною тембральністю і правдивістю передаваного настрою. Свідченням тому є вітчизняні й зарубіжні відгуки про якість співу колективів Муравського. Зокрема, професор Казанської консерваторії Сергій Казачков відзначав у звучанні Студентського хору Київської консерваторії під орудою маестро «глибоке проникнення в дух народу, тонкість стилю, ювелірна майстерність форми, щирість, вишуканість і простота, різноманіття і багатство фарб», а також вказував на відмінно підібраний ансамбль свіжих і яскравих голосів, чистоту строю, тонкощі нюансування, чудову дикцію, а найважливіше вільний і невимушений спів, що викликає у слухача образ природи, краси і поетичності українського народу [87, с. 589].

Історично вагому сторінку творчої діяльності П. Муравського радянського періоду, становило «першопрочитання» давньої української сакральної музики. В часі заборон, обмежень, повної відсутності нот та зразків звукозаписів старовинної музики, П. Муравському в 1972 р. вдалося віднайти та втілити в життя наспіви Києво-Печерської лаври, «Херувимську» А. Веделя, «Херувимську» Г. Сковороди, «Достойно єсть» М. Березовського, «Херувимську» Д. Бортнянського. Щоправда,

платівка під назвою «Шедеври української хорової музики» побачила світ через 16 років з нагоди 1000-ліття прийняття Християнства на Русі (1988 р.).

Світоглядно-моральна концепція диригента була органічно вплетена в виконавську інтерпретацію сакральних хорових творів, яка заслуговує вважатися еталонною. Дослідник української хорової культури А. Лащенко пригадує, як під час слухання «Літургії» О. Кошиця в інтерпретації студентського хору консерваторії, «пережив глибоке душевне потрясіння» [132, с. 71].

Із гастрольних поїздок Студенського хору П. Муравського варті уваги рецензії на концетні виступи у Швейцарії та Канаді, де колектив виконував обробки народних пісень та духовну музику українських композиторів, зокрема «Літургію» О. Кошиця. Окрім схвальних відгуків щодо вокально-технічної сторони виконання («довершена динаміка», «ритмічна чіткість та невичерпне багатство голосів», «прецизний музикально ансамблевий спів»), відзначена «глибока побожність у виконанні літургічних пісень та врівноважене звучання», описано диригентську манеру митця, повної самовіддачі, точності рухів, а також вказано на радісний, натхненний емоційний стан диригента і колективу [163, с. 603-604]. Еталонність хорового звуку колективу Муравського підтверджує опінія закордонних слухачів: «Ми ще такого співу не чули…» [163, с. 605].

Шляхом ретроспекції семіосфери національної сакральної музики кінця XIX – початку XXI ст. можна стверджувати, як тісно пов’язані професійні виконавські, етичні та світоглядно-естетичні принципи хорової майстерності О. Кошиця і нашого сучасника П. Муравського (останній працював на славу хоровій справі до кінця свого життя). «Звуковий ідеал» [31, с. 88] національного хорового виконання був сформований віками і переданий традицією своїм нащадкам. Спадкоємцями національної звукової ідеї у XX ст. були хорові колективи під орудою Кирила Стеценка, Костянтина Пігрова, Віктора Іконника, Євгена Вахняка, Богдана Антківа, Анатолія Авдієвського, В’ячеслава Палкіна та ін. Плекають і бережуть його сучасні професійні колективи України.

3.2. Інтерпретація сакральної музики у контексті національного виконавського стилю

Наслідком масового нав'язування українцям народного хорового співу, була втрата традиційної, виплеканої десятками поколінь виконавської манери, способів подачі звуку, дихання, поведінки під час виконання [139, с. 23]. Художній керівник і диригент Буковинського ансамблю пісні і танцю Андрій Кушніренко, відстоює академічну манеру співу і пояснює її незаперечну перевагу, а також визнання у всьому світі: «широкий діапазон, можливість застосовувати різноманітні технічні засоби, що дає змогу виконувати й найскладніші сучасні партитури, і фольклорні зразки» [62, с. 22]. При цьому митець зазначає, що народна манера має побутувати на Східній Україні, а західним регіонам невластиве застосування грудного регістру, що пов'язано з традиціями і навіть з особливостями ландшафту їхньої території. Культивуючи академічну манеру співу впродовж всієї творчої діяльності колективу, А. Кушніренко переконаний в тому, що лише в такий спосіб можна досягти справді високих художніх результатів, а в світовому масштабі українську хорову культуру повинна репрезентувати насамперед академічна манера виконання.

«Причиною непорозумінь, які виникають довкола проблеми національної специфіки хорового співу українців, – на думку музикознавиці О. Бенч, полягає в тому, що теоретична думка, а згодом і практика, за вихідний художній принцип взяли вторинну, напливову на нашу традиційну співочу культуру форму хорового співу» [30, с. 3]. Йдеться про академічну хорову традицію, на якій зростав наш церковний спів. Дослідниця слушно зауважує, що академічна манера була синтезом привнесеної візантійської й західно-європейської виконавських традицій, яка існувала за законами письмової культури. На нашу думку, не має викликати сумнівів, що ця манера співу повинна залишатися основним критерієм професійності хорового мистецтва, адже процес професіоналізації музичної культури України бере початок в сакральній творчості українських композиторів, а ширше в київській школі музики XVII ст. [231]. Натомість традиційне народне

виконавство, яке автор публікації вважає первинним у хоровій культурі, вимагає окремого підходу до вивчення явища.

Відомий український хормейстер Павло Муравський вважав академічну манеру основою концертного виконання, у зв'язку з чим вимагав надзвичайно копіткої праці над вокальною майстерністю співу. Іншою стороною проблеми академічного виконавства, є національне забарвлення даної манери співу. Тут справді втілюються особливості природніх голосових даних, духовного стану співака, а також менталітету й образу світу українців. Професійний вишкіл хористів і диригента в сукупності з переліченими факторами формують звукообраз хорового колективу.

Український музикознавець Станіслав Людкевич в дослідженні естетичних засобів виразовості вокального стилю зазначав, що вже навіть один лише людський голос у самій вокалізації (без означеного тексту), виявляє «живі, яскраві темброві прикмети», які мають сильніший вплив на широку аудиторію слухачів, ніж інструмент, завдяки органічній живій природі [142, с. 173]. С. Людкевич виділяє декілька інтегрально властивих звукові прикмет, щоб було достатньо вважати його «красивим», або радше «вартісним», «цінним». По-перше, звук повинен бути чисто музичним феноменом, позбавленим будь яких немузичних додатків – шипіння, хрипіння, журчання, гудіння та ін., що заважає правильному звучанню тону і коливанню голосових зв'язок. По-друге, краса звуку вимагає мінімальної і максимальної сили тону, здатності до динамічної модуляції. Втретє, необхідна природня емісія тону, яка є основою для плинності звуку (в хоровій практиці порівнюється з розтопленим металом), що дає можливість без утруднень змінювати висоту тону, регістри, характер тембру (відкритий, світлий, темний, насичений, матовий), відтворювати динамічну шкалу та інші нюансування. Така ознака вартості звуку, як його вібрація, є оживляючим колористичним ефектом, який співак повинен контролювати, аби не допустити переродження вібрато в тремоло. Краса вокального звуку вченим розуміється як ідеал, який досягається лише працею і тренуваннями [142, с. 207].

Одним з актуальних питань музикознавства є осмислення виконавського стилю музиканта/музикантів крізь призму як професійних складових даного явища, так і в контексті ментальної сутності нації, її духовного наповнення, етично-естетичних переконань та морально-ціннісних орієнтацій. При цьому закономірності хорової школи і особливості традиції хорового виконавства відіграють вирішальне значення на формування індивідуальних стилів диригентів і їх колективів.

Обидва поняття «школи» і «традиції» нерозривно між собою взаємодіють. Дослідник життєтворчості Євгена Вахняка – Василь Чучман вважає, що кращі здобутки мистецької школи, оцінені як фаховою, так і слухацькою аудиторією, стають «частиною традиції, її оновленням, основою нового витка розвитку. У такий спосіб утворюється спіралеподібна висхідна модель культурної еволюції (традиція – школа – культура – традиція), у якій традиція виступає підґрунтям та необхідною передумовою культурного прогресу, завдячуючи якому оновлюється, і стає основою для наступного етапу розвитку» [241, с. 132]. У контексті творення школи хорового мистецтва й, відповідно, традиції, дану модель, на нашу думку, слід доповнити ланкою – виконавський стиль хорового колективу.

У визначенні поняття спираємось на думку В. Москаленка, який під стилем музичної творчості розуміє специфіку світобачення і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується завдяки системі музично-мовленнєвих ресурсів твору, його інтерпретування і виконання [159, с. 232]. Головне призначення стилю музичної творчості автор вбачає у відчутті музикантом природи власного музичного стилю, а не трактування музичного твору як доконаний факт. Тобто в поняття вкладається антропоцентричний зміст. Визначення поняття виконавського стилю хорового колективу вимагає орієнтування на специфіку хорового виду мистецтва, в якому творення мистецького продукту здійснюють у взаємодії обидві виконавські сторони – диригент і артисти хору. У процесі виконання вони виступають як єдиний живий організм, відповідно «людський» фактор вельми посилюється. Отже, під **виконавським стилем хорового колективу розуміємо переосмислення в процесі інтерпретування диригентом у творчій співпраці з артистами хору стильових**

орієнтирів епохи виконуваного твору, системи музично-мовленнєвих ресурсів (музично-виражальні засоби[4], інтонування) крізь призму особистісного слухового уявлення звукового ідеалу, естетично-світоглядних переконань і національного світовідчуття виконавців. Говорячи про духовну спрямованість виконавства, відтворення теоцентричної картини світу, художній стиль колективу огортає сакральна інтенція, яка, за визначенням О. Фекете, поєднує принцип онтологічної вертикалі, надособистісної інтенції, відповідної жанрової семантики та синергійного виміру (соборне спілкування), «одухотвореності» фактури, де висвітлено її найменші семантичні знаки [219, с. 12].

Враховуючи професійні вимоги до академічного хорового виконання, одним з найважливіших складових якого є ансамблева злагодженість голосів, виявляється недостатнім володіння прекрасним голосом кожним учасником хору зокрема. Природні особливості голосу внаслідок майстерної праці диригента та його емоційно-комунікативному зв'язку з хористами, набувають якісно нового перевтілення в хоровому звучанні. Завдяки філігранному відпрацюванні всіх елементів хорової технології – фразування, чистоти інтонації, єдності голосових тембрів, дикції, динаміки і агогіки стає можливим досягнення еталонного звучання. Ці компоненти в цілісності формують художній виконавський рівень колективу, який формується в процесі інтерпретаційної діяльності, і вимагають прискіпливого підходу від хормейстера, який передбачає теоретичне роз'яснення і власний показ.

Великою і значимою самостійною стадією підготовки диригента до роботи з колективом є інтерпретаційний процес, який, за визначенням Ю. Ткач, поєднує такі компоненти: суб'єкт, об'єкт, процес і результат інтерпретації. Суб'єкт диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві має комплексний характер, з одного боку, ним виступає диригент, а з іншого – хоровий колектив. Об'єктом слід вважати авторський (первинний) текст хорового твору. Специфіка інтерпретаційного

[4] У доборі слово-сполучення «музично-виражальні засоби» користуємось розмірковуваннями О. Катрич відносно доцільності вживання вислову «музично-виразові засоби» під час окреслення засобів музичної виразності композиторського твору (від іменника «вираз»), натомість вислів «музично-виражальні засоби» - у стосунку до засобів музичної виразності виконавця (від іменника «виражальність»). Див.: Катрич О. Аналітичні конструкти авторського бачення теорії музично-виконавського мистецтва. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Т.CCLXVII. Праці Музикознавчої комісії. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2014. С. 89. [74]

процесу у хоровому виконавстві полягає у становленні художньої концепції твору, а також у трактуванні хору, його виражальних можливостей. Результатом роботи диригента-інтерпретатора є виконавчий (вторинний) текст хорового твору, що формується на етапах самостійної, репетиційнійної роботи і звершується у концертній діяльності [272].

З метою формування уявлення про особливості виконавської традиції українських хорових колективів, окреслимо професійно-методичні складові диригенсько-хорового мистецтва, що лежать в основі досягнення високомистецького виконавського рівня і є підгрунтям формування національного виконавського стилю хорового колективу.

Оскільки творенню мистецького продукту передує копіткий процес його підготовки і звершення, вважаємо за доцільне виокремити дві його стадії: репетиційна робота і концертне виконання.

1. Репетиційна робота передбачає:

а) Впровадження елементів хорової технології включає роботу над найважливішими компонентами хорової звучності – ансамблем, строєм, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо з метою розкриття виражальних можливостей хору;

б) Втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. Під час репетиційної роботи відбувається корекція нового (індивідуального) образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу [272];

2. Концертне виконання у процесі виконавсько-інтерпретаційної діяльності.

а) «діалог» учасників виконавського процесу, а саме творча співпраця суб’єктів диригентської інтерпретації – диригента з хоровим колективом;

б) звуко-виражальність процесу інтонування виконавчого тексту хорового твору як результату диригентсько-хорової інтерпретації.

У дослідженні цього питання, а саме встановлення пріоритетних ознак роботи над тонкощами досягнення вокально-хорової злагодженості, спираємось на творчі

засади представників регіональних хорових шкіл України XX–XXI ст. щодо трактування хорової звучності.

У виробленні акапельного стилю хорового колективу, першочергове значення має організаційний хист керівника, який повинен відрізнятися мудрою безкомпромісністю і логічною послідовністю. Г. Макаренко виділяє такі три напрями роботи диригента: а) Створення особистісної внутрішньої моделі виконуваного твору на основі роботи з партитурою; б) Реалізація особистої моделі в репетиційному періоді; в) Втілення особистої внутрішньої моделі в процесі сумісного публічного виконання [144, с. 192]. Визрівання певного виконавського стилю закладається у репетиційній «кухні», яка об'єднує формування особистісної внутрішньої концепції та її реалізації під час хорових проб. Особиста манера диригента й власний приклад відіграють у цьому процесі суттєву роль. Кожен з нижче наведених прикладів диригентського трактування окремих елементів хорового ансамблю, дають уявлення про характерні принципи хормейстерської роботи на шляху досягнення звукового ідеалу.

Київська традиція академічного хорового мистецва першої половини XX ст. представлена корифеєм хорової справи О. Кошицем. Основою його творчої діяльності була досконала організаційність в роботі з хором та глибоке осмислення виконавцями словесного тексту музичного твору. На репетиціях диригент вимагав залізної дисципліни і відповідної віддачі. Надзвичайно важливим для нього був момент мобілізації уваги хористів. Підносив руки до диригування лише тоді, коли переконався в тому, що всі зосереджені і почули заданий ним тон. В момент підняття рук володар звуку «ніби запалювався, прислухаючись до якогось внутрішнього голосу» [61, с. 40]. Тоді ж вироблялась Кошицем згадана вище особистісна модель виконання твору.

Його пояснення були настільки красномовні, що у виконавців відразу поставав необхідний образ того, що потрібно було відтворити голосом. Таким майже гіпнотичним способом, О. Кошиць вмів видобути з хору всі потрібні емоції, тембр, характер. Завдяки вмінню охопити «творчим духом» твір в цілому, він не мав неодмінної потреби у дріб'язковій аналітичній роботі. Володіючи колосальною

ерудицією не лише в музичній сфері, а й у богослов'ї, філософії, літературі, історії, археології, досягав бажаного ефекту у відтворенні усіх елементів музичної мови і звукової виражальності твору загалом. Звучання хорів О. Кошиця відзначалося неабиякою гнучкістю у передачі різноманітних нюансів [61, с. 75-76].

Великою творчою взаємовіддачею диригента і хористів відзначалися й спадкоємці мистецьких надбань видатного маестро, які досягнули вершин в майстерності інтерпретації хорової музики.

Методичні настанови щодо хорової технології П. Муравського базуються на трьох складових – кантиленному співі, єдності тембру та вокальної інтонації. Для розвитку кантилени у хоровому звучанні насамперед має значення спокійний спосіб взяття дихання та спів фрази на одному диханні. А також необхідним є співвідношення голосних і приголосних звуків, оскільки голосні сприяють протяжному звучанню, а приголосні – дикції. За рекомендаціями П. Муравського, всі довгі ноти слід виконувати з тенденцією на перетримання, а короткі тривалості приєднувати швидко. Тембральна сторона співу завжди залишається найголовнішою. Для досягнення єдності академічного тембру диригент пропонує голосні звуки «а-е-и-і» співати в характері голосного «о», формуючи цей звук наближено до уст. Уникнення різкості та крикливості найвищих нот досягається шляхом формування їх в головному регістрі. Як при роботі над кантиленою, так і досягненні єдиного тембрального ансамблю важливе значення має активність і міцність діафрагми. Особливо уважно потрібно слідкувати за єдністю інтонації в хоровій партії, адже в натуральному строї один і той самий звук може мати три висоти. Тому в роботі над чистотою вокальної інтонації слід звертати особливу увагу на інтонування інтервалів. Наприклад, кожну приму, великі секунди і терції, чисті квінти з рухом догори, хроматичні півтони догори співати з тенденцією до підвищення, загострено, інші інтервали, навпаки, з тенденцією до пониження. Наведені принципи репетиційної роботи з хором були основою формування хорового професіоналізму, якісного та взірцевого звучання академічних колективів під керівництвом Павла Муравського (капел «Трембіта», «Думка», Студентського хору Національної музичної академії України).

Павло Муравський пригадував про своє прагнення ще в студентські роки пізнати українську старовинну музику, ще тоді почав усвідомлювати її універсальне значення в удосконаленні хормейстерських і вокально-хорових навиків. Хорові концерти композиторів-класиків Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя вважав геніальними, адже вони були природньою школою освоєння акапельного співу, тим хрестоматійним джерелом, з якого навчалися цілі століття виконавців. Переконливо вважав їх основою для розвитку відчуття духовності, розуміння сакрального, розвитку голосу, внутрішнього слуху та навчання чистого співу [167, с. 69].

Цікавим прийомом під час репетицій користувався засновник професійного хорового співу в Галичині Д. Котко. Зазвичай репетиційна робота розпочинається з розспівки. Вдало підібрані унісонні або гармонічні вокалізи, акордові послідовності, які базуються на відпрацюванні вокальних і технічних проблем, виявлених при вивченні музичних творів. Інколи він подавав настроювання голосам хору за їхніми спинами. На нашу думку, в такий спосіб він максимально налаштовував хор на слухання, інтонаційну точність подачі звуку. Ця здатність вслуховуватися до звучання колективу йшла з боку диригента, коли він відходив на більшу відстань від хору і вимагав ретельного виконання вказівок [102, с. 88].

Д. Котко формував свій Наддніпрянський хор, а згодом, хорову капелу «Трембіта» з артистично талановитих, вокально добірних голосів, які відповідали його вимогам, адже сам володів чудовим голосом. Для творчого почерку Д. Котка характерним є вміння об’єднувати голоси співаків в унісон. Притаманні для його стилю унісонні тонічні фермати, які при закінченні хорового твору могли звучати досить довго.

Майстром філігранної роботи над звуком був хормейстер хорової капели «Трембіта» і керівник хору студентів Львівської консерваторії В. Василевич (1911-1962). Він працював над правильним звукоутворенням, вокальною культурою, характерною для академічної манери співу заокругленістю звуку. У спогадах учнів диригента відзначається його непохитність у вимогах роботи з хором щодо формування звуку, єдиної манери співу. Відпрацьовував точність в інтонації,

вертикальний стрій та горизонтальну витонченість звуковедення, логічно без зривів вибудовував динамічну шкалу. Вміння провадити динамічні зміни та штрихову палітру В. Василевич успадкував від Д. Котка. Відтінки *p, pp, mp* звучали особливо трепетно, немов «бриніли» [238, с. 78]. Весь комплекс виконавських засобів відпрацьовувався диригентом до найменших дрібниць. У хормейстерській роботі В. Василевича основним мистецьким ядром були фраза і речення, працюючи над якими виростала вокально досконала форма цілого твору. С. Стельмащук зазначає, що музичний ідеал звучання для диригента мав стабільний характер: все, що було відпрацьоване на репетиціях, якнайдосконаліше втілювалося на концерті. Цю рису перейняв В. Василевич від спільної праці з Олександром Сорокою (1900-1963) в капелі «Трембіта» [238, с. 116].

Наступник В. Василевича, представник львівської диригентської школи Євген Вахняк, який очолював хорову капелу Львівського Будинку культури працівників зв'язку (пізніше Заслужена хорова капела України «Боян»), з метою досягнення інтонаційної якості та насиченого темброво-динамічного звучання, зрілих співаків-аматорів підсилював яскравими молодими голосами студентів консерваторії.

Основою для достойного виконавського потенціалу, для можливості розширення репертуару до складних хорових полотен та розгортання активної концертної діяльності було якісне кадрове наповнення хорових колективів, чим відзначалися українські хорові колективи минулого століття під орудою О. Кошиця, К. Пігрова, Д. Котка, В. Василевича, Є. Вахняка, В. Іконника, П. Муравського.

Відомий диригент – представник Одеської хорової школи Костянтин Пігров (1876 – 1962) був вихованцем Придворної співочої капели в Петербурзі, де здобув перші професійні навички регентської праці. На різних етапах свого творчого життя працював з дитячими, самодіяльними та професійними хорами, але майже постійно цю роботу поєднував з керівництвом церковними хорами. Свій багатий практичний досвід на схилі своїх літ К. Пігров втілив в навчально-методичному підручнику практичного спрямування «Керування хором» [181]. Основними векторами його репетиційної роботи, які в процесі наполегливого вправляння приводили до мистецького звучання хору були: а) чистота інтонації – для диригента це наріжний

камінь, на якому грунтується мистецтво хорового співу; б) виховання голосу співака в подачі культури звуку на правильному диханні; в) розвиток рухливості і гнучкості голосу; г) вироблення техніки артикулювання тексту в різних темпах і ритмах; д) виховання слуху шляхом подолання гармонічних послідовностей і мелодичних зворотів; е) виховання художнього смаку на основі прослуховування зразків хорової музики у відмінному виконанні.

Хоровий стрій, який становить фундамент хорового співу, К. Пігров аналізував у взаємовідношенні до структурних і ладових особливостей. Розглядаючи мелодичне і гармонічне розташування інтервалів, відштовхувався від функціонального значення звуків в ладі. Підхід диригента до виховання чистоти інтонування в хоровому виконавстві знаменував своєрідний злам у хорознавчій теорії, яка досі розглядала питання строю на інтуїтивному відчутті. Глибші, теоретично продумані закономірності школи Пігрова, позначені розумінням чистоти інтонації як художньої категорії, що стає своєрідним виконавським символом.

Дослідниця Пігровської хорової школи І. Шатова зазначає, що диригент також був новатором в підходах до роботи над ансамблем. Під гармонічним ансамблем Пігров розуміє не лише рівновагу голосів, а певні пропорції у відповідності до фактурно-інтонаційних норм і логіки акордового викладу. На гармонійність взаємодії хорових голосів впливають вид акордів, їх мелодичне положення, теситура, темп [242, с. 281-290].

К. Пігров з особливим пієтетом згадував чудове виконання сакральної музики Петербурзькою капелою, яке відзначалося технічною вправністю і піднесеністю. Відтак, здобутий в юнацькі роки слуховий досвід «нового звукового світу» [181], переніс у звучанні своїх колективів. Засади Пігровської школи генетично пов’язані з практикою «ангельського» співу і характерними для нього культурою звуку, чистотою інтонації та дбайливим відношенням до Слова як носія Божої істини, засобу духовного очищення й удосконалення [138, с. 109].

Спадкоємцем здобутків хорової школи К. Пігрова був керівник Київського камерного хору імені Бориса Лятошинського, майстер камерного хорового співу Віктор Іконник (1929 – 2000). Він керувався тими принципами хормейстерської

роботи, які були визначальними у досягненні високомистецької якості звучання. Насамперед ставилася чистота інтонації, яка повинна бути органічною потребою керівника у роботі над хоровим строєм. В. Іконник переконаний, що без міцної технічної бази неможливе подальше існування будь якого мистецтва. Робота над чистотою строю і емоційним наповненням мелодії повинна вестися паралельно, оскільки ці дві сторони вокальної інтонації мисляться воєдино. Успадкувавши від свого вчителя К. Пігрова основні практично-методичні засади роботи з хором, В. Іконник ще наприкінці 80-х рр. минулого століття почав їх розвивати і втілювати на інтонаційному матеріалі національної сакральної музики [225, с. 17]. Для ознайомлення учасників хору із стилем музичного твору, концертмейстер програвав партитуру повністю з включенням хорового звучання в окремих місцях, приміром на каденціях [206]. При роботі над мелодичною лінією, В. Іконник звертав увагу не на інтерваліку, а на ціле смислове утворення: фразу, мотив. Далі проводив аналіз інтонаційних перетворень провідної мелодії протягом всього твору, відтак інтонував ці мелодичні поспівки одна за одною. Співачка хору Г. Степанченко пригадує, що «спів був своєрідний, “інструментальний” – таким чином Віктор Михайлович домагався досконалого ансамблю» [209, с. 172]. Ефективним для вибудови гармонічного строю був спів квартетами, який диригент застосував вперше в українській хоровій практиці. Цей метод сприяв акустичному поліпшенню звучання хору. У наполегливій роботі над ювелірним шліфуванням деталей твору та інтонаційної чистоти, вибудовувався задум його інтерпретації твору.

Видатний представник харківської диригентсько-хорової школи В’ячеслав Палкін, перейнявши від своїх безпосередніх педагогів Міни Буряка та Олександра Перунова основи диригентської майстерності та досвід акапельного співу, став продовжувачем традиційних засад вітчизняної хорової культури. Міцні уявлення про еталони хорового звучання в умовах співу без супроводу, закладені Григорієм Давидовським, дозволили В. Палкіну сформувати власні диригентсько-педагогічні прийоми для «досягнення еластичного, м’якого, прозорого і натхненного звуку» [190, с. 29]. Процес вокального виховання співака, який для диригента був визначальним в майбутньому досягненні якості хорового співу, розпочинався з

розспівування. Настроюючи колектив для роботи, В. Палкін акцентував на усвідомленні і розумінні артистом мети певної вправи, її значенні, що дозволяло відкорегувати слух, розвивало вміння чути інтервали в нетемперованому строї [22, с. 90]. Вокальні вправи Палкіна вирізняються поступовістю: диригент рекомендує проводити розспівування починаючи з унісонного звучання в помірному темпі і поступово ускладнювати до гармонічної фактури. Застерігає при цьому використовувати крайні ділянки діапазону голосів, натомість наголошує на доцільності досянення рівного, красивого, міцного звуку в зручних для голосових партій теситурних умовах. Уявлення диригента про якісний звук, відображає його фраза при інструктуванні молодих хормейстерів: «Щоб звук був, як з ложки мед!» [171, с. 79].

Концертне виконання хорового твору вимагає переконливого відтворення образної сфери, що великою мірою залежить від відчуття музичного образу самим диригентом, вміння налаштувати хористів на його створення, тобто передати їм свою концепцію твору. В процесі інтерпретування вибудовується обдумана диригентом музично-інтонаційна модель, яка має значення еталона – опорної складової в діяльності музичного мислення. На основі еталонних музичних уявлень відбувається музичне інтонування – становлення і розгортання оновленої або нової музичної думки (В. Москаленко) [159, с. 67]. За В. Москаленком інтонування трактується як музично-мисленнєвий процес і охоплює дві процесуальні форми: 1. Часове розгортання музичної концепції в рамках твору (музична форма в процесуальному значенні), 2. Становлення звукосмислу як акт творчості, процедура музичного мислення, як творчо-споглядальна дія [160, с. 14]. О. Катрич інтонування розуміє як основну характеристику процесу творчості на кожній з ланок комунікативного ланцюга «творення-відтворення-сприйняття». Відповідно, утворюється тріада «першоінтонування-переінтонування-співінтонування». Ми ж зосередимо увагу на розгляді таких вагомих чинників концертної співучасті диригента з хором, як «Діалог» учасників виконавського процесу та звуко-виражальність процесу інтонування.

Згадуючи постать О. Кошиця як еталонного диригента, потрібно підкреслити його неабиякий психологічний вплив на учасників своїх хорів. Диригент зазначав, що мистецьке виконання починається тоді, коли після подолання всіх технічних перешкод виснажлива праця переходить в легку артистичну творчість, коли «пасивну покору чужій волі заміняє радісна самовідданість, а злиття загальнохорової душі й думки з душею й думкою провідника дає одночасне спільне почування і думання» [122, с. 479]. О. Кошиць співпереживав з виконавцями буквально все, що ті висловлювали у співі. Це відображалося у погляді, відповідній до емоційного наповнення міміці обличчя, надзвичайній напрузі жестів і всього диригентського корпусу. Джерелом успіху хору для маестро були любов до співу, свідомість у досягненні цілі, витривалості, наполегливій праці, відданості і довірі до свого керманича. Це ті чесноти хористів, які допомагали диригенту «розправити крила» і «повести хор у ті краї мистецтва, які доступні його талантові» [122, с. 480].

Для художньої майстерності П. Муравського притаманна скурпульозність й економність жесту, внутрішній слуховий контроль виконуваного. Це проявляється в таких ознаках творчої манери, як схрещування рук на грудях після початку фрази, ледь помітні жести й натяки. Закордонні критики порівнюють маестро з митцем-художником: «Муравський диригує… як маляр-мистець малює. Він стоїть здаля перед хором, надаючи форми і кольору його виступу… Його вказівки здебільшого стримані й зажди стислі. Його кожний рух приносить негайний успіх» [163, с. 604].

Д. Котко відпрацьовував усі найдрібніші деталі на репетиціях і в концертному виконанні вибудувана модель інтерпретації твору не відходила від попередньо створеного на репетиціях звукового ідеалу [102, с. 89]. Д. Котко на сцені не мав потреби давати волі емоціям (збільшення амплітуди жестів, надмірна міміка обличчя), оскільки результатом його вимогливої праці був готовий вишліфуваний концертний продукт для слухачів.

Сучасники В. Василевича характеризували його «центром мистецької рівноваги капели «Трембіта»». Поєднавши диригентську школу М. Колесси та творчий запал П. Муравського, чия хорова робота з капелою відрізнялася артистичною свободою, В. Василевич виробив власний професійний почерк,

позначений шляхетною поміркованістю у вислові творчих почуттів [238, с. 15]. Він у сценічному виконанні строго дотримувався закладених у репетиційному процесі основ і відпрацьованих деталей, за своєю зібраною поставою ховав творчу емоційність і диригентські жести [238, с. 67]. Пізніше, В. Василевич як керівник зведеного хору студентів Львівської консерваторії і музичного училища завдяки організаційним вмінням, великому музичному авторитету в доволі короткий термін створив, за словами С. Людкевича, «вершину можливого», яку слід негайно записати, бо таке не триватиме довго. Неймовірний вплив на студентську молодь базувався на високій мистецькій і людській гармонійності особистості митця. При мінімальних затратах з ідеальним відчуттям вокального ідеалу, В. Василевич досягав особливого чару звукової палітри хору від найменшої її одиниці до цілісної органіки звучання [238, с. 16].

Іншим прикладом репетиційної та концертно-виконавської практики є взаємодія диригента Є. Вахняка зі своїм колективом. Сценічне виконання відрізняється сміливістю, оригінальністю трактування, позначене імпровізаційним почерком та мистецькою фантазією диригента. Таку імпровізаційну манеру провадження хору, очевидно, Є. Вахняк перейняв від корифея хорового мистецтва О. Кошиця. У цій дивовижній співпраці відчувалася глибока довіра колективу до свого керманича, який розумів його з півслова, у будь-який момент виконання готовий був піддатися диригентським вимогам [136, с. 83].

К. Пігров задяки глибоким знанням природи людського голосу, майстерному володінню вокально-хоровою технікою в поєднанні з тонким артистичним відчуттям художнього задуму композитора, виробив власний диригентський почерк. Для нього характерні гранично економні, але водночас вольові і пластично виразні жести [71, с. 7]. Підтвердженням цього є слова В. Луговенка: «наче якась внутрішня титанічна сила самої Музики гіпнотизувала виконавців, слухачів – і самого Маестро, який зводив її в осяжний звуковий простір із щонайвищого, тільки йому доступного взірця» [123, с. 146].

Атмосфера колективної творчості панувала у колективах, які у різні роки очолював В. Палкін. Як згадує хормейстер Харківського камерного хору, Н. Бєлік-

Золотарьова, диригент і хор були одним цілим, однією творчою субстанцією, а хористи відчували задум диригента з півслова, з одного лише погляду [39, с. 50]. Результатом дивовижного взаєморозуміння була інтерпретація твору, при якій В. Палкін давав можливість кожному артисту розкрити свою творчу індивідуальність. Крім притаманних дисципліни, чіткої організації репетиційного процесу і концертної діяльності, В. Палкін з надзвичайною філігранністю підходить до відпрацювання кожного музичного елементу. При цьому його жест точний, «конкретний, як гострий клинок», виразний, енергійний, вольовий та натхненнй. У виконавській манері колективу поєдналися щиросердність та відвертість, внутрішня глибина з необхідними відточеними деталями хорової органіки – інтонацією, ритмом, артикуляцією, динамічними відтінками. Завдяки вокально-смисловій виразності колективу правдиво віддзеркалюється духовна культура українців. Художня майстерність В. Палкіна найбільшою мірою розкрилася в інтерпретації хорової музики a cappella, зокрема, близьких його світовідчуттю сакральних творах М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського. Диригент пояснює це тим, що дані твори, на відміну від творів великої форми, вимагають деталізації окремих елементів музичної мови, що є передумовою виявлення внутрішнього змісту [28].

Об’єднує згаданих маестро надзвичайно переконливий вплив їх диригентської волі на колектив. Доброзичливо-вимоглива атмосфера, яка панувала в копіткому процесі звукотворення, сприяла досягненню високо-художніх творчих результатів.

Майстром відтворення художнього образу, на якого пізніше взорувалися численні українські диригенти, був О. Кошиць. Подамо спогад одного з учасників хору Кошиця, в якому описується інтерпретаційна майстерність диригента. Останній концерт колядок 12 січня 1919 р., який Кошиць організував перед від’їздом з України, починався величною колядкою К. Стеценка «Ой видить Бог». Самі учасники хору, прослухавши цю колядку безліч разів у виконанні різних колективів, зізнаються в тому, що такої інтерпретації, як у виконанні Кошиця, вони досі не чули. Кожен звук колядки був пройнятий наскрізь тугою за тим, що «мир погибає». Хористи немов передали той сум і розпач через руйнування державності, який огортав в той час кожного свідомого українця [61, с. 69].

Майстерно керував нюансуванням Д. Котко, відтворенням контрастних зіставлень *piano* і *forte*, несподіваних *subito*, а також поступальними динамічними змінами. Іларіон Гриневецький вказав на значення творчості Д. Котка в галицькій виконавській культурі: «Він показав нам всю красу звучання різних динамічних відтінків, особливо – співу mormorando і pianissimo» [208, с. 2]. Темпова різноманітність часто поєднувана з динамічними градаціями – теж один з кращих інтерпретаційних прийомів Д. Котка. Така філігранність звуковиявлення, мобільність реагування на вимоги диригента забезпечувалася завдяки активності артикуляції, чистоті дикції і надзвичайній організованості звукоутворення. Особливе захоплення викликало звучання чоловічих голосів, їх темброва наповнюваність і чистота. Вміло й економно під час концертних виступів використовував басів-октавістів. Завдяки розумінню можливостей голосу кожного співака, його якості, діапазону і тембру, загальне звучання доведене до неймовірної досконалості. Сучасний дослідник творчої діяльності Наддніпрянського хору і його диригента Тарас Кметюк зауважує, що в могутніх звукових масивах, приборканих диригентом, вирувала сконцентрована енергія. Це справляло особливе враження на слухача, немов «проривалась українська душа, відчувалася вибухова, але опанована сила української стихії» [102, с. 91].

Хор Д. Котка надзвичайно реалістично відтворював звуки природи, дзвонів, ліри тощо. Котківську імітацію дзвонів згодом відтворив Анатолій Авдієвський з Українським народним хором ім. Г. Верьовки. Котко у своїй щедрівці «Дзвони» в співі басової групи досягав звучання удару великого натурального дзвону, переливи менших дзвонів за рахунок прийому *glissando* жіночих голосів, а також відгомін далеких дзвонів. Імітацію ліри відтворював у власних обробках кантів «Про страшний суд» («Лірники») і «Через поле широкеє». Згодом диригент Візантійського хору в м. Утрехт Мирослав Антонович, якому був дуже близький виконавський стиль Д. Котка, виконував «Лірники» зі своїм колективом і отримав за нього блискучі відгуки на кшталт: «це була найкраща інтерпретація і найефектніший стиль хорового співу, який нам у виведені української пісні довелось коли небудь почути» [216, с. 2].

Для М. Антоновича постать диригента Д. Котка мала еталонне значення. М. Антоновича захоплювали буквально всі риси славного маестро – як індивідуальні якості (неординарна зовнішність, принциповий характер), так і його творча манера (економні жести, диригування пальцями, спів хору без нот), диригентський стиль (точне дотримання художньої інтерпретації, відпрацьованої на репетиціях), досконале знання можливостей співаків (індивідуальна праця над вокальною технікою з кожним хористом), глибинне відчуття національної барви у хоровому звучанні. Останнє стає визначальним у диригентській праці Мирослава Антоновича з голландськими співаками. Його виконавське трактування давньої духовної музики апелювало до традиції Києво-Печерського співу, в якій темброва колористика, динаміка і агогіка були підпорядковані музичній архітектоніці, банеподібній «організації звукових мас», заокругленню музичної форми [19, с. 90]. Антонович з особливою увагою підходив до автентичності виконання церковних наспівів. У метро-ритмічній організації напівів дотримувався принципу організації музичного матеріалу певними мелодичними групами, легко акцентуючи лише окремі наголошені склади. Від музичного висловлювання тексту залежала динамічна наповненість виконання. У співі не було буквального *forte* і *piano,* натомість відзеркалювались настрої, закладені у церковному тексті – урочисто повним голосом чи, навпаки, таємничо, ніжно і лагідно. Великого значення надавав емоційній наповненості духовних піснеспівів, що повинно створювати враження, «ніби ви стоїте десь самотний у кутку великої Лаврської церкви, а там на кліросах співають-моляться монахи і до вас долітає скрізь сутінки церковні відгомін цього співу тихого, спокійного. Ваша душа тремтить так, наче вогники церковних воскових свіч, і ви відчуваєте якусь дивну силу, яка окрилює вас» [1]. Зокрема, у своїх розмірковуваннях про особливості виконання Літургії О. Кошиця, диригент схиляється до рівномірного використання емоційного і раціонального елементів у інтерпретації твору [2]. Вважає, що деталі не повинні йти на шкоду музичній формі.

Львівський диригент В. Василевич, перейнявши кращі риси хормейстерської манери Д. Котка та основні принципи роботи з хором маестро П. Муравського, у власній інтерпретації демонстрував високу виконавську культуру, яка базувалася на

відмінній вокально-художній інтонації, тембровій злагодженості і природному інтонуванні [238, с. 18]. Як згадують сучасники митця, В. Василевичу достатньо було детально відшліфувати лише декілька важливих фрагментів твору, які мали смислові чи технічні акценти, і виконання набирало образно-змістового наповнення. Окрім чистоти інтонації, добивався чіткої дикції, відповідних штрихів, нюансів – всіх необхідних елементів хорової звучності, які сприяють відтворенню того чи іншого художнього образу [238, с. 75]. Саме вдало підібрані тембральні барви голосів, епізоду, цілого твору, оживляють нотний текст і створюють неповторний колорит звучання на рівні загальної тембрової драматургії.

В силу складних політичних умов, в яких довелося працювати обдарованому диригенту, неможливим було вповні продемонструвати свій диригентський хист у всіх хорових жанрах, зокрема духовному. Але В. Василевич як патріот своєї землі і глибоко релігійна людина, залишив помітний слід в історії хорового мистецтва Галичини. Він перший у Львові у ці нелегкі часи радянської окупації виконав стрілецьку пісню Богдана і Левка Лепких «Чуєш, брате мій» в обробці К. Стеценка. Твір виконувався зазвичай під час похорону січових стрільців, тому його зміст сповнений молитовним характером, тугою за полеглими у бою побратимами. У хорових мініатюрах та інших композиціях К. Стеценка, творчості якого присвятив зі Студентським хором цілий концерт, В. Василевич особливу увагу приділяв висвітленню нюансів, фразування, філігранному крещендо і дімінуендо [238, с. 69]. Іван Небожинський вважає свого старшого колегу по праці в консерваторії, філігранним майстром тихих і тонких хорових співзвуч, у яких диригент знаходив закладені авторами тексту красиво-витончені почуття [238, с. 120]. Також заслугою маестро було відродження творчості галицьких композиторів М. Вербицького, С. Воробкевича, В. Матюка, Г. Топольницького, музика яких тривалий час замовчувалася і не допускалася до концертного виконання. Захоплений особистістю майстра хорової справи, один з останніх учасників консерваторського хору під керівництвом В. Василевича, нині Заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик зазначає, що диригент «був чудовим інтерпретатором, тонким майстром хорового звукопису… філігранно відпрацьовував деталі хорової органіки, вибудовував

загальну архітектоніку та драматургію творів, а відтак талановито втілював яскраві музично-художні образи» [238, с. 86].

Характерною рисою виконавського стилю та основою акапельного звучання хору Є. Вахняка, була трактування вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання [241, с. 136]. Диригент як знавець можливостей симфонічного оркестру, маючи в хорі величезного діапазону та прекрасного тембру вокально гнучкі голоси, деколи вимагав відтворення цікавого звучання оркестрових інструментів. Це давало можливість збагачувати темброво-хорову барву як в окремій хоровій партії, так і в фрагментах виконуваних творів [136, с. 83]. Джерелом прискіпливої уваги Є. Вахняка до використання широкої динамічної шкали та повної гами нюансів у відтворенні художнього образу є сакральна музика композиторів-класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Їхні хорові концерти здавна були поширені в галицькій виконавсько-хоровій практиці (Перемишльська виконавсько-композиторська школа) і служили взірцем досконалості для творців і виконавців як в духовній, так і у світській музичній сфері.

Результатом скурпульозної творчої співпраці В. Іконника зі своїм колективом є високий художній рівень виконання хорової музики, що підтверджують рядки з журналу «Музика», опубліковані з нагоди ювілейної дати Камерного хору: «Різнобарвне звучання голосів, яскрава емоційність, багатство і гнучкість динамічної палітри в поєднанні з інтонаційно бездоганним співом і злагодженим ансамблем – ось риси виконавського стилю цього колективу» [53, с. 33]. Відзначалися й особистісні риси диригента – ліричний темперамент митця помножений на рідкісну виконавську волю і натхнення немов сприяє його безмежним можливостям, колористичності виконавської палітри, чудовій довершеності виконавських втілень [222, с. 26].

Щодо питання барвистості хорового звучання, М. Кречко наголошує на потребі збереження природної української тембральності у співі, яка випливає з вродженої краси українських голосів. Застерігає від хибного одягання у «фрак» хорової звучності, т. зв. «нон вібрато», що властиве безголоссю європейських хорів.

При цьому автор зазначає, що даний безтембровий спосіб співу може служити корисним засобом при репетиційній роботі, працюючи над ансамблем і інтонацією [126, с. 3]. А також такий засіб виразності можна використовувати епізодично для збагачення звукової палітри хорового співу.

З приводу виконання духовної музики М. Кречко говорить, що воно «вимагає особливої делікатності й, опріч чистого професіоналізму, обов'язкової обізнаності у специфіці, пов'язаної зі стилістикою співу, зумовленою як церковною обрядністю, так і давніми, досить таки консервативними традиціями. Але вони є і вважаються неписаними законами етики церковного хорового співу. Отож диригентові замало розуміти прямий зміст канонічного тексту. Він має розібратися і в символах, якими переповнені ці тексти, і у конкретиці церковної обрядовості – Служби Божої, Заутренні, Вечірні, Всенічної, Панахиди тощо. … для нас, українців, спів залишається молитвою ще з часів поганських культових обрядів, тож тим більше він має бути молитовним, без зовнішніх ефектів, глибоко зосередженим на духовності, коли йдеться про спів у церкві чи на світській сцені» [126, с. 3].

Основні творчі позиції провідних диригентів-хормейстерів ХХ ст. Олександра Кошиця, Павла Муравського, Костянтина Пігрова, Віктора Іконника, Дмитра Котка, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, В'ячеслава Палкіна полягали в тому, що хорова музика покликана виконувати в житті суспільства національно-просвітницькі функції. Славні хори пропагували красу української пісні, доносили до слухачів шедеври хорової музики, знайомили світ з високою духовною культурою. Багато відомих сучасних музикантів отримали професійний вишкіл у хорах, якими керували вищезгадані митці. Саме у цих мистецьких об'єднаннях закладалося відчуття і усвідомлення українцями себе як національної спільноти в європейському контексті.

Не менш важливим постає питання щодо формування концертних програм. Ще в першій третині ХХ ст. С. Людкевич, виступаючи проти хаосу і суміші всяких стилів і смаків, заохочував до гармонійного укладання концертного виступу, сповненого провідною думкою і лінією [143, с. 508]. В. Іконник висловлюється проти «програм-вінігретів», коли хоровий концерт складається з музики різних епох

і стилів. Вважає, що слухачів потрібно виховувати, і програма повинна репрезентувати певний жанр, стиль або епоху, створюючи своєрідний звуковий літопис хорової культури, її антологію [225, с. 18]. Таким чином, була сформована програма фестивалю «Максим Березовський та музична культура XVIII ст.» у 1996 році. В ньому твори М. Березовського звучали поряд з композиціями його сучасників А. Рачинського, М. Дилецького, А. Веделя, що давало можливість уявити мистецтво композитора як органічну складову національної і ширше – європейської культури [180, с. 2]. З погляду християнської етики М. Кречко міркує, що такі церковні обрядові твори, як Херувимська, Символ Віри, Отче наш не слід виконувати в оточенні жартівливих світських пісень і танців, як це часто трапляється в нашій концертній практиці. «Наші батьки ніколи не поставили б ікону у своїй оселі там, де бути їй не годиться» [126, с. 3].

Крім вибору програмних творів, слід зважувати у якому середовищі має відбуватись концерт, а також для повноти художнього сприйняття має значення сценічне вбрання хору. Для сакральної музики найбільш відповідним місцем звучання залишається простір храму, а одяг виконавців повинен доповнювати звуковий образ естетично стриманою ошатністю.

3.3. Естетичний виконавський ідеал у творчості провідних українських хорових колективів XX–XXI ст.

Процес національного духовного відродження охоплював всі сфери суспільного буття українського народу. Афіші й програми концертів засвідчують посилений інтерес до мистецьких цінностей минулого. Великий потяг широкого загалу українців засвідчують внутрішню потребу в духовній спадщині, яка є невід’ємною частиною нашої сутності.

Тривалий період радянського панування, як зазначає М. Кречко, позначився браком державної турботи про всебічний розвиток хорового мистецтва у національному та гуманістичному руслі, що вплинуло на можливості збереження і поглиблення вікових співочих традицій. Ще однією причиною «вимирання» з

народної пам’яті хорового співу, є втрата його щоденного функціонування серед широкої слухацької аудиторії. Забуваються не лише сотні композицій давньої духовної музики чи народної пісні, а й втрачаються національні виконавські традиції [125, с. 20].

Виходячи з критеріїв оцінювання хорового мистецтва у світовій виконавській практиці, М. Кречко до найважливіших його компонентів відносить технологічну досконаліть та стильову відповідність. Натомість ідеологічна насиченість репертуару, класове походження співаків, відомча приналежність колективу, форма сценічного вбрання, що у минулі роки було визначальним для мистецьких чиновників, на сучасних міжнародних хорових форумах зовсім не враховується. Окреслюючи традиції національного хорового виконавства, пріоритетним є осягнення тонкощів стилю через призму національної духовності. При цьому інтонація, стрій, ансамбль, манера звукоутворення, тембральна насиченість, ритмічна синхронність, дикція, агогіка є тими елементами традиції, що передаються з покоління в покоління усно, тобто співом. Перед сучасним хормейстером постає завдання оволодіти знаннями і вмінням передачі стильових законів хорової творчості минулих віків [125, с. 22].

Шлях до витоків виконання духовної музики після втрати традицій був нелегким. Наприкінці 80-х років ХХ ст. повертаються з небуття шедеври української хорової музики Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Вербицького, Я. Яциневича, П. Козицького. «Літургії» українських композиторів не виконувалися, або співали у переробленому вигляді. Наприклад, «Панахида» К. Стеценка представлена як «Хоровий концерт пам’яті М.В. Лисенка» у музичній редакції Л. Дичко на новий текст Д. Павличка [211, с. 14].

Відродження музичної сакральної спадщини завдячуємо ентузіастам, які в часи заборон і утисків подеколи включали у концертний репертуар духовні музичні твори українських класиків. Віддано національній ідеї працювали ті колективи, де особистість диригента і виплекана ним атмосфера самодостатньо збагачує духовні потреби співака. На них трималася наша багатовікова співацька культура, вони є

оберегами традицій, вони ж прокладають нові шляхи українського хорового виконавства [126, с. 3].

В даному розділі зосереджено увагу на виконавсько-стильових особливостях української сакральної музики в ракурсі категорії естетичного ідеалу, який виконує роль духовної мети у практиці сакрального співу. Формування естетичного ідеалу в хоровому виконанні здійснюється насамперед через засвоєння естетичного досвіду виконавців минулого. Крім того, вироблені хоровими колективами та їх диригентами впродовж творчої діяльності певні інтепретаційно-стильові прийоми, сприяли формуванню професійного художньо-естетичного рівня виконання сакральної музики на сучасному етапі.

При розгляді цього питання опираємось на творчі здобутки у сфері сакральної музики професійних хорових колективів державної столиці Києва та «галицької столиці» Львова, Харкова та Одеси, як значимих центрів відродження духовності і національної хорової культури наприкінці XX – початку XXI ст.

Національна заслужена академічна капела України «Думка» заснована у 1919 р. на основі хору «Дніпросоюзу» на чолі з Нестором Городовенком (1885–1964). Її склад налічував 45 співаків. У 1920 р. стала називатись «Державна українська мандрівна капела», а від початкових літер походить її сучасна назва.

В цей час відбувалися руйнівні процеси, що впливали на структуру самого мистецтва. Водночас із активізацією культурного процесу, створенням мистецьких комітетів, установ, товариств, до яких залучалася велика кількість аматорів, поступово відторгується церква від держави, а відповідно невіддільний від неї пласт церковної хорової музики. Починають втрачатися основи духовної естетики хорового виконавства, сутнісним компонентом якої був спів без супроводу. Такий суперечливий процес розвитку тодішньої української культури відображає діяльність «Думки», яка виконувала завдання поширення «революційного репертуару» серед «широких пролетарських мас» [266].

Одним з тих хормейстерів, які намагалася утримати справжню художню якість хорового співу був Нестор Городовенко. Велика репертуарна палітра хору включала твори українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича,

П. Козицького, а також твори європейської духовної музики Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Проте через пильність радянської цензури не було дозволу для виконання духовної музики українських композиторів. Завдяки гармонійному поєднанню класичного європейського і вітчизняного репертуару Н. Городовенко зберіг і розвинув виконавську майстерність колективу. Звучанню його хору властиві єдність унісонів, вивірений ансамбль, інтонаційна чистота, повнота образної сфери та тонке відчуття стилю. В одній з ленінградських рецензій на виступ хору Н. Городовенка відзначена особлива дисципліна колективу, надзвичайна мобільність реакції виконавців на жести диригента, захоплення критика викликає бездоганний стрій та динамічні нюансування капели, ідеально вивірений ансамбль у всіх партіях, вільна артикуляція і чітка дикція, при відносно невеликому складі (50 співаків) «звучність надзвичайно насичена і вкрай динамічна», а також зазначено, що основною властивістю «Думки» є природній, «виключно чуттєвий, тонкий підхід до самого задуму пісні, до її зерна» [268].

У 20-30-х роках «Думка» давала щорічно в межах держави понад 100 концертів, в репертуарі яких були світські твори українських композиторів і твори світової класики. У 1929 році відбулась перша закордонна поїздка капели до Франції. Як зауважував сам диригент, «для закордонних відвідувачів Києва треба було тримати таку мистецьку одиницю як “Думка”», бо вона була своєрідним доказом «квітучої України». В цих умовах «більшовицької дійсності… мала можливостей плекати, берегти та ширити пісенну творчість українського народу» [105].

Хорові колективи, які у час німецької окупації та після складних життєвих перипетій очолював Нестор Городовенко, перейняли всі найкращі професійні здобутки «Думки». Це були Київський хор Міської управи (1942 – 1943) і Хор імені М. Леонтовича у Львові (1943 – 1944) та організований спершу в Німеччині (1945) і згодом в Канаді (1949) хор «Україна». Перший хор, сформований з колишніх «думчан» під назвою «Українська національна хорова капела» на чолі з Н. Городовенком і П. Гончаровим, поєднав досконале ансамблеве звучання і риси храмової хорової органіки, майстром досягнення якої був П. Гончаров, з відчуттям

емоційної виразності народної пісні Н. Городовенка. Капела давала концерти та виступала на радіо з творами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, обробками українських народних пісень. Так у спільному творчому тандемі митці досягли зв'язку духовного і народного. В основі репертуару хору імені М. Леонтовича були українські народні пісні, колядки та щедрівки, канти, співи Літургії. На сторінках радянської преси знаходимо відомості про концертні виступи зазначених колективів, а також деякі критичні оцінки якості виконання. Зокрема, звучання хору ім. Леонтовича дивувало своєю організованістю («хор був дуже добре вишколений і зіспіваний» [112, с. 3]), справляло неабияке естетичне враження («в інтерпретації Городовенка пісня набрала природної соковитости, мальовничости та мелодійности» [69, с. 4]), а від літургійних співів та виконання Канту Почаївській Божій Матері М. Леонтовича та «Боже великий, єдиний» М. Лисенка «впродовж двох годин, всі, різні за віком і станом, приявні, злились у монолітну масу, що одне думала і відчувала. Не обійшлось, розуміється, у декого без сліз» [165, с. 8]. Нетривале існування обидвох колективів знаменувало собою своєрідний сплеск духовності і життєдайності на фоні заскорузлого і обмеженого суспільно-політичною ситуацією, функціонуванні хорової культури.

Пізніше, з 1937 року, головним диригентом «Думки» стає Олександр Сорока. Він фрагментарно розширював репертуар хору, включаючи твори a cappella. Колектив розширив свої функції – став базовим для практики студентів консерваторії.

Дослідник київської хорової школи А. Лащенко зазначає, що незважаючи на намагання «пролеткультівців спростити функціональні установки хорового руху, хорові діячі Києва послідовно втілювали в життя принципи спадкоємності, професіоналізму, гармонійного поєднання національного і світового досвіду хорової культури». Беручи за методологічну основу ідеї Б. Яворського, його учні-хормейстери П. Козицький, Г. Верьовка, Е. Скрипчинська, М. Вериківський та інші «поступово утверджували засади потужнього впливу хорового мистецтва на усі верстви населення, утримуючи одночасно академічно-еталонний рівень виконавського професіоналізму. Хоча діяльність київських хорів зовнішньо

видавалася прагматичною і заангажованою, її внутрішнім імпульсом була традиція» [132, с. 53].

У 1939 – 1940 роках з капелою як її художній керівник працював композитор, педагог і теоретик Михайло Вериківський. Сформовані ним засади виконавської хорової школи полягали в багатожанровості концертного і педагогічного репертуару, особливо приділялася увага співвідношенню великої форми, хорової мініатюри, обробок народних пісень у хоровому репертуарі, дотриманні правил паритетності музики вітчизняних і зарубіжних композиторів. У своїй хормейстерській діяльності наслідував ідеї свого вчителя – Б. Яворського, зокрема, природного поєднання загальномузичних, професійно-хорових і художньо-виховних принципів [132, с. 47]. Починаючи з 60-х років помітне деяке пожвавлення репертуарного наповнення капели, повернення до українського хорового академізму, включаючи твори без супроводу українських, радянських, європейських композиторів.

З 1969 по 1983 роки керівником «Думки» був Михайло Кречко – людина широкої ерудиції, публіцист, хормейстер, педагог, авторитетна постать в мистецькому середовищі Києва. Він всіляко відстоював національне хорове мистецтво, що виявлялося передусім в репертуарному наповненні «Думки». З одного боку, диригент включав до репертуару колективу твори сучасних авторів Є. Станковича, І. Карабиця, Л. Дичко. Складна музична мова у творах цих та інших представників нової фольклорної хвилі зумовлювала зміну стереотипів мислення співаків, адаптації до нових викликів художнього життя. Жанрово-стилістичні, драматургічні і вокально-технічні сторони музики молодшої генерації композиторів вимагали звукописного перевтілення співака-хориста, відходу від традиційних засобів музичної виразності. Для таких композицій характерні інструменталізація народноспівацької стихії, атональна техніка, своєрідні звукосполучення та інші новації. Але незважаючи на всілякі технічні труднощі опанування нової музики і психологічний опір з боку хористів, деякі з цих творів завдяки художньо-майстерному виконанню увійшли в скарбницю української хорової класики – кантата «Червона калина», «Диптих» Л. Дичко, Концерт для хору, солістів та

оркестру «Сад Божественний пісень» І. Карабиця, Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру Є. Станковича [132, с. 69]. З іншого боку, перед виконавцями ставилися завдання відновлення втраченої і забутої технології акапельної майстерності у композиціях великої форми – хорових концертах композиторів М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Завдяки «Думці» українське хорове мистецтво немов заново відкривало свої корені [132, с. 69]. Осмислюючи значення української музичної спадщини бароко і класицизму в контексті досягнень європейського хорового мистецтва, М. Кречко формував концертні програми з творів українських та зарубіжних композиторів того ж періоду. Диригент і його колектив сприяли поверненню хорового виконавства від спрощеної, національно невизначеної форми на шлях традиційного академічного співу. Окрім численних гастрольних мандрівок по території Радянського Союзу, у 1978 році «Думка» здійснює другу в історії колективу поїздку за кордон до Болгарії.

З 1984 року по сьогодні капелу очолює диригент, народний артист України, академік Академії мистецтв, лавреат Національної премії імені Т. Шевченка, Герой України Євген Савчук. Диригент від початку своєї праці з колективом оновив і зміцнив його творчий склад, завдяки новаторським підходам позитивно вплинув на виконавську майстерність хору. У 1997 році за високі досягнення та визначну роль у духовному житті суспільства капела «Думка» отримала статус «Національної», у 2004 р. капела стала номінантом одної з найпрестижніших світових нагород в сучасній музиці – премії «Grammy».

Музикознавець Юрій Чекан справедливо вважає Євгена Савчука знаковою постаттю сучасної української музичної культури, навіть, більше, завдяки величезному внеску в українське хорове мистецтво називає диригента «феноменом» [274]. Ознаками цього феномену є універсальність репертуарного наповнення капели «Думка», для якого характерна стильова, хронологічна, географічна і жанрова всеохопність, а також власний неповторний виконавський стиль. Репертуар капели сформований з помітною поміркованістю (духовна і світська музика існують паритетно), послідовністю у доборі творів, зосереджуючись

на найвизначніші здобутки світової і української музики і враховуючи значимість літературного першоджерела виконуваних творів. У багатій мистецькій палітрі хору, найсуттєвіше місце належить виконавському представленні національної музичної спадщини. Євгеном Савчуком була інтерпретована значна частина вітчизняної хорової музики – від давніх знаменних наспівів до першовідкриття творів сучасних композиторів – Л. Дичко, Л. Грабовського, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Ю. Ланюка, Г. Гаврилець. У стилістичному відношенні звучання капели гармонійно збалансовані такі риси, як відтворення стилістики «певної доби, національної школи чи творчої особистості» із збереженням індивідуального – впізнаваного багатства тембрової палітри, соковитості і щедрості голосових відтінків, прагненні хору емоційно «віддатися» слухачеві і співтворити разом з ним. Звідси й «інтонаційний результат – емоційно відкритий, обертонально багатий, сповнений яскравих фарб і тонких напівтонів, могутньої сили та витонченої ліричності, – є виявом слов'янської ментальності, точніше – кордоцентричності української душі» [274]. Саме така творча співпраця диригента з хором, що втілюється в неповторному виконавському стилі, своїм корінням сягає глибинних пластів української культури.

Євген Савчук, відомий не лише як диригент «Думки», а й будучи головою оргкомітетів і журі проявив себе як активний організатор кількох всеукраїнських конкурсів (імені М. Леонтовича, імені К. Стеценка), хорових ансамблів і безлічі інших творчих заходів, які «цілеспрямовано працювали на відродження української хорової музики, демократизації та професіоналізації хорової справи, формування нових принципів репертуарної політики» [135, с. 19].

Спроби відродження духовної музики в діяльності капели продовжуються вже в новітній період державної незалежності. Духовна музична спадщина в репертуарі «Думки» представлена зразками української монодії XII – XIV ст., Києво-Печерськими наспівами XVII – XVIII ст., бароковою церковною музикою невідомих композиторів та М. Дилецького, українською класикою А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського, духовною музикою XIX – поч. XX ст. – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця. Окрему сторінку творчої

діяльності становить популяризація модерних творів другої половини XX – початку XXI ст. Є. Станковича («Панахида» за померлими з голоду, ораторія «Страсті за Тарасом», кадіш-реквієм «Бабин Яр»), В. Сильвестрова («Реквієм», «Заповіт», «Отче наш»), Л. Дичко (духовний концерт «Тебе Бога, хвалим»), В. Польової («Ангелогласіє»), Б. Фроляк (симфонія-реквієм «Праведная душе»), А. Загайкевич («Реквієм»), І. Небесний (ораторія «З нами Бог») та інших.

З початку 1990-х років капела гідно репрезентує українське хорове мистецтво за кордоном – у Франції, Італії, Німеччині, Данії, Канаді, США та ін. Зокрема, низку духовних творів хор представив на перших фестивалях духовної музики у Москві (1990) та Сопоті (1991). Колектив зачаровував слухацьку аудиторію співом частин з Літургій О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, а також повернулися до слухача колядки, тексти яких раніше активно редагувалися, вилучаючи всі церковно-обрядові слова. Мистецтвознавець Г. Степанченко зазначає, що «інтерпретація Євгена Савчука духовних творів вражає своєю проникливістю, натхненністю звучання – голоси думчан зливаються в ансамблі і несуть у своєму співі красу і мудрість музичних творів» [210, с. 3].

Капела «Думка» є учасником багатьох міжнародних і всеукраїнських фестивалів та конкурсів, хорових асамблей, численних концертів в Україні і за її межами. Зокрема, за останні роки творчої діяльності українська духовна музика різних епох звучала у таких мистецьких заходах: Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), Міжнародний фестиваль «Київ Музік Фест» (м. Київ), Фестиваль «Gogolfest» (м. Київ), Міжнародна пасхальна асамблея «Духовність єднає Україну» (м. Київ, 25 квітня 2014 р., 21 квітня 2017 р.), Мистецький проект «Хорова асамблея Павла Муравського» (м. Київ, 27 листопада 2014 р.), Міжнародний фестиваль хорового співу «Фарботони» (м. Канів, 22 травня 2014 р.), Міжнародний фестиваль майстрів мистецтв ім. С. Ріхтера (м. Житомир, 21 березня 2018 р.), Музичний фестиваль «Orgel Tage» (м. Мерзебург, Німеччина, 16 вересня 2015 р.), Міжнародний фестиваль духовної музики «Gaude Mater» (м. Лодзь, Польща, 03 травня 2016 року), Всеукраїнський конкурс хорових диригентів (м. Київ,

25 листопада 2016 року), Фестиваль «Black sea music fest»(м. Одеса, 15 червня 2018 р.).

У 2019 р. до століття свого існування капела здійснила ювілейний тур містами України під назвою «Мандри “Думки”».

Чимало виконавської спадщини «Думки» зафіксовано і збережено для майбутніх поколінь в аудіозаписах на компакт-дисках. До записів духовної музики українських композиторів належать «Христос рождається – славіте!» (колядки та щедрівки, 1992), «Pieces Sacrees De La Liturgie Orthodoxe» (духовні твори Д. Бортнянського, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, 1995) «Sacred Choral Concertos. Dmytro Bortnianskiy, Artemiy Vedel, Maxym Berezovskiy» (2000), «Пою Богу моєму дондеже есмь» (сакральні твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, Є. Станковича, 2000), «For Your Spirit: Mykola Leontovych, Kyrylo Stetsenko, Olexandr Koshyts» (2002), «Valentin Silvestrov: Requiem for Larysa» (2004), «Панахида за померлими з голоду» (2003), «Страсті за Тарасом» (2013) Є. Станковича [263].

Капелі «Думка» належить роль утримувача естафети спадкоємності академічної манери співу, адже протягом тривалого періоду ідеологічного ангажування хорової справи переважала тенденція до фольклорно-ансамблевого напряму (народні хори, капели бандуристів тощо). Інтерпретаторським рішенням Є. Савчука притаманні переконливість і ясність, широта образно-емоційного бачення твору, диригентська воля. А. Лащенко наголошує на історичному значенні діяльності «Думки» у творенні епохи т. зв. нового хорового Ренесансу. Завдяки капелі «Думка» та іншим знаменитим професійним колективам, на його думку, «наше хорове мистецтво нарешті досягло високого художньо-естетичного рівня, що можна було б порівняти навіть із «Золотою добою» української музики часів Березовського, Бортнянського, Веделя» [135, с. 19].

Наприкінці 1920 року в умовах табірного життя в м. Стрілково (Польща) створений **Наддніпрянський хор Дмитра Котка**. Чоловічий мандрівний хор заснований на зразок тодішніх українських мандрівних хорів О. Кошиця, Н. Городовенка та ін. Першими учасниками хору була наддніпрянська молодь з

середньою або вищою музичною освітою, які після Першої світової війни потрапили до Польщі. В еміграції хор відіграв важливу роль в українському національно-культурному житті не лише етнічних земель Галичини, Волині, Холмщини, Підляшшя, але й цілої Польщі. О. Кошиць, гастролюючи в Берліні з Українською Республіканською капелою навесні 1921 року, з допомогою Д. Котка відібрав декілька голосів до свого хору. Невдовзі, коли капела Кошиця потрапила у фінансові труднощі і розформувалась, а деякі кращі хористи не змогли виїхати з Польщі, наддніпрянський хор Котка поповнився 19 співаками [50, с. 13]. У 1922 році польський уряд розформовує табори, тож з появою можливості обрання нового місця проживання, частина хористів відійшла з колективу. Таким чином Д. Котко формує свій хор з 16-ти співаків, який і ввійшов в історію української музики як знаменита котківська «шістнадцятка».

Надзвичайно складними були початки діяльності колективу, який переживав моральну пригніченість, брак прихильності з боку поляків, а також матеріальну нестачу, що позначалося на зовнішньому вигляді хористів і диригента. Проте завдяки численним гастрольним поїздкам містами Польщі і блискучим концертам колективу на високому виконавському рівні, самооцінка колективу невдовзі виправилася. Тогочасні польські критики подивляли винятково могутню силу звучання невеличкого хору, який порівнювали зі звучанням оркестру зі ста труб, відзначали досконаліть мистецького ансамблю, а також взірцевий сценічний вигляд і дисципліну [102, с. 40].

У 1925 році згідно з підписаною угодою з Краківським концертним бюро колектив поповнився жіночими голосами і налічував 40 осіб. Репертуар колективу складався з шедеврів української музики, чим підкреслювало значення повновартості українського мистецтва в європейські культурі. Репертуарний діапазон включав твори світського характеру – хори з опер Лисенка, хорові сцени Ніщинського, оригінальні мініатюри, обробки народних пісень українських композиторів, а також хорові концерти «Услиши Господи глас мой» Д. Бортнянського і «Покаяніє» А. Веделя. На шпальтах однієї з польських газет написано: «Відомий Український хор під керівництвом Дмитра Котка при

переповненій театральній залі був засипаний оплесками й квітами захопленої публіки в нагороду за незвичайне артистичне виконання. Рідко можна почути таку вокальну гармонійну цілісність. То зростали ці голоси до сотні барабанів, то завмирали в меланхолійній українській думці серед тиші вечірнього сутінку. Техніка сягає віртуозної висоти. Концерти були однією безперервною музичною насолодою, яка залишиться незабутньою для всіх слухачів» [Цит. за: 102, с. 77-78].

У 1926 році у зв'язку з непорозуміннями між учасниками капели і її керівництвом, Наддніпрянський хор розпався на дві групи. Хорова група під керівництвом Д. Котка в оновленому складі здійснила гастрольні поїздки містами Галичини, Польщі, Білорусі. Невдовзі Д. Котко доклав великих зусиль, щоб об'єднати колектив знову. Але поділ капели 1926 р. позначився на її моральному і художньому стані її учасників і проіснувавши ще чотири роки хоровий колектив завершив свою концертну діяльність. Д. Котко і його Наддніпрянський хор ввійшов в історію української хорової музики як продовжувач національно-культурної місії славного диригента і представника української інтелігенції О. Кошиця. Котко на відміну від Кошиця, пропагував українську хорову творчість в основному серед населення Західної України [102, с. 37].

З 1930 по 1936 рр. Д. Котко працює на педагогічній ниві і не полишає улюбленої хорової справи. Він створив хор зі студентів Малої духовної семінарії та Першої української дівочої гімназії сестер Василіянок (1906-1939). Це виявилась чудова аудиторія для розвитку хорового мистецтва. За досить стислий період талановитий педагог і диригент зумів створити й досягти ідеального стану хору, незважаючи на фізіологічні особливості голосу хлопчиків у підлітковому віці. Основою репертуару навчального хору була Служба Божа. Гордістю для хору було служіння Божественної Літургії в семінарській церкві Святого Духа в рамках святкової академії «Українська молодь Христові». Д. Котко розучував і виконував з хором літургічні напіви давньокиївської традиції. Виразна речитативна мелодія у плетеві мелізматичних побудов вимагала від виконавців особливої повноти хорового звучання. Нові і водночас рідні літургічні співи, які відрізнялися сконцентрованою енергією і повнотою звуку, припали до душі учаснику

семінарійного хору Мирославу Антоновичу, про що він згадує пізніше у своїх спогадах [77, с. 66]. Старовинна духовна музика у наповненні тембральною барвою звучання з характерною аскетичністю і органічною близкістю з українською ментальністю стала новинкою для творчості Д. Котка і для хорового мистецтва Західної України 30-х років минулого століття.

Польська влада, на яку виступ хору під час академії, справив незабутнє враження, дала дозвіл на виконання Літургії по радіо, що було в той час надзвичайно почесно. Радіотрансляція богослужіння відбувалась з Успенської церкви у Львові за участю декількох священиків і диякона о. Горчинського. У цьому заході Д. Котко підсилив басову партію колишніми басами-октавістами Наддніпрянського хору і своєрідно їх використовував. Октавісти мали вступати на кінцевому акорді «Господи помилуй» на октаву нижче від партії басів. Підкріплення басів досвідченими співаками Д. Котко практикував на різних відповідальних концертах, зокрема, за участю представників вищого духовенства. У червні 1930 р. хор разом з струнним оркестром семінарії брали участь у величній Службі Божій в рамках Міжнародного євхаристійного конгресу католицької церкви в Познані. Одним з найкращих хорових номерів був останній вірш антифону блаженства «Радуйтеся і веселіться». Всіх присутніх настільки вразив спів першого псалма, що після завершення Літургії, невгамовними оплесками домоглися його повторення [102, с. 108]. У духовному репертуарі хору семінарії була Літургія Йосифа Кишакевича. Скомпонована на галицьких мелодіях з традиційними музично-виразовими засобами, вона не вирізнялася особливою мистецькою вартістю. Але у виконанні хору Літургія приваблювала мелодичним багатством і вишуканістю фактури, певної оригінальності їй Д. Котко надав окремими ритмічними загостреннями.

Крім Літургій і низки різножанрових творів, хор виконував релігійні твори українських композиторів – «Лірники» (Кант про Страшний Суд), «Через поле широкеє» («Легенда» Д. Котка), «Покаяніє» А. Веделя, колядки і щедрівки в обробках К. Стеценка та Д. Котка.

Завершивши педагогічну працю у 1936 році, диригент організовує чоловічий Український мандрівний хор Дмитра Котка, який складався з «відбірних» голосів-аматорів з високою вокальною майстерністю. Пізніше цей колектив стали називати Гуцульський хор завдяки оновленню сценічного одягу в етнічному гуцульському стилі. Хор активно пропагував українську пісню в містечках Галичини, де у слухачів викликав незабутні враження. Це сприяло пожваленню роботи місцевих культурно-мистецьких осередків і відновленню хорових традицій в Галичині. Відомі композитори і виконавці В. Барвінський та Р. Савицький у часописі «Українська музика» відгукнулися на виступ хору Д. Котка 12 травня 1937 р. у Львові. Автори статті зазначають, що колектив завдяки важкій праці диригента зберіг інтонаційну чистоту, чіткість і абсолютну дисципліну в ритмі і динаміці, диригент вирізняється бездоганним знанням техніки хорового співу та безкомпромісністю у проведенні своїх інтерпретаційних задумів [26, с. 40]. На виступ хору в Судовій Вишні 4 травня 1938 р. відреагувала газета «Новий час». Редакція схвалює вокальну і технічну досконаліст колективу, візначалися окремі учасники хору за їх тембральний колорит, («металево-героїчний» перший тенор, «глибокий, тубальний» контрабас), високу техніку голосів, вирівняну ансамблевість у всіх лініях, неперевершене виконання динамічних сходжень від fortissimo до piano, чисту барву і суто «котківське» викінчення кожної пісні [64, с. 4].

Особистість, хормейстерське чуття і професійна майстерність Д. Котка стали взірцем для наслідування його наступникам. Зокрема, М. Антонович, який з 1938 року керував хором Малої духовної семінарії, а також в роботі з Голландським хором (м. Утрехт) орієнтувався насамперед на важливі риси диригентського стилю наддніпрянського маестро: глибинне відчуття української пісні, її духу і забарвлення у хоровому звучанні, в художній інтерпретації строге дотримання темпів, агогіки, динамічної шкали, відпрацьованої під час репетицій [65, с. 269]. Опис особливостей професійного почерку Д. Котка залишили мистецтвознавці різного фахового спрямування, вдячні митці, які навчалися, співпрацювали з маестро або ж були щирими шанувальниками його творчості.

Державна заслужена академічна хорова капела України «Трембіта» була заснована у Львові 10 жовтня 1939 р.[5] на базі Наддніпрянського хору Д. Котка. Хоровий колектив Дмитра Котка був тоді єдиним в Галичині професійним чоловічим хором, який з метою створення мішаного хору доповнився жіночими голосами. Серед найчисельніше представлених в капелі колективів були: Наддніпрянський і Гуцульський хори Д. Котка, Жіночий хор 1931-1935 рр., який складався зі студенток Української гімназії сестер Василіянок і Малої духовної семінарії у Львові, «Студіо-Хор» М. Колесси при СУПроМІ та хор товариства «Львівський Боян» [102, с. 124]. В роботі з капелою «Трембіта» Д. Котко втілював ті творчі засади, які були вироблені ним протягом років, працюючи з різними як навчальними, так і професійними колективами.

Традиції хорового виконавства, професійної та громадсько-просвітницької діяльності, репертуарної політики, досвід сценічної й організаційної роботи успадкувала і продовжує «Трембіта» до цього часу. З її мистецького середовища вийшла когорта артистів-співаків та диригентів, серед яких Володимир Василевич, Євген Вахняк та багато інших. Художніми керівниками та диригентами «Трембіти» у різні роки були відомі хормейстери Петро Гончаров (1940), Микола Колесса (1946-1947), Олександр Сорока (1940-1946), Павло Муравський (1948-1964), Іван Майчик (1964-1965), Володимир Пекар (1968-1979), Ігор Жук (1965-1986), Василь Яциняк (1976-1990), Олег Цигилик (1986-1988) [45, с. 122]. Кожен зі згаданих особистостей зробив вагомий внесок у розвитку художньої виконавської якості колективу.

Найяскравішим у професійному і мистецькому відношенні був період діяльності «Трембіти» за керівництва Павла Муравського. Особливо в так звану «відлигу» 60-х років П. Муравський «став ключовою фігурою, яка змінила парадигму самодостатнього співу заради співу і впевнено підхопила оту другу лінію високого професіоналізму, яка після Кошиця опинилася ніби на узбіччі хорового

[5] Існують деякі розбіжності у припущеннях щодо дати заснування колективу. Мова йде про дві основні версії – грудень 1939 р. і січень 1940 р. Натомість Т. Кметюк уважає найбільш достовірною датою 10 жовтня 1939 р., на яку вказує сам Д. Котко. Див.: Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, документи, спогади / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2010. 336 с. [77]; Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Ів.-Франківськ: Фоліант, 2015. 204 с. [102].

буття» [134, с. 68]. Він надав хоровому мистецтву якісно нового змісту, відродивши акапельний спів як ідеал хорової культури, і зокрема, сакральної музики. Принципи спадкоємності диригент почав впроваджувати саме у львівському осередку хорової культури – капелі «Трембіта», де «сформувались досить потужні хорові сили, які згодом вплинули на хорову справу столиці» [134, с. 69]. У концертних програмах П. Муравський звертається до хорової творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Людкевича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського. Саме співтворчість із львівськими композиторами була визначальним фактором у формуванні хорового світобачення диригента і його художніх смаків. Плідна співпраця на рівні тріади композитор – диригент – хор визначала системний характер творчої діяльності хору. П. Муравський часто підкреслював особливе відношення артистів хору до самовідданої праці, що було властивим і природним проявом митців у традиційному для Галичини процесі професіоналізації просвітницько-хорового руху. А інтелігентність, освіченість, вишукані манери львівських хористів в свою чергу збагачували життєвий досвід диригента.

А. Лащенко у монографії, присвяченій історії київської хорової школи, підкреслює значимість академічної капели «Трембіта» під орудою П. Муравського у впливі на київську хорову школу. Потужні традиції хорового співу, які завдяки сприятливішим культурно-історичним обставинам збереглися у Львові, величезний репертуар і висока майстерність «Трембіти», мали «вагу еталона для широкого кола київських хормейстерів» [132, с. 62].

З 1990 року до сьогодні хорову капелу «Трембіта» очолює Народний артист України Микола Кулик. Як художній керівник і головний диригент «Трембіти» М. Кулик у співпраці з помічниками-хормейстерами в умовах розбудови державності України, виробили новий підхід до формування колективу та репертуару. Нововведення почалися в 1993 р. з відокремлення «Трембіти» від Львівської обласної філармонії. Як окрема мистецько-концертна структура, Хорова капела оновлює молодими голосами склад артистів хору, окреслює штат солістів і доповнює свою основну хорову групу камерним оркестром.

В репертуарі хору твори кантатно-ораторійного жанру європейської та української музики. А також «Трембіта» відроджує забуту духовну музику України, піднімаючи з забуття великий пласт хорових концертів композиторів-класиків, сакральної та паралітургічної музики (кантів, колядок і щедрівок) українських композиторів XIX – XX ст. Мистецькі виклики початку XXI ст. сприяють появі сакральних творів сучасних українських композиторів, які по-новому переосмислюють українську традицію монодичних церковних напівів. Їх виконавське втілення часто здійснюється капелою «Трембіта». Тут надається їй важлива роль у першовідкритті сучасних сакральних творів. Крім того, великою мірою на хорову капелу покладена відповідальність у їх високо художньому інтерпретуванні, адже від цього залежить подальше мистецьке життя створеного композитором музичного твору і зацікавленість ним слухацької аудиторії. М. Кулику як обдарованому хормейстеру і організатору вдалося підняти мистецький рівень капели. Вже через рік праці молодого керівника капели звучання капели отримало схвальну оцінку від засновника львівської диригентської школи Миколи Колесси у листі до П. Муравського: «капела дуже гарно співає і проводить концерти на високому рівні не тільки у нас, на Україні, але виїздить з концертами закордон» [163, с. 657]. Про звукову барвистість хору промовисто описано в одній з французьких рецензій на гастрольний виступ «Трембіти»: «сорок співачок і співаків – а це неповторні голоси: сопрано з їх променистим звучанням, сповненим сили і сріблястих переливів, оксамитового тембру альти, чисті мов кришталь, тенори і розкішні, з багатими виражальним можливостями баси щораз буквально заворожували слухачів» [Цит. за: 99, с. 2].

Впродовж останнього тридцятиліття діяльності капели українська сакральна музика звучить у багатьох тематичних концертах, заходах, присвячених святкуванню Різдва і Великодня, мистецьких проектах з популяризації творчості сучасних українських композиторів, концертах, присвячених урочистостям з нагоди відзначення державних свят та ювілейних дат, вшанування пам’яті визначних діячів української культури, жертв голодомору, Чорнобильської катастрофи та ін. «Трембіта» є учасником фестивалів та доброчинних концертів в Україні і за

кордоном, зокрема «Великодні дзвони» (Львів, 2008), «Велика коляда» (Львів, 2011), «Музика в Старому Кракові» (Краків, 2008), Доброчинні концерти (Німеччина, 2006, 2009, 2011).

Багато новостворених композицій знайшли своє виконавське втілення в рамках проекту «Духовна музика України», започатковано 1996 року Михайлом Перуном (Фундація «Андрей») з метою відродження надовго забутого пласта української культури [164]. В рамках проекту фонографічних записів кращих зразків духовної музичної спадщини, капела «Трембіта» підготувала низку концертних програм: «Архиєрейська Божественна Літургія» авторства О. Козаренка та В. Камінського з нагоди відзначення 2000-ліття Різдва Христового (1999), ораторії О. Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» та «Архиєрейської Божественна Літургія» для хору і оркестру, кантата-стихира О. Козаренка «Вінець нетлінний», присвячена новомученикам УГКЦ, ораторії В. Камінського «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти А. Шептицького та «Україна. Хресна дорога» на вірші І. Калинця, твори М. Волинського «Акафіст до Теребовлянської ікони Матері Божої», ораторії «Totus Tuus» (2011), «Я тебе кличу» до 150-річчя від дня народження Митр. Андрея Шептицького (2015), ораторія духовного змісту «Неофіти» М. Кузана (2000), «Український реквієм» О. Козаренка на текст Н. Федорака (2010), «Акафіст до блаженного Омеляна Ковча» М. Слєпченко (2019).

У 1995 р. «Трембіту» відзначено Національною премією ім. Т. Шевченка в галузі концертного виконавства, у 2008 р. присвоєно звання академічного колективу.

Київський камерний хор імені Б. Лятошинського під орудою Віктора Іконника – лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1982), був заснований у 1964 році як аматорський хор Музично-хорового товариства. 1973 року колектив стає професійним, з 1981 р. Камерному хору присвоєно ім'я Б. Лятошинського. Репертуарна спрямованість колективу зосереджена навколо творів сучасних українських композиторів і давньої західноєвропейської хорової музики (Г. Шютц, Й.С. Бах, Дж. Палестріна, Дж. П. Перголезі та ін.). Завдяки сповідування західно-європейської естетики В. Іконник надзвичайно сміливо

підходив до вирішення найскладніших виконавських проблем, майстерно й переконливо інтерпретував драматургічно масштабні композиції [132, с. 63]. Диригент захоплював хористів своєю ерудицією, талантом, професійною безкомпромісністю.

На виконавському стилі В. Іконника позначилися засади хорової школи К. Пігрова, який був його вчителем і наставником у період навчання в Одеській консерваторії. Працюючи впродовж свого творчого життя з різними хоровими колективами, диригент творчо розвивав традиції «пігровської» школи, що передбачала роботу на чистотою інтонування, зосередження уваги на найменших деталях в інтерпретації твору, прецизійність до вокально-технічною вправності [212, с.18]. Хорові Іконника властива особлива культура звуку, яка охоплює тонке нюансування, досконалий ансамбль, стрій, чітку і виразну дикцію [202, с. 298]. Новаторський на той час прийом поквартетного розташування хору, який диригент перейняв від американського колеги Роберта Шоу, став доволі сприятливим для розвитку індивідуальних професійних якостей кожного співака, зокрема, переходу з ролі хориста на роль співака-ансамбліста. Така перебудова вимагала від учасників колективу бездоганного знання своєї партії і партитури в цілому, точності інтонування, розуміння композиції твору і відчуття динамічного і тембрального ансамблю з іншими голосами квартету. Результатом цих звукових переплетінь був особливий акустичний ефект, що нагадував «панорамне» звучання [201, с. 118].

В. Іконник завжди обдумано підходив до вибору репертуару хору і концертних програм, «ніколи не опускався до виконання “офіційних”, порожніх опусів, часто йшов наперекір всіляким заборонам, що довго гальмували розвиток хорового виконавства» [225, с. 15]. Наприкінці 1970-х років В. Іконник, скутий атмосферою обов’язкового репертуару, був одним з перших диригентів, які звернулися до сакральної вітчизняної музики. «За її виконання, – розповідає диригент в одному з інтерв’ю, – мені не раз доводилося “воювати”, адже вона є невичерпним джерелом людських цінностей» [225, с. 16]. У 1977 році до репертуару хору включено хоровий концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського із зміненим текстом, вже з наступного року почали виконуватись в

оригіналі «Воскресенський канон» і «Партесний концерт» М. Дилецького. З кінця 1980-х років В. Іконник здійснив записи на платівки партесної музики М. Дилецького (1989), хорових концертів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя (1987, 1989, 1990). Аудіозаписи і концерти сакральної музики маестро проводив у різних храмах м. Києва – Софійському соборі, Кирилівській церкві XII століття та ін., що в акустичному відношенні передавало атмосферу часів написання і виконання духовних шедеврів. Як правило, просвітницькі концерти-акції супроводжувалися вступним словом диригента. Хоровий колектив був учасником наукових заходів, присвячених українській духовно-музичній спадщині. Зокрема, концертною програмою з творів українських класиків відкривав конференцію «Глухівська музична школа та її роль у розвитку вітчизняної музичної культури», яка проводилася 1989 р. в Сумах до 250-ліття заснування школи [145]. У музичних творах нашої минувшини диригент відчував те «золоте зерно», що є необхідним для виховання нового покоління хормейстерів, які передаватимуть свої знання хорам, а ті – слухачам. Популяризація національної духовної спадщини у різних формах тривалий час готувала слухачів до сприймання пам'яток національної музичної старовини.

Виконання музики XVII–XVIII ст. вимагало від керівника колективу складної праці над віднайденням і реставрацією партитур. У цьому йому допомагали київські музикознавці й композитори, особливо сприяла диригенту у поповненні репертуару професор НМАУ ім. П.І. Чайковського Ніна Герасимова-Персидська. Вона ж оцінила інтерпретаторські здібності В. Іконника у здійсненому 1987 року записі на платівки хорових концертів А. Веделя, відзначивши його професійність, добре знання національної традиції і володіння репертуаром світового хорового мистецтва [209, с. 173].

Крім того, В. Іконник був першим у київському середовищі диригентом, хто відродив в хоровому співі українську вимову церковнослов'янських текстів. Слід було мати неабияку тверду громадську і мистецьку позицію, щоб зважитися на такий новаторський крок наприкінці 1980-х років. Не випадково, диригент камерного хору «Київ» Микола Гобдич стверджує, що багатьма сучасними

досягненнями й перемогами хорове мистецтво України завдячує саме Віктору Іконнику [212, с. 19]. А. Лащенко зазначає, що хор Іконника ще раніше, в 70-ті роки, своїм цілковито сформованим мистецьким спрямуванням наче стабілізував атмосферу певної «пошуковості» хорового життя української столиці того часу [132, с. 63]. Колективи, якими керував славний метр камерного хорового співу, а також створений у 1992 році на основі камерного хору Ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського, залишили помітний слід у історії хорового мистецтва України другої половини XX століття.

З іменем В. Іконника пов'язане започаткування в Україні професійного камерного хорового виконавства, що зумовлювало переорієнтацію на нові художні установки: мобільність і майстерність, індивідуалізація вокальних якостей артистів, розширення художніх звуко-виражальних можливостей хорового колективу у складі 20-30 співаків. Творчість В. Іконника мала велике значення в загальнонаціональному масштабі, адже засобом високомистецького виконання високого, витонченого музичного мистецтва він дбав про виховання не лише професіоналів диригентів та артистів хору, а й свідомої і культурної нації.

Продовжувачем музично-просвітницької справи В. Іконника був керівник хору Національного радіо та телебачення Віктор Скоромний, який пізніше очолив Камерний хор ім. Б. Лятошинського. Він інтерпретував «Літургію» Семена Панченка та «Богородичні догмати знаменного розспіву» Олександра Кошиця. Стислу характеристику особливостей інтерпретації восьми гласів «Догматів» зробила Галина Степанченко на сторінках часопису «Музика». Автор відзначила вдале поєднання суворої архаїчності, властивої аскетичному налаштуванню давніх напівів з емоційно-образним інтонаційним наповненням, що притаманне композиторському відчуттю української народнопісенної стихії в хоровій фактурі [211, с. 14]. За допомогою майстерній пластиці голосоведення диригенту вдалося відобразити поліфонічні зіставлення О. Кошиця.

Естафету підсилення творчими силами українського хорового мистецтва на початку 1970-х років підхоплює **Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Левка Ревуцького** (створена у 1969 р. як Київська чоловіча хорова

капела). Першим художнім керівником та головним диригентом капели був заслужений діяч мистецтв Семен Дорогий, під орудою якого наприкінці 1970 р. хоровий колектив розпочав свої концертні виступи. У 1974 р. за визначні мистецькі здобутки хору присвоєно ім'я видатного українського композитора Левка Ревуцького. З 1978 по 1984 рр. капелу очолював Євген Савчук.

Протягом 1984–2009 років незмінним художнім керівником був народний артист України, кавалер Ордену «За заслуги» 3-го ступеня Зиновій-Богдан Антків (1942-2009). Диригент, родом з Тернопільщини, походив із славної мистецької родини Анткових: його батько Богдан був актором Театру ім. Марії Заньковецької у Львові, дядько Михайло – викладачем диригування, професором Львівської консерваторії, брат Юрій – композитором, піаністом і диригентом численних хорових колективів у Львові. Зиновій-Богдан Антків, учень патріарха львівської диригентської школи Миколи Колесси, очоливши чоловічу капелу, продовжував закладені попередніми керманичами традиції. Провідні композитори сучасності Євген Станкович і Леся Дичко характеризують З.-Б. Анткова як великого патріота, мужню людину, одного з найталановитіших диригентів України, а завдяки високій культурі й віртуозності виконання капела вважається одним із провідних хорових колективів держави. Наприкінці 80-х років при колективі були створені хор хлопчиків та юнаків (1988 р.) та чоловічий ансамбль «Боян» у складі 27 хористів (1989 р.). Своєрідна творча майстерня дала можливість значно розширити репертуарні та художні можливості колективу. Таким чином, сформувалося велике мистецьке об'єднання, яке впродовж багатьох років веде активну культурно-просвітницьку діяльність [275].

У творчій скарбниці колективу твори світової та української акапельної та вокально-симфонічної музики, різдвяних та великодніх співів, репертуар козацьких, стрілецьких, народних пісень. На початку 90-х рр. Чоловіча хорова капела імені Л. Ревуцького активно долучилася до освоєння і популяризації духовної музики. Творчий доробок колективу охоплює широку палітру музики різних епох – від знаменного співу до сучасних партитур українських композиторів. Творчість художнього керівника капели Богдана-Зиновія Анткова відзначена високим

професіоналізмом. Капела першою здійснила запис з програмою «Українські колядки та щедрівки» з текстами, які раніше вилучались як релігійні, звернулась до літургій К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, духовних творів М. Лисенка, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Концерти, де виконувались релігійні канти, напіви Києво-Печерської лаври, різдвяні та великодні твори завжди збирали численних слухачів. Однією з перших, капела впроваджувала в роботу складні композиції сучасних композиторів, зокрема, вперше виконала присвячену капелі Літургію Л. Дичко (друга «Літургія» написана для мішаного хору) [265].

Творчість капели насичена гастрольними поїздками у Бельгію, Англію, Францію, Німеччину. Закордонна преса містила слова захоплення плетивом вищої якості звуку, силою впливу басової групи голосів, що викликало порівняння з небесним звучанням і абсолютною магією [196, с. 13].

За останні роки творчої діяльності хорова капела підготувала низку сольних концертів духовної музики «Величит душе моя, Господа» (2012), «Слава ввишніх Богу» (2013), «Воскресенія день» (2013), «Достойно є» (2016), серії концертів до 1025-річчя Хрещення Русі (2013), традиційних щорічних концертів «Нині в нас Різдво» , «У Вифлеємі новина» (2015), Міжнародних Пасхальних Асамблей. Капела запрошується до участі в заходах, присвячених вшануванню пам’яті жертв голодомору, жертв депортації кримських татар, роковин Чорнобильської катастрофи, відзначення ювілейних дат церковних та культурних діячів – Митрополита Андрея Шептицького, творця національного гімну Михайла Вербицького. У 2016 році Капела ім. Ревуцького та хор хлопчиків і юнаків капели взяли участь у концерті «Хорал безсмертя», присвяченому Дню гідності і свободи. Тоді звучали ораторія «Небесний Щедрик» І. Небесного для корільйону, дитячого і чоловічого хору, солістів та симфонічного оркестру, яка супроводжувалась відео і саундтреком звуків Майдану, а також виконувались інші твори для хору, зокрема Лемківська народна пісня «Гей, пливе кача по Тисині...».

Хоровий колектив радо вітають слухачі не лише концертних залів Києва, а й Бердичева, Дрогобича, Житомира, Славутича. Давню церковну спадщину і творчість сучасних композиторів хор представляє на Міжнародних фестивалях духовної та

хорової музики в Україні й закордоном – «Золотоверхий Київ» (2006), «Блага вість Пересопниці» (2011), «Музичні прем'єри сезону» (2011,) «Хайнувка – 2012» (Варшава, Польща), «Смальта» (Київ, 2015). На одному з концертів хор-фесту «Золотоверхий Київ», де у «неповторному» виконанні хору звучала Літургія Я. Яциневича, капела «золотими буквами вписала своє ім'я у святці активних просвітителів української духовної музики» [200, с. 9].

Впродовж останнього десятиліття художніми керівниками та диригентами хорової капели були заслужені діячі мистецтв України Юрій Курач (2009-2013) і Володимир Курач (2013-2015), Андрій Карпінець (2015-2018). Сьогодні генеральним директором колективу є Юрій Круковський та головним диригентом – Володимир Курач, які оновили репертуарну і концертну палітру хору цікавим музичним матеріалом різних жанрів з використанням сучасних виконавських засобів [275].

Одним з осередків плекання хорової культури на західних теренах України є **Львівська національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик»** та перша в Україні Державна хорова школа імені Миколи Кацала з одноіменною назвою, де виховуються в любові до хорового мистецтва молоді покоління «дудариків». «Дударик» був першим чоловічим хором, який «зазвучав після репресій» [197, с. 9] та впродовж близько півстолітнього творчого існування зберігав і розвивав належну виконавську якість українського хорового співу. За плечами хору успішна концертна діяльність та активна участь у громадсько-релігійному житті Львова, України, української громади Європи й далеко за межами нашого континенту.

Створений колектив 1971 року Миколою Лукичем Кацалом як хор хлопчиків Львівського відділення музично-хорового товариства УРСР, від початку творчого існування визначив своє національно переконливе місце в культурно-мистецькому середовищі тодішнього радянського простору. Як зазначає М. Храмов, «"Дударик" виник немов наперекір черговому сплеску деукраїнізації під хибно зрозумілими гаслами інтернаціоналізму, довго крокував проти течії. Змінити загальне річище йому було не під силу, однак прокласти своє, наснажене з джерела народної пісні, він зміг» [228, с. 5]. Всупереч поширеній цензурі щодо виконання творів сакральної

тематики, у 80-х роках ХХ ст. хор поповнив свою репертуарну скарбницю духовними творами українських композиторів.

Із перших концертних програм, де зазвучала духовна музика українських композиторів був Перший міжнародний фестиваль дитячих і молодіжних хорових колективів, що проходив у Львові з 6 по 11 жовтня 1988 р. Концерти «Свята юності», що об'єднало учасників з різних міст тодішніх радянських держав, проходило у кращих залах Львова. Зокрема, на сцені Будинку органної музики сердечними оплесками вітали «Дудариків», які піднесено виконали складну партитуру хорового концерту Д. Бортнянського та «Херувимську» А. Веделя. Враження від співу хору передається на сторінках часопису «Наше слово»: «Здавалося, що це не хор співає, а якесь нечуване марево огорнуло нас своєю силою. Тим часом цей чарівний голосовий тембр хору хлопчиків та юнаків до глибини душі зворушував, витискував сльози… Невимовною насолодою сповнили наші серця також дивні дитячі голоси, коли понеслась "Херувимська" Артема Веделя» [124]. У травні 1989 року хор був високо оцінений високоповажним журі на Першому республіканському конкурсі хорових колективів ім. М. Леонтовича, перемігши у номінації «Хори хлопчиків». Незабаром влітку 1989 р. відбулася зустріч на сцені Львівської обласної філармонії хору хлопчиків із штату Огайо (США) і львівської хорової капели хлопчиків і юнаків. На невимушений і легкий спів американських дітей творів європейської класики, «Дударик» відповів виконанням першої частини концерту Д. Бортнянського та «Царствієм на землі» М. Березовського.

Згодом, в епоху відродження національної культури України, хор «був озброєний» концертами Д. Бортнянського і М. Березовського, оригінальних обробок народних пісень, цікавих інтерпретацій хорових творів сучасних українських композиторів. Виконуючи хорові шедеври «золотої доби», «Дударик» повернув обірвану і втрачену традицію. Адже витоки її сягають часів Київської Русі, де професійна музика культивувалася виключно у сфері духовного хорового співу дитячих, юнацьких та дорослих чоловічих голосів.

Такі пам'ятні події в історії колективу як створення школи хорового співу, нагородження Національною премією ім. Т.Г. Шевченка (1989 р.), надання капелі

статусів «Державної» (березень 2000 р.), «Академічної» (грудень 2009 р.), нагородження Миколи Лукича Кацала високим званням «Народний артист України» (2009), орденом святителя Миколая Чудотворця І ступеня (УАПЦ) та орденом Святого Рівноапостольного Князя Володимира ІІІ ступеня (УПЦ КП) (грудень 2010) та іншими важливими відзнаками і нагородами були сприйняті як вдячність за їх багатолітнє незламне служіння хоровому мистецтву і стали для капелян та їх незмінного керманича М. Кацала неабиякою мотивацією для подальшого професійного становлення.

Капелі, а ширше, Музичному об'єднанню «Дударик», належить надзвичайно важлива роль в духовному зростанні молодого покоління свідомих українців. У 2000 р. з ініціативи Миколи Кацала та підтримки представників духовенства різних конфесій було створене перше в Україні Львівське екуменічне християнське братство. Його унікальність полягає в автономності організаційної та канонічної складової. За формою самоорганізації капела символічно відтворила структуру братств XVI ст., до складу яких входили церква, громада, школа і хор. Екуменічна діяльність капели передбачає щонедільні літургічні відправи у храмі Св. Лазаря та інших храмах міста за почерговою участю священиків – представників усіх християнських конфесій у Львові [94, с. 61].

Задовго до створення екуменічного братства, капела активно пропагувала українську сакральну музику на хорових конкурсах, фестивалях, в часі звершених за її участю богослужінь різного приурочення – щонедільних відправ літургії Іоана Золотоустого, Літургії Преосвященних Дарів, Всеношних у переддень великих церковних свят – Різдва та Великодня, Акафісту до Пресвятої Богородиці, Панахиди та інших. Так, 19 грудня 1989 року, вперше у львівському храмі св. Миколая виконано Літургію (до-мажор) Олександра Кошиця, що було початком традиції щорічної участі у храмовому празнику в день Св. Миколая. Через 20 років (21 лютого 2010 р.) у храмі св. Лазаря відбулася презентація Літургії Миколи Леонтовича. Виконання «Дудариком» літургійної музики обидвох метрів українського хорового мистецтва по нині оздоблює богослужіння храму св. Лазаря

(XVII ст.), освячена будівля якого з 1989 р. стала для капели і хорової школи репетиційною, навчальною і духовною домівкою.

Окремою сторінкою творчої діяльності Капели є гастрольні виступи в концертних залах і духовних святинях Європи та американського континенту. Успішні гастрольні турне капели, які розпочалися у 1990 році, відразу здобули світове визнання, про що згадує А. Авдієвський у своєму дописі «На хвилях відродження» [14, с. 24-25]. Влітку цього ж року капела у складі 64 співаків представила публіці 25 міст Канади та США 57 концертів, де звучали духовні твори українських та зарубіжних композиторів. Дударики співали Служби Божі у грекокатолицьких і православних храмах, престижних залах США і Канади, університетах, радіо і телевізійних програмах, дитячому шпиталі, а також брали участь у двох міжнародних фестивалях.

Численні відгуки шанувальників хорового мистецтва і рецензії музичних критиків на концерти «Дударика» в США і Канаді залишилися на шпальтах українського щоденника «Свобода». Насамперед музикознавцями відзначено логіку побудови концертної програми, яка обіймала обрядові пісні у формі щедрівок, твори композиторів-класиків Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Вербицького, О. Кошиця, обробки народних пісень, а також твори на сл. Т. Шевченка в пошану великому Кобзареві. Стосовно щедрівок, закладений в них невимовний чар і відлуння минулих віків, відчувається вповні у виконанні «Дудариків». Концерт №3 Д. Бортнянського за відгуками преси, «це глибока молитва, навіть у своїх «фортіссімо» не втратив свого набожного настрою», «Не отвержи мене» М. Березовського «виконано переконливо», а «складні поліфонічні твори не завдали виконавцям жодних труднощів» [44]; спів «Алилуя» М. Вербицького викликало почуття глибокого захоплення, яке неможливо описати словами [24]. Критики звертали увагу на ритмічну, динамічну і колористичну сторону виконання, зразкову зіспіваність, ритмічну і тембральну збалансованість звучання, знамениту дикцію. Відзначено, що залучення до хору старших юнаків, збагатило тембральну барву, динамічну потужність, надаючи дозрілості і повноти звучання. Цілісне звучання хору, яке порівнювали з симфонічним оркестром, базувалося на низьких глибоких

басах, приємного тембру тенорової партії, легких та чистих дитячих сопрано і альтів.

Композитор і диригент українського походження Ярополк Ласовський з погляду музиканта-виконавця описує рівень вокально-технічної майстерності «Дударика». Він зазначає, що хорова капела зі Львова є уособленням блискучої віртуозності, яка на його думку, полягає у вмінні виконувати найскладніші твори з найбільшою легкістю та здатність показати найвищу майстерність, виконуючи менш складний твір. Саме поєднання таких ознак визначають світове визнання виконавців. Детальніше автор характеризує у своєму дописі ансамблеву зіспіваність, в якій ідеальна рівновага між окремими голосовими партіями дорівнює одностайності і рівності голосів у кожній партії. Також відзначає бездоганність інтонації в цілому ансамблі, насамперед, у співі творів «a capella», яких більшість у репертуарі «Дударика». За словами критика, «не менш подиву гідні в ансамблі артикуляція, нечутний віддих, одностайна вокальна техніка усіх членів, широкий тембральний та динамічний діапазон: сопрани дзвінкі, багаті альти, легкі та одночасно звучні тенори та на диво густі молоденькі баси» [Цит. за: 94, с. 37].

Окремі враження, викладені на сторінках «Свободи», пов’язані з відспіванням капелою Архієрейської Служби Божої в Митрополичій катедрі Філадельфії. Українська громада в Америці була надзвичайно здивована, що ті діти, які ще кілька років тому не мали права співати Службу Божу, так швидко вивчили спів і дали їм на чужині велику духовну насолоду. Слухачі захоплювались цілістю, єдністю і щирістю співу юнаків, який лився з глибини їхніх душ [95].

Чоловіча капела брала участь у заходах, пов’язаних як з трагічними сторінками життя українців, так і з урочистими, патріотично-піднесеними датами нашої історії. Багатогранний тематичний спектр концертної діяльності свідчить про активну та усвідомлену громадянську позицію керманичів колективу в культурно-просвітницькій сфері, і звісно ж, про запотребованість хорового звучання чоловічої капели «Дударик» як носія високих ідеалів, свіжих ідей національно-визвольної боротьби в умовах тривожного сьогодення. Адже духовне хорове мистецтво є тим невидимим засобом, який на підсвідомому рівні пробуджує найвищі людські

чесноти любові, мудрості, добра і миру. «Живлячи традицію “Дударик” повертає нас до основ пісенності, мелодійності, золотих сот, де визрівав нектар колективного творення… “Дударик” є генетичною матрицею, де кристалізується нова духовність» [191].

Свого успіху капела досягла завдяки невтомній, наполегливій праці багатолітнього керманича колективу Миколи Лукича Кацала, який впродовж понад 40 років виплекав і виховав цілу когорту досвідчених артистів хору. Після відходу до вічності Миколи Кацала, продовжувачем його справи у розвитку хорового мистецтва став син диригента – Заслужений діяч мистецтв України Дмитро Кацал. 17 вересня 2020 р. чоловічій хоровій капелі «Дударик» надано статус «національної».

Потужним осередком хорової культури на східних теренах України є харківська диригентсько-хорова школа. Її основоположник В’ячеслав Палкін втілював свої засадничі творчі принципи, сформовані у період хормейстерської роботи в різних аматорських та професійних колективах Харкова. Одним з таких колективів є **Академічний камерний хор імені В’ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії**, якому видатний диригент присвятив майже тридцять років свого плідного творчого життя. Камерний хор створений на базі аматорського камерного хору Харківського Обласного відділення Музичного товариства України та Обласного управління культури, який розпочав свою діяльність у 1980 р. Підвищення рівня виконавської майстерності і культури співу колективу, багатовекторна репертуарна спрямованість, активна концертно-гастрольна діяльність зумовили надання нового статусу – професійного камерного хору, що ввійшов до складу Харківської обласної філармонії (1990). З 1980 по 2008 р. художнім керівником і головним диригентом Камерного хору Харківської філармонії був Народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, член-кореспондент АМУ, професор В’ячеслав Палкін.

Камерний хор під керівництвом В’ячеслава Палкіна відзначається універсальними можливостями, які виявляються у вокальній якості виконання, у

композиційно-драматургічних рішеннях виконуваних творів, а також широкому репертуарному обсязі колективу.

Мистецтвознавець М. Черкашина-Губаренко відзначає такі якості звучання хору як чистота співу, рівність звуковедення, злагодженість, «ідеальний характер тембрового забарвлення звуку, що імітує неземну природу ангельського співу» [236, с. 3]. Особлива манера вокального стилю хору, зумовлена специфікою камерного виконавства, асимілювала вплив природного тембрового багатства українських голосів та пісенні традиції, які успадкував диригент В. Палкін від своїх творчих наставників – представників російської хорової культури В. Соколова, О. Юрлова, В. Мініна. Як зауважує Г. Парфьонова, «на цій основі у хору викристалізувалася своя тембральна палітра й вокально-художня інтонація, яка позначається неповторною своєрідністю, тембровою збалансованістю, високою академічною культурою» [170, с. 125].

В кінці ХХ ст. звукова естетика колективу, для якої притаманне «природне інтонування, закладене в основі українського хорового співу та темброва злагодженість голосів, що не втомлювали слухачів та виконавців інтенсивністю звучання» [170, с. 125], зазнала деяких перетворень. Стабільне і насичене забарвлення звуку в загальному ансамблі, створене завдяки сформованим голосам середньої та старшої вікової груп змінюється введенням до складу колективу молодших хористів. Такі кадрові оновлення вплинули на звукову палітру – вона стає витонченішою, світлішою і гнучкою. Вагомими стилевими особливостями колективу, які передають українську специфіку виконання є досягнення об’ємності звучання, позбавлене зовнішніх ефектів і гнучка емоційна реакція на різноманітність настроїв музики.

У репертуарі хору представлена хорова музика різних жанрів і стилів – твори великої форми українських та західно-європейських композиторів (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Й. С. Баха, Л. В. Бетовена, В. А. Моцарта та ін.), світські хорові твори a capella та обробки народних пісень (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Б. Лятошинського), духовна хорова творчість російських,

українських композиторів-класиків і сучасних авторів, зокрема, композиторів Харківського регіону.

Українську сакральну музику Камерний хор під орудою В. Палкіна представляв на численних міжнародних та всеукраїнських фестивалях, мистецьких акціях та творчих проектах: Першій Всеукраїнскій хоровій асамблеї (Київ, 1993), у святкуванні 2000-ліття Різдва Христового і Дня Реформації (Німеччина, 2000), хор-Фестах «Золотоверхий Київ» (Київ, 2002, 2007), мистецькому проекті «Сузір'я Шевченківських лауреатів» (Київ, 2003), Всеукраїнській хоровій асамблеї до 130-річчя від дня народження Олександра Кошиця (Київ, 2005), декількох Всеукраїнських православних фестивалях духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» (Дніпропетровськ, 2005-2007), Міжнародних фестивалях церковної музики (Польща, Хайновка, 2005-2006) [258].

Камерний хор під керівництвом В. Палкіна був єдиним професійним хоровим колективом у східно-українському регіоні, який гідно представляв Слобожанське хорове мистецтво в Україні й поза її межами – Німеччині, Польщі. Закордонні критики відзначили у звучанні хору українську характерність, зокрема, в одній німецькій рецензії написано: «Це був незвичайний виступ. Чарівно звучали голоси, – чисті, соковиті, з типовою слов'янською наспівністю» [Цит. за: 170]. Після смерті диригента у 2008 р. Камерному хору надано статус «академічного» та з метою вшанування пам'яті Маестро присвоєно ім'я В'ячеслава Палкіна.

З 2009 року дотепер колектив очолює учень диригента В. Палкіна – Андрій Сиротенко. В концертній діяльності колективу останнього десятиліття є багато творів західно-європейської класики, зокрема, «Різдвяна ораторія» Й. С. Баха, «Іже херувими» К. Пендерецького, «Чотири духовних хори» Дж. Верді, ораторія «Месія» Г. Генделя, «Stabat Mater» А. Дворжака та ін. Серед прем'єр української духовної музики – «Урочиста літургія» Л. Дичко, «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака, «Літургія» Є. Станковича. В творчій діяльності колективу спостерігається піднесення духовного пласта хорової музики. Камерний хор представив українську сакральну творчість у мистецьких заходах і фестивалях України й інших держав: Друга хорова Міжнародна пасхальна асамблея (Київ, 2010), Всеукраїнський хоровий

конкурс “Щедрик – фест” (м. Покровськ, 2018), концерт «Майстер хорового співу», присвячений 75-річчю від дня народження народного артиста України В. Палкіна (Київ, Харків, 2010), XXVIII Міжнародний фестиваль церковної музики (Польща, Білосток, 2009), Міжнародному фестивалі «Хайновські дні музики церковної» (Польща, Хайнувка, 2011).

Хорову культуру південного регіону України гідно представляє **Студентський хор Одеської національної музичної академії ім. Нежданової**. Навчальний хор, що впродовж багатьох десятиліть вишліфовує у щоденній професійній практиці вокально-хормейстерські постулати Костянтина Пігрова та є носієм традиції одеської хорової школи, займає достойне місце поруч з вищезгаданими професійними колективами нашої держави.

Хор був організований К. Пігровим у 1922 р. спершу в жіночому складі, згодом доповнився чоловічими голосами. З початку своєї навчально-концертної діяльності в репертуарі колективу були твори різних стилів і жанрів. Виконання «Реквієму» В. А. Моцарта у 1947 р. і пізніші виконання цього твору, викликали у тодішньої слухацької аудиторії та музикознавців шквал піднесених емоцій, спричинених досконалою майстерністю хорової інтерпретації та розумінням стилю. Дотепер значну частину репертуару займають твори великої форми – кантатно-ораторіальні, хорові концерти, сюїти, а це вимагає наявності відповідного рівня вокальної техніки. Особливу роль у становленні виконавського стилю хору, мало виконання духовної музики та творів Миколи Леонтовича.

Протягом подальшого радянського періоду (1962 – 1987) хором керували наступники Пігровської школи – Дмитро Загрецький та Василь Шип. Обидва маестро свою творчу діяльність спрямовували у розширення репертуару хору, значну частину якого становили сучасні хорові твори радянських композиторів різного жанрово-стильового спрямування. Хоча в цей час українська духовна музика була під забороною, проте традиція сакрального виконавського стилю, започаткована Пігровим, продовжувалася у таких масштабних духовних полотнах як «Пори року» Й. Гайдна, ораторія «Іуда Маккавей» Г. Генделя, Висока меса h moll Й.С. Баха, «Реквієм» Д. Кабалевського.

З 1988 року, коли консерваторський хор очолив заслужений працівник культури України Григорій Ліознов, колектив розпочав опанування творів авангардної техніки. До нового репертуарного списку ввійшли складні твори І. Стравінського, А. Шенберга, А. Веберна, Л. Дичко. На початку 90-х років диригент зосередився на виконанні Реквієму різних композиторів – В. Моцарта, Дж. Верді, Г. Форе, Л. Уеббера, Д. Лігеті, А. Шнітке, які були увінчані проникливим виконанням «Німецького реквієму» Й. Брамса. Високий рівень вокально-хорової майстерності колективу підтвердили високі нагороди на Національному конкурсі ім. М. Леонтовича (І премія – 1989, 2002), Міжнародному конкурсі в м. Мензездруй (Польща, Золота медаль – 1991). В творчому доробку Студентського хору останнього десятиліття ХХ ст. – успішні гастрольні виступи в Україні і за кордоном – Австрії, Швейцарії, Німеччині, Польщі, Болгарії.

З 2000-х років Студентський хор очолюють вихованці одеської хорової школи – лауреати міжнародних конкурсів Галина Шпак та Валерій Регрут. У формуванні репертуару помітна тенденція до виконання великих форм. Серед розмаїтої жанрово-стильової репертуарної палітри хору, яка налічує понад 300 зразків, духовна творчість українських композиторів займає належне місце. Це духовні твори Д. Бортнянського «Приидите воспоим» (концерт №15) і «Тебе Бога хвалим», А. Веделя «Ти моя кріпость, Господи» і «К тебе, Господи», К. Стеценка «Милість спокою» і «Благослови, душе моя Господа», М. Вербицького «Ангел вопіяше», В. Зубицького «Я люблю Господа», Л. Дичко «Святий Боже», «Благослови душе моя Господа», «Отче наш» і «Колядки» (з опери «Різдвяне дійство»), Г. Гаврилець «Засвічу свічу», «Боже, нащо мене ти покинув», «Kyrie eleison», Р. Толмачова «Богородице Діво», І. Алексійчук «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф», О. Тарасенка «Под твою милость», а також низка різдвяних творів сучасних композиторів – В. Якимця, В. Власенко, Л. Кобільник та ін. [11].

Під керівництвом Галини Шпак колектив у 2018 р. був двічі нагороджений, в т.ч. за високо-мистецьке виконання духовної музики: хор переміг на Міжнародному фестивалі церковної музики «Хайнувка» в Білостоці (Польща) та отримав Гран-Прі на VIII Всеукраїнському конкурсі хорових колективів ім. М. Леонтовича.

Одеська хорова школа представляє цілу мережу своєрідних «філій», які продовжують традиції визначного диригента XX століття – Костянтина Пігрова. Закладені ним духовні ідеали, засади роботи з хором і художньо-концертну манеру виконання, сповідують і втілюють в своїй мистецькій діяльності вихованці школи маестро. Серед найбільш визнаних її представників – Дмитро Загрецький, Анатолій Авдієвський, Віктор Іконник, Семен Дорогий, Анатолій Мархлевський, Стефан Крижанівський, Олександр Вацек і багато інших провідних майстрів хорової справи.

У суголоссі з славними метрами хорового мистецтва співають колективи, що зросли на хвилі незалежності нашої Вітчизни. Новостворені наприкінці 80-х – початку 90-х років хорові колективи – Камерний хор «Відродження» (Мстислав Юрченко), Хор духовної музики «Фрески Києва» (Олександр Бондаренко), Камерний хор «Київ» (Микола Гобдич), Київський муніципальний камерний хор «Хрещатик» (Лариса Бухонська, Павло Струць), Галицький академічний камерний хор (Василь Яциняк) та інші здійснили новаторський внесок на шляху до відродження духовної музики. Це була величезна і копітка праця над віднайденням давньої монодичної спадщини, творчого доробку українських композиторів, реставрацією української музичної класики, пошуку манери інтерпретування українських церковних композицій. Михайло Кречко зауважує, що численні колективи, «влилися в наше співоче море свіжоджерельною рікою», оскільки вони не зазнали «зашореності партійними табу» [126, с. 3]. Їх осмислена творчість будується на основі досвіду вітчизняних та зарубіжних традицій.

3.4. Параметри «еталону хорового звучання» у конкретних виконавських версіях

В сучасному академічному хоровому мистецтві пріоритетною постає проблема досягнення національного інтонаційного еталону. При цьому недостатнім є володіння диригентсько-хормейстерською майстерністю, а слід розглянути це питання зі сторони музикознавчого осмислення.

В мистецтвознавстві існують різні думки щодо трактування понять «ідеал» та «еталон» звучання. Марія Кононова схиляється до думки, що поняття ідеал і еталон не є тотожними. За її твердженням ідеал у структурі художньої творчості виступає метою мистецької діяльності, а «еталон являє собою мірило відповідності продуктів музично-виконавської діяльності їх ідеальному прообразу» [111, с. 7]. З позицій виконавського мистецтва образами досконалого інтерпретування є звукоідеали, що виникають в уяві виконавців як ідеальні взірці. На думку диригентки і музикознавиці Юлії Ткач, звуковий ідеал у колективному виконанні функціонує на основі взаємодії елементів хорової звучності – ансамблю, строю, манери звуковидобування, динаміки, хорового тембру [272]. Ольга Бенч-Шокало пов'язує звуковий ідеал з чуттєво-інтонаційним образом-уявою, «сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури» [31, с. 88]. Таким чином, звукові ідеали формуються у музично-виконавській традиції і є носієм національної історично-культурної пам'яті.

Виконавське втілення музичного твору (переважно у формі звукозапису), яке відповідає характерним для певної традиції звуковим ідеалам, можна вважати еталонною виконавською версією. Спираючись на дефініцію поняття звукового ідеалу, сформульованого в праці Ольги Бенч-Шокало, а також, використовуючи деякі аспекти формування звукового еталону, викладені в дисертаційному дослідженні Федора Берната [38, с. 72], здійснюємо спробу визначення параметрів еталонного звучання української сакральної хорової музики.

1) *Фізіологічно-технологічний* параметр включає утвердження відповідної манери хорового співу та прийомів звуковидобування. Українська сакральна музика відповідно до історично-культурних передумов її побутування передбачає виконання в академічній манері. Для такого способу співу характерне прикрите, темброво злагоджене звучання, яке готується активним діафрагматичним диханням і м'якою атакою звуковидобування. При цьому легкість, благозвучність, польотність і пружність звучання становить

невід'ємну особливість української манери співу. Враховуючи онтологічну сутність духовного мистецтва загалом та канонічну спрямованість запозиченого в Україні візантійського церковно-співочого обряду, академічне виконання найбільш переконливо передає таємничий зміст сакрального Слова, яке не потребує надмірних засобів для вираження. Крім цього, «композиторська запрограмованість музичного тексту» [31, с. 101] зумовлює його академічний спосіб інтонування.

2) *Техніко-віртуозний* випливає з особливостей синтетичного тексту музичного твору, який охоплює літературну і музичну складову. Звідси структура «авторського (первинного) тексту хорового твору» [272] (Ю. Ткач) включає як стабільні елементи, що відповідають зазначеній вказівці автора у нотному тексті (тональність, метроритм, структура, вербальний текст), так і варіативні, що творяться у процесі виконання (динаміка, темп, агогіка, переважаюча артикуляція, трактування авторських ремарок, фразування, дикція, інтонування, частковий і загальний ансамбль, нюансування, теситурні умови хорових партій). У взаємообумовленості зі стабільними елементами, варіативні або мобільні елементи формування хорової звучності виступають якісними показниками звукового еталону.
3) *Художньо-естетичний* – передбачає відтворення специфіки національного образу світу за допомогою виразності інтонування музичної тканини, інтерпретаційної архітектоніки твору, тембрової барви звуку, стилістичних тенденцій виконання, спрямованості на сприйняття слухацькою аудиторією художніх цінностей і естетичної інформації хорового твору. Диригент у творчій співпраці з хоровим колективом, крізь призму поєднання власного диригентського мислення, емоційно-вольових якостей з спільними етично-естетичними почуттями учасників виконавського процесу, які знаходяться у стані «вищої правди, вищої істини» втілює звукообраз української нації. Під «істиною» О. Кошиць розуміє передусім простий і прозорий («ясний») спосіб звуковиражальності. Кошицева істина або правда «не потребує велемовних тлумачень і вигадливості викладу» [Цит. за: 31, с. 116], тому що залежала від

канонічних законів церковного співу і міцності народної співочої традиції. Для манери українського акапельного співу характерний теплий, світлий, злегка мерехтливий тембр, покликаний донести слухачеві зміст сакральних текстів. Отож, найправдивішою ознакою втілення художньо-образного змісту є темброве забарвлення партій, що довершує формування еталонного хорового звуку.

Досягнення еталонності хорового звуку в сакральній музиці тісно пов'язане із естетичним переживанням – виникненням реакції катарсису. «Катарсис, – за визначенням Олександри Самойленко, – продуктивна тиша розуміння, яка досягається завдяки завершеності та відособленості художньої форми; віднайти його, виявити головне смислове призначення художньої форми допомагає вивчення принципів художньої завершеності» [195, с. 128]. При цьому автор зазначає, що «принципи завершення утворюють власну логічну систему, що діє на різних етапах композиційного здійснення художньої ідеї» [195, с. 128]. Стосовно сприйняття мистецтва сакрального співу «очищення» відбувається через ті фундаментальні основи виконавського процесу, які були органічно вплетені в традицію українського хорового співу – інтонаційна чистота, правдивість, простота і щирість музичного висловлювання. Внаслідок когнітивних взаємозв'язків виконавської інтерпретації, а саме поєднання логіки музично-композиційних рішень, еталонних компонентів звучання, образного змісту сакрально-поетичного тексту, стає можливим досягнення катартичного результату. Нижче наведена таблиця відображає процес виконавської інтерпретації духовної музики на шляху досягнення естетичного ефекту катарсису *(Див. Таблиця 1)*.

Таблиця 1.

Система когнітивних взаємозв'язків виконавської інтерпретації сакральної музики

Музично-композиційні завершення, наділені катартичними функціями (за О. Самойленко) [195, с. 130]		**Компоненти досягнення еталонного звучання**
- голосова єдність горизонталі/вертикалі (монодичний виклад, унісонні й туттійні побудови) - тематична витриманість горизонталі - упорядкованість фактури - розвиток консонанс-сфери - стилістична знаковість композиції - прийоми монотематизму та полістилістики	↔	- академічна манера співу, звукоутворення - інтонаційний матеріал музичного твору, який охоплює літературну (сакрально-поетичний текст) і музичну складову (тональність, метроритм, динамічні градації, темп, агогіка, артикуляційні прийоми, дикція, фразування, інтонування, частковий і загальний ансамбль, нюансування) - тембр звуку

↓

Катарсис

Осягнення катарсису передбачає духовне очищення через душевні переживання, піднесення людського розуму та облагородження почуттів, що виникає внаслідок естетичного впливу сакрального мистецтва на людину. На прикладі вибраних зразків української сакральної музики у виконавських інтерпретаціях українських академічних хорових колективів здійснюємо порівняльний аналіз музичного матеріалу з позиції показників еталонності хорового звучання, відповідності виконавських версій національним звуковим ідеалам та потенційної можливості досягнення катарсисної реакції.

Максим Березовський. «Не отвержи мене во время старости» у виконавських інтерпретаціях хорової капели «Дударик» і Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського

Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського став хрестоматійним у духовному репертуарі українських професійних хорових колективів. Численність інтерпретацій пояснюється існуючим поза часом сакральним смислом псалма, який актуалізується у будь якому історичному середовищі. Кожна виконавська версія цього твору вносить своє бачення у прочитанні концерту, збагачуючи і живлячи його глибокий сакральний зміст впродовж віків різними музичними втіленнями. Інтерпретований музичний твір «стає своєрідним репрезентантом особистісного ментального досвіду» [187, с. 130] учасників виконавського процесу. Водночас при кожному новому прочитанні акцентуються ті смислові значення, які притаманні музичній мові сьогодення.

Розглянемо інтерпретаційні версії благального псалма у виконанні представників двох регіональних хорових традицій України – Київського камерного хору Віктора Іконника (запис 1972 р.) та Хорової капели «Дударик» під керівництвом Миколи Кацала (запис 2011 р.). Записи виконання розмежовує досить великий відрізок часу, а також різний диригентський підхід до трактування духовного поетичного тексту 70 псалма. Виконавський аналіз здійснюємо з врахуванням особливостей композиційної будови хорового концерту та ідейно-естетичної поетичної основи сакральних текстів. При цьому на тлі визначення характерних ознак втілення колективами національної духовності в музичному вираженні окреслимо еталонні особливості звучання хорових колективів локальних хорових традицій – київської і львівської.

Хоровий концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» вважається вершиною творчості композитора [32]. Він написаний на текст окремих строф 70-го псалма Давида, синів Йонадавових і перших полонених. У тлумаченні псалма Давида пояснюється, що Йонадавові сини були «мужами богобоязливими і праведними, строгими хоронителями заповідей свого батька» [185, с. 237] і достойні уособлювати лик апостолів. Псалом був виголошений від імені переселених до

Вавилону, що прагнуть повернення і визволення від рабства. Зміст псалма-молитви передає звернення людини до Бога з благанням про захист, звільнення від злих сил, особливо в часі старості.

№ строфи псалма	Старослов'янський текст	Український переклад	Відповідність словесного тексту частинам хорового концерту
9.	Не отве́ржи мене́ во вре́мя ста́рости, внегда́ оскудева́ти кріпости мое́й, не оста́ви мене́.	Не відкинь мене в час старости, коли щезатиме моя сила, не покинь мене	I
10.	Яко ріша врази́ мої мні, і стрегу́щиї ду́шу мою совіща́ша вкупі,	Бо сказали мені вороги мої, і ті, що стежать душу мою, урадили разом, промовляючи:	II
11.	глаго́люще: «Бог оста́вил єсть єго, пожени́те і іми́те єго, яко ність ізбавля́яй».	«Бог покинув його, поженіте і зловіте його, бо нема того, хто б визволив його».	
12.	Боже мой, не удали́ся от мене́; Боже мой, в по́мощ мою вонми́.	Боже, не віддаляйся від мене, Боже мій, поспіши на поміч мені.	III
13.	Да постидя́тся і ісче́знут оклевета́ющиї душу мою.	Нехай засоромляться і щезнуть ті, що обмовляють душу мою	IV

Поетичний текст псалма М. Березовський передав у лірико-драматичному чотиричастинному концерті «Не отвержи мене во время старости». Композиторський текст концерту пройнятий «філософськими роздумами, лірико-скорботною музичною образністю (перша частина), яка іноді звучить як стражденне

моління і благання (третя частина)» [115, с. 197]. Засобом контрастування, який простежується у творі на темповому, тональному, метричному і музично-образному рівнях, композитор намагався протиставити вічні категорії добра і зла, життя і смерті, духовного очищення і бездуховності. Через проникливе звернення до людини (слухача), композитор передає драматизм власної долі. У концерті відображене протиставлення двох сфер – особистісної, психологізовано ліричної образності (перша і третя частини) та тривожної образності, пов'язаної з переслідуванням людини (друга частина). У протестуючому характері фінальної частини передається духовний супротив людини.

В концерті «Не отвержи мене» М. Березовський втілив новаторські рішення, які полягали не тільки в музичному змісті і образності, але й в інтонаційній драматургії. Дослідниця композиторської творчості XVIII ст. О. Шуміліна зауважує, що М. Березовський став одним з перших композиторів XVIII ст., який спричинився до впровадження фуги як самостійної частини циклу, переважно фінальної [248]. Зберігаючи основні принципи побудови західноєвропейського поліфонічного письма, імітаційно-поліфонічна форма М. Березовського формувалася під впливом національних традицій хорового співу. Національна специфіка виявляється в куплетно-варіаційному опрацюванні поліфонічної форми та пісенності тематизму хорового концерту.

В основі драматургії циклу хорового концерту послідовність частин– Adagio – Allegro відрізняється від інших хорових концертів композитора. Крайні частини написані в ре мінорі, Allegro – в g-moll, B-dur, Adagio – в g-moll. Присутній ладотональний контраст в субдомінантову тональність і тональність VI ступеня.

Глибокими і вражаючими є лірико-філософська перша частина та лірико-драматична остання частина у виконанні хору хлопчиків і чоловіків «Дударик». У хоровому звучанні емоційно проникливо передається поглиблений роздум, присутній в поетичному тексті псалма. Диригент не випадково обрав для виконання першої частини темп наближений до Lento в сучасному розумінні трактування темпів. Один і той же темп в різні епохи інтерпретувався не однаково, що було зумовлене різним відчуттям часу, його швидкоплинності. Можемо припустити, що

хор дотримався автентичного для доби композиторів-класиків темпу Adagio, позначеного в партитурі концерту М. Березовського.

Особливу драматургічну роль у тематизмі концерту відіграє тема першої частини, написана у формі фуги. Композиційна будова першої частини має всі ознаки побудови фуги – експозиції, розробки, репризи. Експозиційне проведення теми наспівно-ліричного характеру з висхідним рухом мелодії від основного звуку до терцового – а далі до квінти нагадує мелодизм українських ліричних пісень і дум [115, с. 198]. (*Див. Додаток Б, Приклад 5*). Розпочати хоровий концерт композитор доручив партії басів, покладаючи на них відповідальну функцію створення інтонаційної опори – основного тематичного мотиву першої частини, який покликаний передати образ тривоги та відчаю. Хоровому звучанню басової партії чоловічої капели властива емоційна стриманість і проникливість кожної проспіваної ноти, а характерна похмурість досягається завдяки низькому регістру голосів. Подальше почергове проведення теми та її протискладнення у всіх голосах створює акустичний ефект нашарування, підсилюючи задекларовану басовою партією на початку першої частини тему скорботного благання до Господа. З кожним наступним проведенням основної теми «Не отвержи мене во время старости» об’ємнішою стає хорова фактура і збагачується тембральна барва. Це приводить до динамічного підкреслення змісту слів «во время старости не отвержи мене внігда» засобом акордово-гармонічного викладу, в епізоді якого композитор уникає дискантової групи.

Відтак настає контрастне протиставлення теми інтермедії на текст «оскудівати кріпости моєй» у декламаційному мелодичному звороті тривожного характеру з ямбічним і пунктирним ритмічним малюнком. У ньому одна з перших дослідників творчості композитора М. Рицарєва зауважила ознаки музичного мотиву, який в другій половині XVIII ст. був символом пристрасті чи афекту, пізніше відомий як «мотив долі» (П’ята симфонія Л. Бетховена) [192, с. 67]. Експресивність цього епізоду доповнюється нисхідним хроматизованим мелодичним рухом, перегукуванням груп голосів, артикуляцією музичного тексту з акцентуванням наголошеного складу «оскудіва́ти». *(Див. Додаток Б, Приклад 6).*

Автор музики використовує декількаразове опрацювання основної теми, змінюючи тональний план, почерговість вступу голосів у імітаційному проведенні. При цьому залишається незмінною динамічна градація, яка відповідає емоційній силі вислову поетичного тексту. Заключний показ теми «не отвержи мене» почергово сольною партією басів і тенорів в основній тональності ре мінор приводить до кульмінації і завершення частини епізодом tutti «во время старости внегда оскудівати кріпости моєй». Двотактове сольне проведення теми і кульмінаційну відповідь хору tutti композитор розмежував цезурою, яку диригент «Дударика» відтворив з особливим смисловим наповненням, немов примушуючи слухача вкотре замислитися над змістом пророчого поетичного тексту. Після миттєвого затамування подиху, хор вступає динамічно потужним звучанням в контрастному гомофонно-гармонічному викладі, який завершується акордом, позначеним ферматою і паузою. Виконання колективом фермати з використанням філірування звуку нагадує жевріння свічки до повного її погашення. Пауза, як знак мовчання і зупинки, відокремлює сентенцію «не остави мене», семантично потрактовану композитором як останнє зітхання. У цій частині колектив передав плинність звукового потоку, семантику словесного тексту, його глибокий філософський зміст.

Друга частина логічно продовжує тематизм попередньої частини, на що вказує відсутність цезури або паузи. Проте у диригентській інтерпретації М. Кацала помітне незначне затримання звучання останнього акорду першої частини, після чого в контрасному forte розпочинається Allegro у тональності g-moll *(Див. Додаток Б, Приклад 7)*. Якщо частина Adagio була спрямована на роздуми, то друга – активніша, а її завершення апелює до дієвості. Схвильовано-драматичний зміст другої частини відображається у її чотирьох епізодах, які несуть різне образно-емоційне навантаження (перший і третій – активні, другий – ліричний, четвертий – сповнений внутрішньої сили). Вони проводяться в різних хорових складах – гармонічному і поліфонічному, виконуються tutti та solo, а також композитор використав різні поліфонічні форми викладу – імітації, канонічні секвенції, фугато. Керівник «Дударика» в цій частині точно відтворює задані автором музики і

подиктованої образним змістом одинадцятої строфи псалма, темп, динамічну шкалу, темброву якість звучання, штрихи і артикуляційні особливості фразування.

У третій частині Adagio створюється відчуття затримання часу і завуалювання динаміки. Спокійно-ліричне благання «Боже мой, не удалися от мене, Боже мой, в помощ мою вонми» втілюється у прозорому триголоссі спершу тенорово-баритонової групи голосів, потім дискантово-альтової. В цьому епізоді захоплює ніжність і просвітленість звучання, яка досягається завдяки пісенності мелодичного матеріалу і співставленню темброво однорідних голосових партій *(Див. Додаток Б, Приклад 8)*. Декламаційний акордовий виклад останнього епізоду акцентує увагу на важливості слів молитви-благання. Це своєрідний смисловий центр цілого твору, де текст молитви вивищується над мелодичним началом. Присутні в частині інтонації сердечності музичного вираження поєднуються з аскетичною самозаглибленістю у заключних акордах Adagio.

Остання частина хорового концерту Allegro agitato, написана у формі фуги *(Див. Додаток Б, Приклад 9)*. О. Шуміліна підкреслює, що у фінальних фугах концертів М. Березовського синтетично поєднується західноєвропейський прийоми поліфонічного письма з національними традиціями хорового співу. Національні ознаки полягають у пісенності та ритмо-інтонаційному варіюванні тематизму, трактуванні композитором контрапунктів як підголосків, застосуванні куплетної варіаційності у процесі розгортання форми [248, с. 274]. Ця фуга «характеризується динамічним розгортанням форми, лаконізмом та яскравістю інтонацій теми, сконцентрованістю і насиченістю стретних проведень, виразністю музичної мови. Побудова композиції фуги ґрунтується на чергуванні груп проведень теми з інтермедіями і має «блоковий» характер. Загалом створюється структура, подібна куплетно-варіаційній формі. При наближенні до кінця фуги трапляється помітне стиснення «блоків», що зумовлене стретними проведеннями теми і скороченнями інтермедій [248, с. 264-265].

Драматичний характер фіналу концерту визначає чотиритактова тема, яка починає звучати ззатакту, передаючи розбіг, стремління до дії. Теми першої і останньої частин інтонаційно споріднені. Їх об’єднує початкова терцова поспівка,

яка виступає інтонаційним зерном цілого твору. Але, якщо в Adagio цей мотив передає скорботний благальний образ, то в фінальному Allegro тема «Да постидятся і ісчезнут» наділена вибуховою силою вислову. Протискладнення «оклеветающії душу» має відповідний до теми активний характер, переданий через затактовий розбіг, нисхідний стрибок мелодії на зменшену квінту, підкреслення наголошеного складу слова «оклевета́ющії» пунктирним ритмом. Безперервний звуковий потік фуги, який тривав в динаміці forte-fortissimo з контрастним piano перед досягненням кульмінації, уривається раптовим припиненням звучання, що дослівно відображає зміст тексту «да постидятся і ісчезнут». Завершується твір кодою, яка у трьох тактах підсумовує глибину образного змісту цілого концерту – тут присутнє однотактове вкраплення антифонного переспіву «оклеветающії», що навіює до давніх традицій церковного співу *(Див. Додаток Б, Приклад 10)*.

Враховуючи загальну емоційну напругу частини, підкреслену музично-виразовими засобами – поліфонічною формою фуги, темпом, характерним ритмічним малюнком, стрибками у мелодичному русі, динамічним насиченням фактури, для виконавців ця частина є найскладнішою ще й у теситурному відношенні. Хор з віртуозною легкістю долає всі проблемні місця партитури, драматургічно значимі кульмінаційні епізоди, що вимагають від інтерпретаторів технічної вправності і сценічної витримки.

Виконання концерту хоровою капелою «Дударик» максимально правдиво передає виконавську стилістику епохи XVIII ст., в яку творив М. Березовський. Насамперед хоровий склад дитячих хлоп’ячих і чоловічих голосів «Дударика» відтворює склад Придворної співацької капели в Петербурзі, для якої, власне, був написаний композитором хоровий концерт. Поєднання високих світлих дискантів, тембрально необтяжених м’яких альтів, дзвінкої тенорової групи та глибоких басів створює враження безпосередності і щирості в передачі духовного змісту.

Виконавському стилю диригента М. Кацала і його колективу властива здатність переосмислювати музичний твір відповідно до його словесної основи, використовувати в залежності від образного змісту раціональний стриманий підхід, позбавлений емоційного звукового вираження, або ж, в іншій ситуації проникливо

передати таємниці душевних переживань. Така мобільність в відчутті законів вічної краси і вмінні втілити їх в хоровій звучності, поєднання властивості «вдумуватись» (свідомого) і «вчуватись» (інстинктивного) [142], визначають особливості виконавського мислення, притаманного українському національному хоровому мистецтву.

Відмінною в стилістичному відношенні є виконавська версія твору Київського камерного хору під орудою В. Іконника 1972 року. Потрібно зазначити, що даний аудіозапис проходив сувору цензуру, що не допускала української вимови у співі церковнослов'янського тексту, тому хор представив на платівці твір М. Березовського у російській вимові. Колектив відрізняють інакші тембральні характеристики звучності, властиві мішаному хоровому складу. Різноманітна гра голосових барв, у якій переплітається повнота басового регістру, ліричне звучання тенорів, м'який альтовий тембр і дзвінкість сопран, створює трепетне відчуття в слухачів.

Першу частину концерту Adagio диригент трактує наближено до Andante і використовує маркований штрих non legato. Створюється ефект ритмічної пульсації, що можна відчитати як останні удари серця людини в очікуванні відходу до вічності. У звучанні початкової фрази теми першої частини, помітне активне стремління до виділення третього терцового звуку, що припадає на наголошений словесний склад «отве́ржи». Аналогічно у протискладненні «во время ста́рости» та інтермедійному епізоді «оскудіва́ти кріпости моєй» вокально скандується текст і акцентуються наголошені склади. Такий характер вокальної артикуляції пронизує всю частину, за винятком молитовно-наспівних «не остави мене», які виконуються на legato. Не дивлячись на те, що перша частина практично не має кантиленного звучання, завдяки якому об'єднується музичний твір у єдину цілість, єдність форми підтримується завдяки одностайному трактуванню артикуляційних моментів і тембральній сконцентрованості кожної голосової партії, відповідно, згущенню тембрального і ритмічного загального ансамблю.

Друга частина Allegro побудована на ладово-тональних, динамічних протиставленнях, чергуванні акордових епізодів із імітаційними проведеннями. Зібраність хорової звучності в динаміці forte і рішучій атаці звуку, чому сприяє зручне розташування голосів в акордовій фактурі на початку частини. Часті зміни і контрасти в композиції цієї частини не впливають на стійку згуртованість та інтонаційну якість звучання колективу. Виконавці намагаються семантично відтворити ті характерні музично-риторичні фігури, які композитор використовує для відбиття духовного змісту тексту. Наприклад, у сольних проведеннях теми «і стрегущії душу мою» партії сопран і групи басів динамічно підкреслюється смисл окремих слів, а секвенційний рух теми вниз посилює експресію тексту, де темні сили чатують на людину. Не відхиляючись від основного темпу, диригент у гомофонно-гармонічному епізоді «Бог оставил єсть єго», викладеному в контрастній динаміці pianissimo, проникливо передає переживання людини. Хор з максимальною точністю інтонує семантично значимі ритмічні фігури «поженіте і іміте єго», виразно артикулюючи зазначені композитором нюанси.

У третій частині Adagio тембрально яскраві почергові проведення чоловічої і жіночої групи проникливо передають молитовні слова «Боже мой, не удалися от мене». Це досягається завдяки вокально довершеному кантиленному фразуванню кожної групи голосів, а засобом філірування акордів у вертикальній площині і окремих проспіваних звуків в горизонтальній лінії, надається значимості кожному складу тексту молитви.

Фуга у виконанні Київського камерного хору звучить стриманіше, ніж у попередній виконавській версії. У цій частині велику увагу диригент приділяє виокремленню теми і її протискладнення через звукове підсилення ведучої партії на фоні «прихованих» інших голосів. Тобто виконавці дотримуються основних принципів поліфонічного мовлення, що нагадує інструментальне звучання. У їхньому хоровому інтонуванні максимально точно передаються зазначені в композиторському тексті елементи артикулювання – необхідні штрихи, акценти, цезури, динамічна палітра, а також збережена рівновага єдиного тембрального ансамблю хору.

Незважаючи на віддаленість епохи створення музичного твору і його сучасними виконавськими втіленнями, в сакральному музичному тексті присутнє те невловиме ідейне зерно, яке оживає в хорових інтерпретаціях і зворушує до глибини душі теперішню слухацьку аудиторію. Виконавське трактування музичної архітектоніки обома колективами вносить свою неповторність у їхній виконавський стиль – а це здатність сприймати і відчитувати «живу структуру твору» [223, с. 171]. Хорові прочитання композиторського тексту оживляють музичну тканину і надають їй художньої неповторності і індивідуальності.

«Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка у виконанні чоловічої хорової капели «Дударик», хорової капели «Думка» , чоловічої хорової капели Л. Ревуцького

Перший Антифон «Благослови, душе моя, Господа» з Другої літургії св. Іоана Золотоустого Кирила Стеценка написаний на текст 102 псалма [214]. Правдивість і проникливість літургійного змісту гімну, який лежить в основі псалма Давида, передає турботу Господа про людину. В ньому закладена повчальна мета – прославлення Всевишнього за всі добродійства і висловлення вдячності за душевне і тілесне зцілення. В богослужбовому контексті узагальнюючий мотив антифонів полягає у прославі Бога і відданні йому честі і величі [157, 74-75].

Про оригінальність і новизну композиторського письма о. К. Стеценка говорили його сучасники – О. Кошиць, С. Людкевич, а також сучасні дослідники творчості композитора. Вони відзначали неймовірну ніжність, глибоку релігійність вислову, делікатність і ліричність, найголовніше «українськість» і «пісенно-нащадність» [49, с. 63] (О. Кошиць), правдивість і імпульсивність у сакральних творах композитора. Властиві К. Стеценку душевні риси були майстерно зібрані в сконцентрованій і згармонізованій композиції, що за формою і музичним виразом утворювало продуманий, архітектонічно довершений музичний твір. С. Людкевич визнає, що завдяки вдячній фактурі, шляхетній мелодиці, змістовній, повній виразу гармонічній лінії з колоритним голосоведенням кожної хорової партії, хорові твори К. Стеценка достойні увійти до скарбниці класичних взірців нашого хорового мистецтва.

Загальні ідеї суспільно-культурного життя початку XX століття, які проходили під знаком автокефалізації української церкви, органічно втілювалися у творчій манері К. Стеценка. Про новаторську роль і значення творчості композитора в розвитку українського хорового мистецтва того часу говорить сучасна дослідниця богослужбової музики Наталія Костюк: «він ефективно акумулював елементи національних традицій, відстоював і значною мірою формував адекватні викликам епохи принципи творчого мислення не тільки індивідуального, а й загально-національного рівня» [119, с. 34].

Для розгортання музичної і словесної думки антифону К. Стеценко обрав куплетно-варіаційну форму, яку вишліфував у стрункy архітектонічну побудову з яскраво-вираженою кульмінацією. Завдяки осмисленому доборі виразових засобів у відображенні духовно-піднесеного змісту псалма, антифон став втіленням художньої довершеності Другої літургії К. Стеценка [172].

Текст 102 псалма	Текст антифону К. Стеценка	Відповідність частинам (варіаціям) музичної форми твору
1. Благослови, душе моя, Господа і, вся істото моя, - ім'я святеє його;	Благослови, душе моя, Господа, благословенний Ти, Господи	1 варіація
	Благослови, душе моя, Господа, і вся істото моя, ім'я святеє Його	2 варіація
2. Благослови, душе моя, Господа і не забувай усіх добродійств його	Благослови, душе моя, Господа і не забувай усіх добродійств його	3 варіація
	Благослови, душе моя, Господа, благословенний Ти, Господи	4 варіація

З метою порівняння літературної основи твору ми записали український переклад 102 псалма Давида з церковно-слов'янської мови. Український текст антифону Стеценка дещо відрізняється від початкових строф 102 псалма, які були використані у творі. Тут застосовані повторення стихів і доповнення поетичних сакральних рядків власним текстом композитора. Так, оспівування першої строфи псалма композитор здійснив у двох початкових варіаціях, у третій варіації використав текст другої строфи, залишивши без авторських коректив, а в основу кульмінаційної четвертої поклав слова з першої варіації. Об'єднує композиторський текст повторення молитовного благословення Господа, як знаку вдячності за всі Його дари. Застосувавши такі конфігурації з поетичним текстом псалма, композитор намагався донести важливість богонатхненних слів щирого, проникливого гімну, який оспівував Божу любов, опіку і зворушливу поблажливість до людини.

Як зауважує Л. Пархоменко, концертне виконання та фонозаписи дають змогу відчути органічну цілісність художніх концепцій композитора, а також особливості авторської інтерпретації сакральних текстів і осягнення унікального генетичного коду народної молитовності: як у сприйнятті, так і у вислові, мелодико-інтонаційних узагальненнях і способах виголошення слова [172, с. 11]. Водночас, звукова реалізація музики К. Стеценка українськими хоровими колективами, допомагає осягнути і відчути особливості хорової звучності духовних творів. На прикладі аналізу декількох виконавських версій першого антифону «Благослови, душе моя, Господа» К. Стеценка стане можливим виокремлення еталонних рис хорового звуку, притаманних національній традиції хорового мистецтва.

Розглянемо духовний твір К. Стеценка у виконавській інтерпретації Державної чоловічої хорової капели «Дударик» (запис 2013 р., диригент Дмитро Кацал). Як вище зазначалось, при аналізі виконання Хорового концерту Д. Бортнянського, особливістю звукової манери капели хлопчиків і чоловіків є благородний і щирий характер звукоутворення. У гармонійному відтворенні світлої і проникливої музики Стеценкового антифону, звучання набуває особливого шарму.

Вже в мелодиці початкової фрази «Благослови, душе моя», яка викладена композитором у октавному унісоні тональності Es-dur, вчувається водночас

молитовна простота монодичного напіву і пісенність української душі. Далі ледь помітний перехід діатонічного триголосся у чотириголосся з плавним звуковеденням крайніх голосів немов змальовує пробудження живої природи, а в даному сакральному контексті розкриває потаємні поривання людської душі до Отця Небесного. Строго силабічний виклад хорової фактури завершується двотактовим розспівуванням слова «Господи». Написану у зручній теситурі, хор виконує цю невеличку, але наповнену сакральним змістом варіацію на одному подиху, зберігаючи плинність музично-словесної думки *(Див. Додаток Б, Приклад 11)*.

Унісонна тема у наступній частині звучить у попередньому викладі, а подальше проведення мелодики зазнає підголоскових переплетінь, виконання яких відображається через увиразнення відповідних голосових партій не порушуючи загального ансамблювання. В цій варіації незначно підсилюється динаміка. Драматургія початкових варіацій має спільні риси – це відсутність басової партії, що надає прозорості і легкості звучанню, однаковий метроритмічний план (чергування розмірів) підпорядкований слову, а також завершення обидвох варіацій на домінантовій функції, що створює потребу подальшого висловлювання і розвитку музичної думки. Сила і тембр хорового звуку у співі двох перших стихів відповідає позначенню композитора Leggiero calmo (легко, спокійно). Наділене легкістю і прозорістю звучання продовжується до вступу партії басів в третьому стиху.

В наступній частині ущільнена басами хорова фактура додає глибини і вагомості своєрідному інтонаційному зерну цілого твору – мелодичної фрази «Благослови, душе моя, Господа». Для посилення енергійності дублюються всі голоси, утворюючи октавний унісон між чоловічими і дитячими групами голосів. У цій варіації мелодична лінія набуває хвилеподібного розвитку, оспівуючи і підкреслюючи зміст кожного слова «не забувай всіх добродійств». Ефект сили їх впливу зі сторони авторського тексту досягається затриманням наголошених складів у пунктирному ритмі, розширенням загального діапазону хорових голосів у напрямку до їх широкого розташування по гармонічній вертикалі, а з боку виконання – дотриманні авторських позначень, виразному фразуванні із

підсиленням і послабленням динаміки, акцентуванні смислово важливих слів. Задля уникнення розмитості в співі, що зумовлюється оспівуванням окремих складів і неспівпадінням ритмічного малюнку у партіях, диригент не порушуючи кантиленного голосоведення, відповідними жестами дбає про виразну артикуляцію проспіваних акордів *(Див. Додаток Б, Приклад 12)*.

Кульмінаційний епізод, підготовлений розширенням теситури в попередній варіації, сприймається як нестримний потік почуттів. Заполонення піднесеною вдячністю Всевишньому відбувається через активізацію субдомінантової сфери як виражального засобу входження у найемоційніший стан осягнення величі Господніх діянь, розширення структури за рахунок поспівок-оспівування слів «Господа» і «Благословенний» *(Див. Додаток Б, Приклад 13)*. Диригент при донесенні до слухача значущості сакрального образу використав насичену звукову динамізацію хорової фактури, принцип маркато, незначні агогічні відхилення в кадансовому завершенні твору. Через осмислення знаковості нотного тексту композитора та сповненого божественної енергії образного змісту псалма, «Дударик» передав радісний і світлий настрій, розкривши його широкий діапазон – «від смирення до тріумфу вражаючої сили» (Костюк).

Твір К. Стеценка у трактуванні хоровою капелою «Думка» під орудою Євгена Савчука набуває дещо іншого забарвлення. Відмінність полягає насамперед у особливостях мішаного складу хору, голоси якого наділені багатою тембральною фарбою з легким відтінком вібрато. Звуковедення і фразування відрізняється від попередньої виконавської версії вираженою випуклістю. Так, початки фраз «Благослови́» виконані з тенденцією до пришвидшення з стійкою опорою на наголошений склад слова, що в нотному тексті відповідає половинній вартості. Тема духовної композиції завершується смисловим акцентом на наголошеному складі слова «Го́споди», яке звучить двічі у різних метроритмічних підходах. Хор виділяє їх м’якою звуковою атакою, тембральною і динамічною збалансованістю, задаючи позначений композитором настрій цілому твору.

Автор нотного тексту не вважав за потрібне подавати темпову атрибуцію, даючи виконавцям свободу обирати темп відповідний до місця і приуроченості

виконання твору, звісно, зберігаючи адекватність молитовній спрямованості словесного тексту. «Думка» виконує твір в помірному темпі, використовуючи агогічні зміни, зумовлені вагомістю окремих смислових точок тексту і музичної композиції. Протяжність виконання кінцевих акордів початкових варіацій і вслуховування в гармонічну вертикаль, відокремлення кожної нової варіації невеличкою цезурою, здійснюється з прагненням диригента засобом консонансної музичної гармонії та досконалості мелодичної лінії донести до слухача Божественну красу і змістовність Слова.

Третя й остання кульмінаційна варіація на відміну від виконавської версії «Дударика» насичена кантиленним звучанням, виразними тембрально наповненими переливами методичних ліній у різних голосах. Кульмінація твору дивовижно продумана автором музики. Завдяки фактурним дублюванням голосових груп, висхідному рухові всіх партій, принципу divisi високих голосів хору, динамічне наростання відбувається за рахунок мінімального напруження голосового апарату. Таким чином, поступове сходження до кульмінації не перевантажене звуковим масивом і наповнене динамічною благородністю, що передбачає зосередження уваги на першості Слова Божого, яким в антифоні виступає сентенція «Благословенний Ти, Господи».

Своєрідною манерою відрізняється виконання Муніципальної академічної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького під керівництвом Юрія Курача [270]. Слід зазначити, що Юрій Курач впродовж десятиліть (1984-2009) працював диригентом колективу у співпраці з його художнім керівником Зиновієм-Богданом Антківом – представником львівської диригентської школи. Юрій Курач, опанувавши диригентський фах у Київській консерваторії, у творчій співпраці з художнім керівником київської чоловічої капели, а з 2009 по 2013 роки вже як її головний диригент, практично втілював засади диригентської школи М. Колесси та розвивав традиції львівського хорового виконавства.

Виконання твору К. Стеценка наповнює експресія, яка виходить від диригентської руки керманича колективу. Диригент, на відміну від попередніх виконань, трактує антифон «Благослови, душе моя Господа» у швидшому темпі.

Можливо, це зумовлено концертними умовами, в яких перебували хористи: твір звучав у збірному концерті різних хорових колективів, які представляли до уваги слухачів низку духовних творів композитора у хорошому зі сторони акустики концертному залі, але не відповідного з огляду духовної атмосфери. Зважаючи на презентаційну спрямованість виступів, у виконанні дещо втратилась молитовна налаштованість виконавців, що позначилось на емоційному фоні інтерпретації.

Емоційно виражене виконання хоча суперечить позначеному в нотах «Leggiero calmo», але додає мелодичній лінії яскравості, задушевності і сердечності. Бачимо, що виконавці прагнуть передати найпритаманніші українському співі риси, які композитор втілив у своїй сакральній музиці. Диригент не виходить за межі заданих автором музики динамічних градацій в драматургії як окремих частин, так і цілого. Агогічна мінливість – пришвидшення початків фраз та їх кадансові сповільнення, у часі врівноважуються, творячи випуклі звукові комплекси, об’єднані єдиною звуковиражальною манерою.

Початки варіацій в унісонному чи октавно-унісонному викладі звучать доволі монолітно, чому сприяє єдина манера звукоутворення та тембральної барви. Ансамбль високих та низьких чоловічих голосів врівноважений, але в окремих підголоскових епізодах диригент корелює співвідношення партій, вимагаючи підсиленої звукової подачі того чи іншого голосу.

Безперервна плинність звукової думки забезпечує сприйняття твору в цілісності, що деякою мірою пов’язане з обраним темпом виконання і відсутністю цезур між варіаціями. У динамічному кульмінаційному злеті відчуваються драматичні переживання, які передають силу божественного змісту молитви. На відміну від попередніх варіантів інтерпретації твору, концепція Ю. Курача збагачує інтерпретаційні можливості нотного тексту і забезпечує йому «життя» в іншому форматі.

Дмитро Бортнянський. Хоровий концерт № 6 «Слава в вишніх Богу» (Камерний хор Харківської обласної філармонії)

Поетичною основою хорового концерту «Слава в вишніх Богу» Д. Бортнянського є різдвяна стихира шостого гласа, яка прославляє подію народження Ісуса Христа. Твір належить до урочисто-панегіричних чотиричастинних концертів композитора, в якому крайні частини написані у швидкому темпі, а середні – повільні [43]. Зазвичай у концертах Д. Бортнянського музичний матеріал не повторюється, але у даному творі перша і четверта частини мають однаковий музично-тематичний виклад (зміни присутні лише у завершенні останньої частини). Це зумовлене повторенням початкового рядка наприкінці стихири:

Слава в вишніх Богу і на землі мир;
нині приймає Вифлеєм Того, Хто сидить вічно з Отцем;
нині ангели Немовля народжене як Бога прославляють:
слава в вишніх Богу, і на землі мир, в людях благовоління.

У виконанні Камерного хору Харківської обласної філармонії [261] крайні частини концерту Д. Бортнянського звучать в єдиному темпі Allegro, друга частина – Lento, третя – Andante, яким відповідають зазначені у нотному тексті ремарки «Жваво» – «Повільно» – «Не швидко» – «Жваво».

Перша частина концерту «Слава в вишніх Богу» втілена композитором у тональності G-dur у розмірі 4/4. Урочисту прославу Господа хор передає радісним характером, впевнено витримуючи швидкий темп протягом виконання даної частини. Тематизм тут побудований на антифонних переспівуваннях, секвенційних проведеннях, повторюванні мелодичних комплексів, що відображається у поєднанні різних голосів хору та комбінуванні тембрів. Зміна теситури від низької до високої не впливає на манеру звукоутворення і тембральні звукові якості хору. Мелодичні проведення у високій теситурі звучать невимушено та тембрально наповнено.

У повільній ІІ частині (розмір 3/4) композитор використовує відхилення з тональності C-dur в e-moll, яка залишається основною для наступної частини. У виконанні солістів хору «Днесь восприімлет Вифлеєм» звучить наспівно, протяжно

і, водночас, стримано молитовно без надмірного вібрато звуку. Така звукова подача в динаміці *piano* немов «переносить» слухача в місце народження Ісуса Христа, в очікування дива, де панує спокій і благодать. Послідовний вступ голосів хору в *tutti* динамічно непомітно продовжує лінію солістів. Завдяки фактурному накладанню мелодичних проведень тексту «сідящаго присно» динаміка дещо підсилюється на акцентованому акорді («*при*сно»). Нетривале кульмінаційне загострення цієї частини змінюється попереднім спокійним і ліричним характером музики. Слова «днесь ангели младенца рожденнаго» підкреслені імітаційними «вкрапленнями» у високих голосах. На фоні статичного співу басової партії, яка виконує роль гармонічної основи, створюється акустичний ефект тембральної мозаїки, передаючи почуття ангельської ніжності до новонародженого Дитяти.

Деякою умовністю позначений поділ другої і третьої частин, оскільки третя частина є продовженням словесної думки та образного змісту попередньої. У третій частині «Боголіпно славословят» змінюється метроритм (2/4), дещо пожвавлюється темп, тематичний матеріал викладений поліфонічно. Ця частина розпочинається фугато з почерговим вступом теми половинними вартостями. Як зазначає дослідник хорової спадщини Д. Бортнянського, І. Юдкін-Ріпун, призначенням фугато, його протиставлення попередньому і подальшому розвитку зумовлене «специфікою виголошення псалмів, рефлексією над молитовними текстами» [249, с. 79]. Отже, даним музично-виразовим засобом композитор налаштовує слухача замислитися над ангельським славослов’ям.

Цикл концерту обрамлює частина, яка є повторенням першої із незначними змінами наприкінці. Завершення хорового концерту композиційно та інтонаційно нагадує риторичну фігуру «circulatio», що в перекладі з латинської означає «коло», «огорнути», і може слугувати для відображення вічності та безкінечності. Як у випадку трактування семантики змісту третьої частини, у всьому творі закладений сенс повсякчасного величання і прослави Бога, якому не може бути кінця. Виконання хору відзначається майстерним володінням атакою, емісією, філіруванням звуку. Остання частина підкреслюється хвалебно-піднесеним характером звучанням.

«Херувимська» Артема Веделя у виконаннях чоловічої хорової капели «Дударик» і Студентського хору Київської консерваторії

«Херувимська» А. Веделя в інтерпретації «Дударика» [47; 4]. Перший акорд твору у виконанні хору задає тон і смислову налаштованість. Хорова органіка дитячих голосів в поєднанні з басовою опорою передає трепет, внутрішнє пульсування на довгій тривалості. Звідси набуває розвитку поступеневий низхідний рух синкопованими секундовими інтонаціями, в якому вчувається схлипування і переживання. Тенорова партія, вступивши із запізненням на такт, повторює початкову інтонацію мелодизованим оспівуванням домінантової функції. Переданий композитором принцип антифонного співу у перших чотирьох тактах підкріплюється басовим остинатним звучанням. Такий композиційний прийом збагачується барвами звукового втілення, надаючи початковому епізоду характеру ліричної задумливості.

Подальше пожвавлення мелодичної лінії за рахунок мелодизованого висхідного стрибка на сексту, згодом на октаву, збагачує слухацьке сприйняття польотністю, одухотвореністю звучання. Адже в візантійській музичній теорії широкі інтервали називалися «духами», а саму мелодію, виходячи з даного трактування, підносила невідома духовна благодатна сила [156, с. 33]. А. Ведель, щоб підсилити текстові блоки «Херувими», «тайно», «образующе», а водночас «облегшити» хорову фактуру й надати їй легкості, прозорості використовує засіб орнаментування у різноманітних метроритмічних подачах. Містичний зміст слова «тайно» підкреслюється додатково засобом динамічного контрастування *(Див. Додаток Б, Приклад 14*).

Незважаючи на окремі мелодичні стрибки, всі голосові партії цієї частини вирізняються наспівністю. Композитор таким чином дає можливість виконавцям виявити колоритність звучання хорової фактури через мелодизацію кожного голосу. Хорові властива збалансованість в частковому та загальному ансамблі: звучання ритмічно вивірене, динамічна градація відповідає зазначеній в композиторському тексті, мелодичне фразування та артикуляція узгоджені зі словесним текстом.

Наступні строфи першої частини Херувимської пісні композитор подає в незміненому викладі. Проте у подальшому композиційному розвитку набуває значення широка динамічна палітра. Завдяки ній увиразнюється кульмінація, а також відокремлене паузою кадансове завершення першої частини. Початковий синкопований мотив у кінцевій строфі «всякоє нині» переходить в розмірений рух рівними восьмими тривалостями, затихає і стабілізується динаміка, що навіює спокій і умиротворення *(Див. Додаток Б, Приклад 15)*.

Друга частина «Яко да Царя» звучить в пожвавленому характері й швидшому темпі. Початкова тема «Яко да Царя всіх подимем» проводиться тричі у різних фактурних викладах. Починається початкова фраза solo з унісонного звучання дитячих голосів з подальшим терцовим розходженням дискантів і альтів. У 5-8-му тактах проведення теми надається альтовій групі, а «терцова» втора до неї віддається басам. Третє проведення звучить у акордово-гармонічному tutti всього хору. Переважаючий пунктирний ритм надає звучанню цієї частини рішучості, утвердження слів тексту *(Див. Додаток Б, Приклад 16)*.

Як і в попередній частині, хор максимально точно передає всі складові хорового звучання, зазначені композитором. Змінивши артикулювання на штрих non legato, відчувається зібраність у характері інтонування як у сольних фрагментах, так і в епізодах tutti. Стрімкий висхідний секвенційний розвиток в кульмінації Херувимської долається завдяки непомітному переходу дитячих голосів у фальцетний регістр *(Див. Додаток Б, Приклад 17)*. Внаслідок цього звучання набуває сконцентрованого стрімкоподібного злету, не обтяженого теситурними особливостями. Наприкінці частини, в утвердженні слова «Алилуя», хорове звучання незначно сповільнюється, що зумовлено необхідністю витримування фермати на останньому акорді твору.

Херувимська пісня А. Веделя у трактуванні студентським хором Київської консерваторії під керівництвом П. Муравського відрізняється вираженою просвітленістю у тембрах голосових партій. Заданий у початковій темі твору темп «Ходою» залишається стабільним протягом всієї частини, проте у строфі «всякоє нині житейскоє» відчутно деяке агогічне зрушення. Жвавіший темп, насиченість

динамічної палітри, зміна тембрового забарвлення зумовлюється кульмінаційним характером першої частини. На зміну переважаючому спокійному умиротвореному звучанню, світлому і прозорому тембру, приходять глибші і наповнені барви голосів. Слід відзначити однорідність, легкість та м'якість тембру у звучанні чоловічих партій. Це, очевидно, зумовлене фізіологічними особливостями голосу молодих співаків і, звісно, майстерністю диригента домагатися якості звуку відповідної до образного змісту твору.

Другій частині композитор надає рішучого характеру у маршовому дводольному розмірі. У хоровому відтворенні змінюється відношення до звукової атаки, тембрального забарвлення, темпу звучання. Пунктирний ритм, на якому будується тематизм цієї частини, відображається хором чітко з тенденцією максимально швидко приєднувати коротку тривалість до довгої. Аби запобігти одноманітному скандуванню при подібності ритму, хор підкреслює акцентом найбільш вагоме слово першої строфи («поди́мем»), завдяки чому зберігається логічний розвиток музичної фрази. Повнозвучне акордове tutti «Яко да царя всіх подимем», а далі кульмінаційне «дори носима чинми», викладене у формі канонічної секвенції в динаміці f-ff, набуває тембрової насиченості і ансамблевої одностайності. Теситурно складний кульмінаційний епізод хор долає впевнено, чому сприяє міцна опора дихання і заданий композитором висхідний секвенційний злет всіх голосів на crescendo. Проміжні епізоди solo, особливо проведення «ангельськими невидимо», наповнене таємничим змістом, а також завершальне «алилуя» голоси підкреслюють властивим українському звукові вібрато. Вібрація тут виступає як звуковиражальний засіб для підкреслення українського мелодизму у ліричних оспівуваннях сакрального тексту. Кожен голос жіночого і чоловічого тріо «мерехтить» своїми індивідуальними тембральними принадами, при цьому не виділяючись із загального ансамблю.

Максимально точно з хорошою емісією звуку відображений динамічний розвиток, заданий композитором в нотному тексті. Хор добре володіє філіруванням звуку, передаючи поступовість crescendo чи diminuendo. Особливою обережністю

відрізняється pp, а для контрастного ff властива повнота і сконцентрованість звукової організації.

Аналіз виконавських інтерпретацій вищезазначених сакральних хорових творів дозволяє сформувати певне уявлення про прикметні особливості хорового звукоінтонування, які беруть участь у формуванні виконавського еталону української хорової традиції.

«Ангел вопіяше» Михайла Вербицького у виконанні капели «Трембіта»

Основою Великоднього концерту М. Вербицького є задостойник «Ангел вопіяше» – великодній піснеспів, який виконується в складі євхаристійного канону замість «Достойно єсть» [48]. Автором великоднього канону, з якого взято задостойник, є Іоан Дамаскин. За церковною традицією канон співається повністю особливо святковим наспівом, оскільки в ньому закладена ідея прослави Матері Божої. Поетичний текст першої частини задостойника пов'язаний з подіями Благовіщення – об'явлення Діві Марії Архангела Гавриїла з вісткою про те, що вона народить Спасителя. В гимні воскреслому Христу Архангел являється до Марії знову вже з іншою, пасхальною вісткою («Ангел вопіяше Благодатній: Чистая Діво, радуйся! І паки реку: радуйся! Твій син воскресе тридневен от гроба, мертвия воздвигнувий, воздвигнувий, людіє, веселітеся!»). У другій частині, в ірмосі, Архангел звертається до Новозавітної Церкви «Світися, світися, новий Єрусалиме, слава бо Господня на тобі возсія. Ликуй нині і веселися Сіоне»[6].

Текст першої частини задостойника М. Вербицький передав у перших двох частинах концерту Moderato і Allegro. Подальше звертання Архангела до Діви Марії «Ти же чистая, красуйся, Богородице, о востанії Рождества Твоєго» композитор втілив у тричастинному композиційному викладі музичного матеріалу: Moderato-Allegro-Allegro. Таким чином утворився п'ятичастинний хоровий концерт.

Величальне наповнення змісту сакрального тексту підкреслюють заклики піднесеного характеру: «радуйся», «веселітеся», «світися», «красуйся», в яких

[6] Гора Сіон – найбільша святиня м. Єрусалим, де знаходився храм царя Давида, пізніше це місце Тайної вечері, зішестя Св. Духа на апостолів.

передається Господнє привітання до жінок-мироносиць. Вони стають своєрідним поетичним лейтмотивом всього піснеспіву.

Перша частина концерту у кантиленному проведенні капели «Трембіта» [262] передається в особливо теплій звуковій барві, яку задає на початку твору альтово-теноровий вступ «Ангел вопіяше Благодатний» на фоні остинатного басу. На складі «во(піяше)», який передається четвертною з крапкою хор немов перетягує довгу тривалість, наголошуючи на смисловому значенні сакральних слів. Почерговість висхідної чистої квінти в теноровій партії із висхідною закличної квартою у сопрановому русі, створює ефект розквітання, надії і спасіння. Далі сольні триголосні чергування жіночих і чоловічих груп голосів з виразними тематичними блоками роблять фактуру першої частини прозорою й водночас сконцентрованою на передачі образного змісту. У виконанні хором довших половинних тривалостей при мелодичному розгортанні тематичного матеріалу відчутне філірування звуку, що забезпечує «дихання» і пульсацію звуковій тканині. Утверджувальним епізодом частини служить акордове проведення «веселітеся» в кадансовому звороті.

Перше речення другої частини (Allegro) в гомофонно-гармонічному викладі із початковим інтервальним стрибком партії басів та тенорів (на октаву і сексту відповідно) та висхідним мелодичним рухом на наголошеному складі «світи́ся» декларує піднесеність слова. Часте використання композитором риторичної фігури чистої кварти, великої сексти у різних фактурно-композиційних варіантах відтворює переконливий клич небесних сил. Засобом імітаційної поліфонії в останньому реченні композитор передає торжественний характер змісту «Ликуй, нині і веселися, Сіоне» *(Див. Додаток Б, Приклад 18)*.

У третій частині (Moderato), в якій композитор використав почергові проведення сольних епізодів із епізодами tutti, ансамблеве і хорове звучання «Трембіти» витримане в єдиній тембральній і динамічній злагодженості. Відчутна звукова випуклість коротких фраз, що досягається необтяженим затактовим вступом, плавністю звуковедення, засобом tenuto виділення кульмінаційних точок кожного музичного речення *(Див. Додаток Б, Приклад 19)*.

Переклички хорових груп у четвертій частині Allegro відображені доволі згуртованим звучанням, спільною вокальною манерою, штрихом non legato, поступовим зростанням динамічної шкали. Піднесений каданс «Рождества Твоєго» виконано з деяким сповільненням і виразно витриманою ферматою в останньому акорді. Зазначена в нотному тексті фермата і пауза наприкінці цією частини, готує найвагомішу кульмінаційну думку духовного тексту всього концерту, для якої композитор обрав фугатний виклад музичного матеріалу *(Див. Додаток Б, Приклад 20)*. Відтворюючи цей складний поліфонічний прийом, колектив для виразності проведення тем і контрапунктів застосовує штрих non legato, зберігаючи логіку фразування тематичного матеріалу. Виразовим засобом фугато автор намагався відобразити душевний трепет і зворушливий неспокій, які переповнюють людину в очікуванні Христового Рождества. Подальше розлоге crescendo у секвенційному висхідному русі мелодичних ліній («о востанії») звучить наповнено і яскраво. Несподіваний нисхідний рух партії басів сполучає з акордовим утвердженням «Рождества Твоєго», яке проходить двічі у гомофонно-гармонічному викладі, завершується темповим розширенням і ферматою на заключному акорді *(Див. Додаток Б, Приклад 21)*.

Леся Дичко. «Благослови душе моя, Господа» (Студентський хор Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановой)

Духовна хорова мініатюра для мішаного хору a cappella «Благослови душе моя, Господа» Лесі Дичко написана у 2015 році [75]. Цей твір композиторка присвятила відомому польському композитору сучасності Ромуальду Твардовському з почуття великої пошани до особистості митця, вдячності за його пієтет до творчості українських композиторів. В руслі повернення до «релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності», хорова музика Л. Дичко наділена медитативністю, особистісним характером сприйняття Божества, скромною вишуканістю, особливим тяжінням до чуттєвої сфери [198, с. 192]. У світлі нових підходів до трактування духовних жанрів, їх музичної стилістики, у своєму творі Л. Дичко застосовує принцип «перекомпонування» традиційного канонічного тексту 102-го псалма Давида.

Структура твору композиційно стає довшою в часі. Строфи псалма відділені одна від одної «різнобарв'ям гармонічних відтінків та достатньою виразністю динамічних перегукувань хорових партій, що нагадують передзвони» [194, с. 253]. Ладово-гармонічна мова позначена авторським почерком, в якому поєднуються як традиційні, так і новаторські засоби – використання «вузькооб'ємних ходів, пентахордних поспівок», мелодичних модуляцій, зіставлення ладів та ін.

Молоді голоси Студенського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової під керівництвом Галини Шпак у щирому співі передають молитву до Господа [264]. Твір, написаний в тональності A-dur, розпочинається тритактовою фразою «Благослови, душе моя Господа», в якій плавний мелодичний рух завершується ферматою. Хор майстерно поєднав величний і урочистий спів у *tutti* хорових партій із філіруванням звуку на статичних акордах. У цьому своєрідному короткому вступі хоровим звучанням навіяне відчуття поєднання з небесним світом. Подальший розвиток цієї строфи «і вся істото моя, ім'я святеє Його» проходить в хвилеподібних звукових «переливаннях» жіночих голосів і піднесенні теситури хору загалом. Присутні тут мелодичні стрибки на інтервал сексти у партії сопран не створюють для виконавців жодних труднощів, навпаки, вони виконані інтонаційно точно і легко, що надає звучанню свіжості і польотності.

Наступна строфа «Благослови душе моя, Господа, і не забувай усіх добродійств його» викладена у формі почергових псалмодичних переспівів у кожному голосі. У цій частині твору виразно прослуховуються тембральні якості голосів і їх ансамблева узгодженість при накладанні різних ритмічних пластів.

Заклична інтонація з широкими інтервальними стрибками на початку строф «він прощає» і «він визволяє» вселяє віру в людські душі. Акордова зібраність у хоровому звукові надає стверджуючого характеру та непорушності думки. Від початкового *tutti* всього хору фактура поступово спрощується до одних басів, текст «зціляє всі недуги твої» супроводжується теситурним спаданням в чоловічих партіях і завершується ферматою на басовому звуці соль великої октави. Таким чином композитор «переносить» нас із стану Божої благодаті в грішний земний світ. Наступні слова «вінчає тебе ласкою і милосердям» супроводжуються стрімким

злетом мелодики, кластерним нашаруванням і divisi у всіх голосах. Відтак, настає яскрава динамічна кульмінація на виклику «Благослови!» Октавно-унісонне звучання хорових партій в кульмінаційному епізоді повертає слухача у блаженний вимір.

Сучасне емоційно насичене та багате на звуко-зображальні засоби хорове письмо Л. Дичко вимагає від співаків належного вокально-технічного рівня підготовки. Для подолання таких виконавських труднощів, як великі інтервальні стрибки при наспівному мелодичному русі, високі теситурні умови, divisi всіх голосів, мінливість гармонії, потребують володіння міцним співочим диханням, гармонічним слухом, доброю емісією голосу, відчуттям ансамблю, здатності переосмислити духовний зміст тексту і відкрити його в звуковій барві. Студентський хор Одеської музичної академії своєю інтонаційною, технічною вивіреністю та художньо-виражальною вправністю, передав філософськосимволічний світ творчого мислення композиторки. У звуковому втіленні псалма нащадками Пігровської хорової школи відобразилися псалмодична лінія, що пов’язується з почуттям каяття і благання та гімнічний характер, який передає радість від досягнутої благодаті.

«Різдвяна Божественна Літургія» О. Козаренка у виконавських інтерпретаціях Заслуженої капели України «Трембіта» і Галицького академічного камерного хору (м. Львів)

«Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоанна Златоуста» для мішаного хору *a capella* була написана в 1999 році з метою відзначення двохтисячолітнього Ювілею Різдва Христового [9]. Тоді композитор Олександр Козаренко, якому належала перша частина – «Літургія Слова», у творчому тандемі з Віктором Камінським («Літургія Жертви») створили свій перший твір у жанрі літургійного циклу. Літургія віддзеркалила найістотніші риси творчої особистості митців. Літургія отримала схвалення і благословення вищого духовенства української греко-католицької церкви. Зокрема, Преосвященний Владика Любомир Гузар зазначає, що в Літургії «композиторам вдалося в модерному жанрі схопити молитовний характер святого дійства. Це змушує нас замислитися, змінити наше

ставлення до серйозної сучасної музики та сповнити надією на нову епоху в нашому церковному мистецтві» [67].

2014 року О. Козаренко завершив свій твір, написавши другу частину Божественної Літургії – Літургію Жертви [9]. Хоровий твір, присвячений 150-річчю від дня народження митрополита Андрея Шептицького, прозвучав в повному обсязі у виконанні Галицького академічного камерного хору у 2015 р. [267]

У Літургії О. Козаренка помітне перетворення величних і стриманих давніх напівів у авторському сприйнятті сучасного світу, сповненого напруження і експресії. Божественне і сьогоднішнє, вічні категорії «небесного» і «земного» присутні в музичній тканині твору в нерозривній єдності. «Попри неспішний темп розгортання і звернення до архаїчних строгих мелодій», Л. Кияновська зауважує, що в музиці відчувається «стрімкий пульс епохи» [97]. Пов'язана з національними традиціями духовної музики, водночас Літургія «виразно позначена диханням свого часу, вражає баченням і чуттям Божого слова, яке могла породити лише наша драматична, розшарпана конфліктами, ненавистю, стражданнями, проте спрагла Божого милосердя та прощення епоха» [97]. Як зазначає дослідниця творчості О. Козаренка, Ольга Коменда, Літургія є «синтетичною за інтонаційним складом, оскільки поєднує риси давньої монодії, партесного багатоголосся (divisi), імітаційної поліфонії, пісенно-романсового стилю та сучасного фактурно-гармонічного письма» [110]. Ознаки давньоруського духовного співу виразно простежуються в мелодичній тканині частин Літургії, а також риси духовних партесних творів – у багатоголосному викладі (одночасне divisi всіх голосів у «Херувимській»), в деяких гармонічних квартово-квінтових зіставленнях інтервалів. Давню основу церковного співу композитор збагачує модерними дисонуючими гармонічними співзвуччями та фактурними ускладненнями (Другий антифон «Блажен муж», «Єдинородний сину»).

Взятий до аналізу аудіозапис Різдвяної Божественної Літургії у виконанні Заслуженої академічної капели «Трембіта» (диригент – заслужений діяч мистецтв України Микола Кулик), здійснений за участю духовенства УГКЦ. Почерговість виголосів священнослужителів із звучанням хорових номерів вводить слухача в атмосферу канонічного літургійного дійства [259].

Перша група хорових епізодів Літургії Слова представлена піснеспівами «Амінь», «Нехай буде ім'я Господнє», «Господи помилуй». Для них характерне поліладовість звучання, побудоване на тризвуках паралельного мажору і мінору. Перший акорд виголосу «Амінь» взятий м'якою атакою в динаміці *mezzoforte* і розвинутий до зазначеної в нотному тексті динаміки *forte*. «Нехай буде ім'я Господнє» відзначається випуклим фразуванням музичного тексту з агогічними й артикуляційними змінами. Зокрема, при виконанні початкового мотиву затактова восьма тривалість скорочується із стремлінням до сильної долі наголошеного складу «не*ха́й*», а наступна восьма, яка припадає на склад «*бу́*де» акцентується і продовжується в часі *(Див. Додаток Б, Приклад 22)*. Аналогічна логіка розгортання музичного фразування хором притаманна надалі: пришвидшення виконання дрібних тривалостей, після яких довші в поєднанні зі змістом словесного тексту мають сильнішу смислову наповненість. Просвітлене мелодизоване оспівування сопраново-теноровою групою слова «благословенне» відділяється від наступної фрази «від нині і довіку» ледь помітною цезурою, яка надає звучанню благородної вишуканості.

У другій групі піснеспівів «Многії літа» і «Многоліття», остання написана у формі розгорнутої композиції і спирається на романсові інтонації пісні «Їхав козак за Дунай». Виконується хоровим колективом урочисто і піднесено. Для підкреслення характеру використовується штрих маркато, при якому не втрачається єдина спрямованість звуковедення до кульмінаційної точки твору. Підголоскові проведення теми в середній частині «Многоліття», які викладені шістнядцятими тривалостями з чергуванням нисхідних і висхідних ланок, створюють емоційне пожвавлення, і приводять до кінцевого величного акордово-гармонічного викладу довшими четвертними вартостями *(Див. Додаток Б, Приклад 23)*.

Окремою групою в Літургії є Антифони, які позначені рисами барокової поліфонії (фугато) і народного мелосу. Перший антифон «Ісповімся Тобі, Господи» розпочинається темою-заспівом «бахівського складу» (О. Коменда), а продовжується приспівом «Молитвами Богородиці» з помітною алюзією до пісні «При долині кущ калини» *(Див. Додаток Б, Приклад 24 а,б)*. Звучання хорових груп,

які послідовно проводять основну тему на початку твору, відзначається єдністю тембральної барви і динамічної поступовості, що покликано передати покаянний характер антифону. Поступове збільшення динаміки і перевага висхідної мелодичної лінії жіночих і тенорових голосів підкреслює зміст тексту «розповім про всі чуда Твої», що в свою чергу створює ефект нескінченності, неосяжності Господньої величі. Фактурне нашарування, своєрідний «спад» у приспіві (почергові вступи від жіночих до чоловічих голосів), вказують на повернення до земного, до грішності людської душі, яка прагне спасіння. Кульмінація антифону припадає на третій стих «Ісповідування і велич діло його» *(Див. Додаток Б, Приклад 24 в)*. У звучанні досягається динамічним підсиленням до *forte*, використанням маркованого штриха і незначного сповільнення темпу. На відміну від попередніх фугатних заспівів, стих «Слава Отцю і Сину» викладено в акордовій фактурі із вкрапленням оспівування окремими голосами слів «Сину», «Духові», «нині», «час», «вічні», «Амінь». В останньому проведенні «Амінь» немов розчиняється хорова фактура за рахунок її зменшення, сповільнення темпу і динамічного згасання. Останній приспів «Молитвами Богородиці» звучить в прохальному настрої із значним темповим розширенням (alargando).

Композиція другого антифону має подібну структуру до першого. Стислій темі «Блажен муж», побудованій у висхідному квінтовому мелодичному русі, відповідає рухливий контрапункт «що боїться Господа» *(Див. Додаток Б, Приклад 25 а)*. Їх почергові накладання у всіх голосах створює враження звукового мережива, сповненого радості і очікування народження Спасителя, про що оспівується в молитовному приспіві «Спаси нас, Сине Божий» і стверджується заключним мажорним співзвуччям («Алилуя»). Початок кульмінаційного фугато в динаміці *forte* виділяє третій стих «Слава і багатство в домі його» *(Див. Додаток Б, Приклад 25 б)*. Тут кожна перша доля, на яку припадає наголошений склад «*Сла́*ва» акцентується, а наступне повторення слів «правда його, і правда його» із висхідним рухом мелодії, динамічним наростанням від *subito piano* до *forte* та прискоренням темпу (*stringendo*) приводить до піднесеного заключного «Спаси нас». Аналогічно

до попереднього антифону, «Алилуя» звучить виважено сповільнено із використанням *tenuto* в кожному складі.

«Єдинородний Сину» написаний в стилістиці елегійної пісні у підголосковому викладі. Для хорового звучання цієї частини притаманна дивовижна мелодійність, тембральна просвітленість, кантиленність тематичних проведень, що увиразнює національний характер української пісенності *(Див. Додаток Б, Приклад 26 а)*. Раптове динамічне зростання і акцентований спів тексту «і розп'ятий був Ти, Христе Боже» вносить фрагментарний контраст, відтак терцові оспівування «Ти один з Святої Тройці» повертають слухача до попереднього характеру *(Див. Додаток Б, Приклад 26 б)*.

Третій антифон побудований за структурним принципом першого, в якому заспівами є три стихи антифону («Сказав Господь», «Жезл сили», «З тобою начало»), а приспівом виступає тропар четвертого гласу «Різдво Твоє, Христе Боже наш». У стихах антифону простежується яскраво виражена пісенна мелодична лінія в партії сопран, яку в подальшому підголосковому викладі підсилює тенорова група. Невеликі за обсягом, але логічно вибудувані в драматургічному плані «заспіви» є своєрідним містком до «приспіву» – тропаря *(Див. Додаток Б, Приклад 27 а, б)*.

Різдвяний тропар, який змальовує світлу подію народження Христа, створений в манері обіходного викладу музичного матеріалу, звучить урочисто і піднесено. Переважає в тропарі акордово-гармонічний виклад, де кожному складу тексту відповідає один акорд. Лише у проведенні третього стишка «в ньому бо ті, що звіздам служили» композитор вводить цікавий художньо-фактурний ефект почергового накладання різних груп голосів (T-B-A-S), що семантично можна розуміти як звукове зображення променів Вифлеємської зорі. Всі стишки виконані в неквапливому темпі, що в поєднанні з декламаційною артикуляцією нагадує аскетичність давніх напівів української церкви. В кадансуваннях кожного стишка автор музики подає знак фермати. Така закономірність має знаковий характер і пов'язується із затримкою часу, категорією «вічності», зверненням до величавості Події. Аби уникнути одноманітності, хоровий колектив четвертні вартості кожного стишка виконує агогічно рухливо, роблячи *tenuto* на смислово-акцентованих складах

тексту, написаних половинними тривалостями (наприклад, «*Бо́*же», «нав*чи́*лися», «*пра́*вди», «*сла́*ва»).

У подібній архаїчній стилістиці написані наступні частини «Спаси нас, Сину Божий», «Слава і нині» та кондак «Діва Днесь», «Всі ви, що в Хреста хрестилися» та Прокімен. Серед цих номерів кондак «Діва днесь» вирізняється особливим молитовним характером, оскільки в його основі є напів з Львівського ірмолою кінця XVI століття. Початок кондака нагадує спосіб співу з ісоном – основна тема жіночої групи голосів звучить на фоні бурдонних чоловічих голосів *(Див. Додаток Б, Приклад 28)*. Драматургічний розвиток підсилює покрокове підвищення теситурного розташування партій, зростання динамічної шкали (*pp* - *f*), акцентування заключних слів в останньому стишку «Бо ради нас родилося дитя мале – Предвічний Бог».

Для частини «Всі ви, що в Хреста хрестилися», викладеної в акордовому поєднанні голосів з елементами антифонного співу, властивий гімнічний характер. Він досягається завдяки початковим акордам половинними тривалостями в мелодичному розташуванні основних ступенів ладу D-dur (*a* - *f*) з подальшим їх оспівуванням четвертними вартостями. Закличне інтонування хору в останньому проведенні стиха увиразнене динамічним підсиленням і *divisi* жіночих партій в заключних «Алилуя» *(Див. Додаток Б, Приклад 29)*.

Прокімен «Вся земля нехай поклониться Тобі» у першому проведенні звучить тембрально прозоро і ніжно завдяки фактурному рішенню – написаний для жіночих голосів, де на початку сопрано співають основну мелодичну лінію, а альти виконують роль ісона *(Див. Додаток Б, Приклад 30)*. Вдруге прокімен звучить у тому ж викладі для чоловічих голосів. Таким засобом поперемінності тембрів (тембральної гри) композитор збагачує всеохопність образного змісту музично-поетичного тексту.

Виконання Заслуженої академічної капели «Трембіти» відзначається особливою благородністю і м’якістю тембрового забарвлення, точністю інтонаційного строю та злагодженістю ансамблю, продуманістю музично-образних звуко-виражальних засобів, мобільністю агогічних відхилень, передачі широкого спектру динамічних градацій та нюансування, володінням хорошою емісією звуку.

Автор музики Літургії О. Козаренко відзначає у перелічених досягненнях хору неабияку роль диригента Миколи Кулика, який володіє тонким відчуттям музичного стилю, хормейстерською майстерністю в його досягненні.

Другу частину «Різдвяної Божественної Літургії» – «Літургію Жертви» О. Козаренка розглянемо на основі аудіозапису концерту 2015 р. під однойменною назвою у виконанні Галицького академічного камерного хору (диригент – народний артист України Василь Яциняк) [267].

«Херувимська» передає стилістику українського романсу. У першій частині «Ми херувимів» (6/8), написаній в куплетній формі, композитор використовує терцово-секстові інтервальні співвідношення у мелодичній канві та секвенційний розвиток музичного матеріалу *(Див. Додаток Б, Приклад 31 а)*. Хор виконує цю частину в динаміці *piano* стримано і кантиленно, що віповідає зазначеній ремарці *Amorozo.* Заспів і приспів завершується незначним сповільненням останніх складів тексту «співа*ючи*», «*печаль*», «*амінь*». У другій частині *Decizo a maestoso* (3/4), викладеній у формі фугато, активізується темп виконання, змінюється штрих на *non legato*, подача звуку стає зібрана і сконцентрована. Кульмінаційне «Алилуя» вимагає точності в інтонації, оскільки за рахунок *divisi* у всіх голосах хору відбувається фактурне нашарування акордів, динамічне й емоційне піднесення *(Див. Додаток Б, Приклад 31 б)*.

Розгорнута композиція Символу віри складається з умовних трьох епізодів – «Вірую» («Mesto), «І був розп’ятий» («Con passione»), «І в Духа Святого», з яких перші дві розділяють зазначені в нотному тексті ремарки *(Див. Додаток Б, Приклад 32 а)*. Кожен з епізодів відзначається яскравим драматургічним розвитком. «Mesto» починається від прозорого фактурного викладу теми «Вірую в єдиного Бога Отця» через поступове накладання тематичних блоків антифонного складу «Світла від світла» в різних групах голосів, й завершується активізованим висхідним секвенційним рухом і динамічним підсиленням. Подібну композиційну структуру має другий епізод «І був розп’ятий» («Con passione»). Починається від почергових вступів теми в динаміці *subito piano* (T,B – A – S) і доходить звершення основної ідеї в кульмінації «Його царству не буде кінця». Ці слова втілюються в високому

теситурному розташуванні голосів, семиголосному вертикальному викладі та динаміці *fortissimo (Див. Додаток Б, Приклад 32 б)*. Опісля «І в Духа Святого» будується за принципом першого епізоду, але вже без вираженого динамічного підсилення наприкінці твору. На фоні кантиленного звучання всієї частини, виокремлюється фрагмент «і говорив серед пророків», що виконаний хором у декламаційній манері. В основному агогічному відношенні звучання хору не виходить за межі рекомендованих композитором позначень динамічної шкали чи тих, що вказують на звуковиражальний характер. За нашим спостереженням, диригент використовує доволі тривалу паузу перед другим епізодом і відокремлює цезурою заключне «Амінь».

У Євхаристійному каноні поєднуються різні за стилістикою частини: архаїчна «Милість миру», вальсоподібне «Достойно і праведно єсть», антифонне «Свят, свят, свят», меланхолійно-пісенне «Тебе оспівуємо». «Милість миру» виписане октавними подвоєннями у всіх голосах. У виконанні початкових двох і четвертої частини, який об'єднує ремарка «Cantabile», виділяється темброва м'якість, акуратна атака звуку в динаміці *piano*, звуковедення *legato*, затримання звучання на останніх акордах, що зумовлене особливістю літургійного дійства. Натомість «Свят, свят, свят» звучить рішуче і впевнено, а сакральний зміст слів «Осанна в вишніх!» стверджується стрімким мелодичним злетом в кінці частини.

Господня молитва «Отче наш» написана для соло сопрано та хору. Це єдина в Літургії частина в такому викладі. У творі поєднуються мелодійні співставлення хору і соло в першій частині «Отче наш, Ти що єси на небесах» і чергування соло з хоровими голосами за принципом антифонного співу в другій частині «Хліб наш насущний», де у горизонтальній і вертикальній канві переважає октавний виклад *(Див. Додаток Б, Приклад 33)*. Сольне проведення у виконанні Іванни Штурмак оздоблює частину дзвінким і проникливим співом, повторювані секундово-октавні мотиви в її мелодичній лінії примушують слухача поринути у смисл Молитви.

Дисонансні акорди «І Духові Твоєму» переходять у величний «Єдин Свят». Останні частини Літургії «Благословен, хто йде в ім'я Господнє», «Ми бачили світло істинне», виконуються в молитовному характері. Завершальні «Нехай

сповняться уста наші», Ектенія і «Слава Отцю і Сину» звучать піднесено і могутньо *(Див. Додаток Б, Приклад 34)*.

У виконанні Літургії О. Козаренка хоровим колективам довелось зустрітись із низкою вокально-технічних труднощів. Зокрема, використані у творі гармонічна поліладовість, дисонуючі співзвуччя, хроматизований мелодичний матеріал, вимагали від диригента і виконавців постійного «внутрішнього» контролю над точністю інтонування і вивіреністю строю, епізоди поліфонічного викладу вишліфувані з позицій злагодженості метро-ритмічного та динамічного ансамблю, високі теситурні умови хору в кульмінаційних епізодах вимагали міцної, опертої на диханні атаки звуку і впевненого звуковедення. Доволі інформативними і допоміжними для виконавців-інтерпретаторів є вказівки композитора щодо характеру звучання («урочисто», «спокійно, з рухом» «піднесено», «помірно», «жваво», «молільно», «енергійно», «благально»), темпових співвідношень, динамічних градацій, нюансування тої чи іншої частини Літургії.

Нотний текст Літургії із багатим спектром виразових засобів лише частково здатний відобразити задум композитора. Ідея твору вповні розкривається лише в живому виконанні колективів – Заслуженої академічної капели «Трембіта» під орудою народного артиста України Миколи Кулика і Галицького академічного камерного хору під керівництвом народного артиста України Василя Яциняка. Мистецьку цінність «Різдвяної Божественної Літургії» Олександра Козаренка підтверджує факт висунення її Національною спілкою композиторів України у 2019 році на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка за напрямом «Музичне мистецтво».

Висновки до третього розділу

Завдяки збереженню виконавських традицій та викристалізованих впродовж тривалого часу професійно-методичних складових диригенсько-хорового мистецтва, виконавський рівень сучасних українських хорових колективів та їх диригентів отримує загальнонаціональне і світове визнання. Національна картина світу та

ментальні особливості етносу вплинули на його хорову культуру. Знаковим прикладом втілення семіосфери є виконавські інтерпретації хорової музики під орудою Олександра Кошиця і Павла Муравського. Із спогадів О. Кошиця і публікацій закордонної преси про виступи Республіканської капели маємо відомості про технічно-тембральну властивість співу, виконавську культуру та його влив на слухача. Методичні настанови П. Муравського щодо хорової технології базуються на кантиленному співі в природному ладові, єдності тембру та вокальної інтонації. Професійні й світоглядно-моральні принципи обидвох корифеїв хорової справи є визначальними на шляху досягнення глибоко духовного звучання.

Джерелом неповторного національного виконавського стилю хорових колективів є тісна творча співпраця диригента з артистами хору, в якій мистецький продукт твориться через переосмислення інтерпретаційно-стильових особливостей виконуваних творів, особистісні слухові відчуття, розуміння ідеального хорового звуку та світовідчуття виконавців. Досягнення високомистецького проникливого виконання духовної музики доповнюють специфічно сакральні інтенції.

Представники регіональних хорових шкіл України XX – початку XXI ст. в процесі копіткого репетиційного і художньо-концертного етапів діяльності, виробили широкий спектр творчих засад, пріоритетними з яких є робота над тонкощами досягнення вокально-хорової злагодженості та трактування хорової звучності.

У полі зору професійних хорових колективів стоїть питання досягнення національного еталону хорового звучання, оновлення і удосконалення інтонаційно-образної сфери інтерпретації. Вважаємо, що еталонною виконавською версією є виконавське втілення музичного твору, яке відповідає характерним для певної традиції звуковим ідеалам. Звуковий еталон охоплює комплекс естетичних і виконавських засобів, які утворюють систему.

Інтерпретаційну реалізацію основних параметрів еталонного хорового звуку розглянуто на прикладі аналізу сакральної музики, яка є фундаментом української професійної хорової культури і найповніше виявляє особливості духовної сутності нації. У виконавській майстерності колективів простежується: здатність

переосмислювати музичний твір відповідно до його словесної основи; в залежності від образного змісту використовується емоційно стримане звукове вираження, чи проникливо транслюються таємниці душевних переживань; зберігається рівновага єдиного тембрального ансамблю хору з притаманною українській традиції глибоко «сердечною» звуковою барвою.

Джерела до третього розділу

1,2, 9, 14, 19, 22, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 38, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 53, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 71, 74, 75, 77, 87, 94, 95, 97, 99, 102, 105,107, 110,111, 112, 115, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 172, 174, 175, 180, 181, 182, 185, 187, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210,211, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 222, 223, 225, 227, 228, 231, 236, 238, 241, 242, 246, 249, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275.

ВИСНОВКИ

1. Згідно з метою роботи, яка передбачає комплексне висвітлення особливостей інтерпретації української сакральної музики, важливим аспектом дослідження є осмислення етико-естетичних засад музичного мистецтва через філософсько-богословський досвід античної доби та середньовіччя, який служить тезаурусом універсального знання наступним епохам. Проведений аналіз філософсько-богословської думки щодо ролі музики та простеження специфіки візантійського калофонного стилю підтверджує важливість екстраполювання здобутого етико-естетичного досвіду минулих епох на способи виконавського трактування української сакральної музики. Згідно з розумінням музики античних філософів, саме в хоровому мистецтві закладена:
   - естетично-виховна функція, що зумовлено тісним зв'язком з людськими переживаннями та емоційним станом (здатність викликати почуття любові, насолоди, щирості тощо);
   - суспільно-громадська функція, що полягає в об'єднанні людей, спонуканні до мирного існування.

   Зазначені функції об'єднані спільною комунікативною метою, яка закладена в музичному мистецтві. Музично-естетичні погляди давніх мислителів зосереджуються навколо питань, пов'язаних з поширенням, сприйняттям звуку та благозвуччям мови. Вони, в свою чергу, дозволяють виокремити важливі елементи у трактуванні сакральних творів, спрямовані на досягнення катарсисної реакції:
   - динамічний план виконання – стримана і поміркована гучність допомагає слухачеві заглибитися у зміст богослужбового тексту, чим підсилюється дидактичне завдання сакрального співу;
   - уважне ставлення до текстової основи;
   - благозвуччя вимови при співі (вибір відповідних сучасних елементів хорової технології – артикуляції і дикції).

2. Тяглість поглядів щодо естетично-дидактичного впливу музики простежуються у візантійській філософсько-богословській думці, що базується на християнському світовідчутті. У богослужбовій традиції усі піснеспіви, що входять до системи візантійської гімнографії, покликані прославляти Бога і доносити до вірних святість Божого Слова. Найдавніші теологічні розважання Отців Церкви про музику акцентують в основному на літургічному значенні псалмодії, а також визначають музику як засіб пізнання божої мудрості, вказують на її надзвичайну гідність і святість. Ранньохристиянські мислителі Іоан Золотоустий, Василій Кесарійський, мали власне розуміння музики в комплексі музично-естетичних поглядів, в яких земна музика трактувалася як наслідування небесної, а її гармонія була результатом благовоління Творця і Тройці. Акцентувалося, що у часі такого співу виникає стан особливого духовного піднесення і торжества. Святий Августин як один з ранньохристиянських теоретиків музики визнавав давню грецьку науку про етос у музиці, з якої випливає велика моральна сила музичного мистецтва, що полягає у досягненні внутрішньої рівноваги, очищенні душі і зціленні тіла. Згідно з твердженням теолога, осягнення Божої мудрості засобом музичної гармонії є найвищим правом мистецтва і найшляхетнішим завданням християнства. Різноманітність гимнографічних жанрів, які були вплетені в розлогу систему богослужінь і, починаючи з IV ст., займали чітко регламентоване місце у них, зумовили піднесення візантійської літургії до грандіозного і захоплюючого дійства. Сформований впродовж віків візантійський прекраснозвучний калофонний стиль, який найвищого розквіту досягнув у XIV – XV ст., мав значний вплив на естетику сакрального співу українців.

Встановлено, що сакральний монодичний спів Київської Русі був явищем синкретичним, який уособлював світоглядну гармонію духу, священність ідеалів, молитовну морально-повчальну чуттєвість. Вокальна техніка характеризувалася увиразненням індивідуальних якостей окремих співаків, домінуванням грудного регістру, сакрально-тембральної семантики, інтонуванням енергетично-виражальних формул-поспівок. Період монодичного співу, т. зв. артифіційної

музики, був найтривалішим. За тисячолітню історію побутування, викристалізувався характерний стиль виконання монодії, у якому поєднувалися канонічність з природним мелодичним чуттям співаків, зумовлений світоглядними налаштуваннями і особливостями сприйняття богослужбових канонів Про емоційно піднесений спів, здатний розворушити душу людини, йдеться у низці музично-теоретичних трактатів XVII – поч. XVIII ст.

Впродовж віків український сакральний спів змінював свої мистецькі форми від монодії до багатоголосся, що зумовлювалося певними суспільно-історичними і культурними факторами, але при цьому українська сакральна музика сформувалася як явище виконавської культури з чітко вираженим естетично-мистецьким компонентом. Естетичний аспект присутній в словесно-музичній архітектоніці давньоукраїнських напівів завдяки чергуванню пропорцій, структуруванню музичного часопростору, що зближує монодію з просторовим типом мислення української храмової архітектури. Визначення етично-мистецьких засад, притаманних візантійській гимнографії і тисячолітній традиції українського церковного співу, а також врахування художніх ідеалів епохи, в яку був написаний і виконується той чи інший духовний твір, дозволяє визначити основні виконавсько-інтерпретаційні вектори української сакральної музики. А саме виконавську специфіку української сакральної музики складають:

- синкретична взаємодія слова і мелосу, що об’єднуються в глибинному медитативно-молитовному стані;
- специфічні виразові можливості акордики, фонічні і акустичні ефекти фактури, за допомогою яких досягається стан катарсису;
- сукупність тембрових забарвлень звуковидобування, що уподібнить звучання до уявного небесного «ангельського хору».

3. Визначено основні релігійно-світоглядні, естетично-психологічні складові категорії «національного образу світу», під впливом яких впродовж віків розвивався український сакральний спів, а саме:

- сигнатура «софійності», як одна з показових якостей духовної культури України, виражена через семантичні ознаки ідеалів прекрасного і високомистецького;
- ісихазм, що виник в добу палеологового відродження, вплинув на цілісний характер києворуської культури і проявився в аскетично-споглядальних рисах сакрального співу українців;
- кордоцентризм, як основний компонент психології та ментальності українського народу, стає виразником міцного почуття Божої всеприсутності в українській сакральній музиці.

Вказані характерні риси національного світовідчуття зумовлюють розвиток сакрального хорового мистецтва наступних епох й формування виконавського стилю в хоровому інтерпретуванні сакральних творів.

Семантичні ознаки сигнатури софійності виявлено на мелодико-інтонаційному й структурно-композиційному рівнях монодичного мистецтва доби раннього модерну. Однією з передумов вияву софійності в українській культурі стали характерні для ренесансу ідеали високомистецького та прекрасного. Цими визначальними критеріями керувалися творці монодії, вносячи в репертуар збірника Ірмолоя співи переважно святкового характеру. Структурно-композиційні рішення монодичних напівів свідчать про осмисленість деталей та форми в цілості. Важливу драматургічну і семантичну функцію відіграють повторення і повернення до побудов, що базуються на основному мелодичному ході, варіювання мелодики у вигляді пунктирного, синкопованого ритму, її часових розширень чи стиснень. Репризність зумовлена передусім музичним фактором як одна з основних закономірностей музичного мислення. Інтонаційний смисл детермінує своєрідність відчуття метричної і ладової опорності. Цими та іншими засобами посилюється розуміння тексту через його емоційне сприйняття. Закладена в структурі та інтонаційно-виразових засобах монодії невичерпна мудрість, увиразнює глибину її внутрішнього змісту – особливу інтонаційно ущільнену енергію, в якій прихований

світоспоглядальний смисл. Основні вектори національного образу світу, які формують світоглядне осердя сакральної монодії, віддзеркалюються в сакральній композиторській творчості та втілюються у хоровому виконавстві духовної музики України XVII-XXI ст.

Встановлено, що українська сакральна музика на всіх історичних етапах від монодії до творчості сучасних композиторів залишається виразником властивого українській нації міцного почуття Божої всеприсутності. Втілення кордоценричного світовідчуття в мистецтві української сакральної музики відбувається на таких його рівнях як монодична/композиторська творчість, виконавське мистецтво і слухацьке сприйняття. Властива українській ментальності «сердечність» з усіма її напрямами і відтінками проникає у творчість композиторів наступних епох до сучасності. Сакральне хорове мистецтво України впродовж віків зберегло тяглість ліричної та проникливо-сповідальної лінії, а також відгомін споглядальності та інтравертності давньоруської церковної монодії.

4. Проаналізовано основні концептуальні засади вокально-хорової роботи провідних корифеїв хорового мистецтва в Україні XX – початку XXI ст. щодо досягнення еталону хорового звучання. Здійснюється осмислення якості хорового виконання духовної музики крізь призму семіосфери культури, що включає національний образ світу, світоглядно-етичні чинники, а також спектр музично-семіотичних виразових засобів. Екстраполюючи поняття семіосфери культури на українську духовну музику, маємо на увазі весь обшир факторів, що сприяли її розвитку і побутуванню в національному середовищі. Знаковим прикладом втілення семіосфери є виконавські концепції хорової музики під орудою Олександра Кошиця і Павла Муравського. Великого значення у розвитку виконавської манери диригента О. Кошиця, мав слуховий і вокальний досвід, набутий в юнацькі роки. Саме під час навчання у Богуславській бурсі майбутній диригент зафіксував, зберіг, а згодом переніс почутий звуковий еталон у керовані ним хори Київської духовної академії та Української Республіканської капели. На основі спогадів диригента, колишніх учасників Кошицевих хорів, його приятелів

і однодумців, публікацій закордонної преси про виступи Республіканської капели маємо відомості про технічно-тембральну властивість співу, виконавську культуру та його влив на слухача. Звучання капели відзначене широкою звуковою палітрою, рухливістю, зразковою вокалізацію та інтонацію, глибоким музичним почуттям та розумінням виконуваного. У виконанні духовних творів відчувається молитовність, правдивість і простота, з якою український народ звертається до своїх святих.

Спробу відродження акапельного хорового співу та підняття його на високопрофесійний рівень в радянську добу наприкінці ХХ ст. здійснив Павло Муравський. Відновлення хорових традицій на основі повернення до своїх джерел, стало запорукою міцного утвердження і визнання, впевненості і перспективи хорової школи Муравського й українського хорового мистецтва в історичному вимірі. Методичні настанови П. Муравського щодо хорової технології базуються на кантиленному співі в природному ладові, єдності тембру та вокальному інтонуванні. Творчість П. Муравського віддзеркалює національне світосприйняття, українську душу і філософію. Його виконавський стиль захоплює красою звуку, інтонаційною досконалістю, своєрідною тембральністю і правдивістю передаваного настрою. Свідченням тому є вітчизняні й зарубіжні відгуки про особливості співу хорів Муравського. Професійна і світоглядно-моральна концепція обох диригентів були органічно вплетені в виконавську інтерпретацію сакральних хорових творів, яка заслуговує вважатися еталонною.

Шляхом ретроспекції семіосфери національної сакральної музики ХХ – початку ХХІ ст. можна стверджувати про наявність тісного зв’язку професійних виконавських, етичних та світоглядно-естетичних принципів майстрів хорової справи минулого і сучасності. «Звуковий ідеал» (за О. Бенч) національного хорового виконання, що визрівав впродовж багатьох віків під впливом світоглядних тенденцій національного образу світу, переданий традицією своїм нащадкам. Плекають і бережуть його сучасні професійні колективи України.

5. Здійснено осмислення виконавського стилю хорового колективу крізь призму як професійних складових даного явища, так і в контексті ментальної сутності нації,

її духовного наповнення, етично-естетичних переконань та морально-ціннісних орієнтацій. При цьому закономірності хорової школи і особливості традиції хорового виконавства відіграють вирішальне значення на формування індивідуальних стилів диригентів і їх колективів. Визначення поняття виконавського стилю хорового колективу вимагає орієнтування на специфіку хорового виду мистецтва, в якому творення мистецького продукту здійснюють у взаємодії обидві виконавські сторони – диригент і артисти хору. У процесі виконання вони виступають як єдиний живий організм, відповідно «людський» фактор вельми посилюється. Під *виконавським стилем хорового колективу розуміємо переосмислення в процесі інтерпретування диригентом у творчій співпраці з артистами хору стильових орієнтирів епохи виконуваного твору, системи музично-мовленнєвих ресурсів (музично-виражальні засоби, інтонування) крізь призму особистісного слухового уявлення звукового ідеалу, естетично-світоглядних переконань і національного світовідчуття виконавців*. Враховуючи духовну спрямованість виконавства, відтворення теоцентричної картини світу, художній стиль колективу огортає сакральна інтенція, яка поєднує принцип онтологічної вертикалі, відповідної жанрової семантики та інтерпретаційної «одухотвореності» фактури. Виокремлено професійно-методичні складові диригенсько-хорового мистецтва, що лежать в основі досягнення високомистецького виконавського рівня і є підгрунтям формування певного виконавського стилю хорового колективу. Оскільки творенню мистецького продукту передує копіткий процес його підготовки і звершення, вважаємо за доцільне виокремити дві його стадії:

- *Репетиційна робота* передбачає:

а) Впровадження елементів хорової технології включає роботу над найважливішими компонентами хорової звучності – ансамблем, строєм, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо з метою розкриття виражальних можливостей хору;

б) Втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. Під час репетиційної роботи відбувається корекція нового (індивідуального) образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу [272];

- *Концертне виконання* у процесі виконавсько-інтерпретаційної діяльності.

а) «діалог» учасників виконавського процесу, а саме творча співпраця суб'єктів диригентської інтерпретації – диригента з хоровим колективом;

б) звуко-виражальність процесу інтонування виконавського тексту як результату диригентсько-хорової інтерпретації.

У дослідженні цього питання, а саме встановлення пріоритетних ознак роботи над тонкощами досягнення вокально-хорової злагодженості, спираємось на творчі засади представників регіональних хорових шкіл України XX–XXI ст. щодо трактування хорової звучності – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Мирослава Антоновича, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, Павла Муравського, Костянтина Пігрова, Віктора Іконника, В'ячеслава Палкіна, які представляють провідні регіональні хорові школи, відзначені тривалістю професійного досвіду і вагомих здобутків у розвитку й піднесенні національної академічної хорової культури.

6. Комплексно опрацьовано, систематизовано і введено в науковий обіг архівні матеріали, літературні джерела, пресові публікації, присвячені творчій діяльності знакових професійних колективів різних регіонів України – Національної академічної заслуженої хорової капели України «Думка», Наддніпрянського хору Дмитра Котка, Державної заслуженої академічної хорової капели України «Трембіта», Київського камерного хору імені Бориса Лятошинського, Муніципальної академічної чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, Львівської національної академічної чоловічої хорової капели «Дударик», Камерного хору Харківської обласної філармонії та Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. У різних аспектах проаналізовано українську сакральну музику в академічній хоровій традиції:

спостережено частоту використання духовних творів українських композиторів у програмах концертних виступів, визначено її роль у музично-просвітницькій праці колективів, проведено аналіз творчої діяльності окремих академічних хорових колективів у контексті відродження духовної музики. Виявлення характерних ознак феномену виконавського стилю хорової традиції, а також осмислення значення відродження духовних традицій академічними хоровими колективами України, дають підстави стверджувати про збереження ними багатовікових здобутків академічної традиції хорового співу, позначені тяглістю виконавсько-хорових засад та ідейно-естетичних основ в регіональному та загальнонаціональному контекстах.

7. Окреслено поняття *еталонної виконавської версії,* що *є виконавським втіленням музичного твору, яке відповідає характерним для певної традиції звуковим ідеалам*. Подана характеристика основних параметрів еталонності хорового звуку. Звуковий еталон охоплює комплекс естетичних і виконавських засобів, які утворюють систему. Компонентами еталонного звучання української сакральної хорової музики є: *фізіологічно-технологічний* – включає утвердження академічної манери хорового співу та прийомів звуковидобування; *техніко-віртуозний* – випливає з особливостей синтетичного тексту музичного твору, який охоплює літературну і музичну складову (стрій, метроритм, динаміка, темп, агогіка, переважаюча артикуляція, трактування авторських ремарок, фразування, дикція, інтонування та ін.); *художньо-естетичний* – передбачає відтворення специфіки національного образу світу за допомогою виразності інтонування музичної тканини, інтерпретаційної архітектоніки твору, тембрової барви звуку, стилістичних тенденцій виконання, спрямованості на сприйняття слухацькою аудиторією художніх цінностей і естетичної інформації хорового твору.

Висвітлено питання досягнення звукового еталону у виконавській інтерпретації духовної музики українськими хоровими колективами. Інтерпретаційну реалізацію основних складових взірцевого хорового звуку розглянуто на прикладі аналізу сакральної музики, яка є фундаментом української професійної хорової культури і найповніше виявляє особливості

духовної сутності нації. Відповідно до окреслених компонентів еталонного звучання здійснений аналіз виконавських версій духовної музики українських композиторів окремими професійними колективами кінця ХХ – початку ХХІ ст. Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що у виконавській майстерності провідних колективів України простежується здатність переосмислювати національну музичну спадщину відповідно до її словесної та ментальної основи. В залежності від образного змісту використовується раціональний стриманий підхід, позбавлений емоційного звукового вираження, або ж, в іншій ситуації проникливо транслюються таємниці душевних переживань. Така мобільність в відчутті законів вічної краси і вмінні втілити їх в хоровій звучності, поєднання властивості свідомого і несвідомого, визначають особливості виконавського мислення, притаманного українському національному хоровому мистецтву. В інтонуванні хорових колективів поєднані риси західно-європейської манери музикування, а це – максимально точне відтворення зазначених в композиторському тексті елементів артикулювання – штрихів, акцентів, цезур, динамічної палітри із притаманними українській хоровій традиції глибоко «сердечною» тембральністю звуку, що виявляється в стримано-чуттєвому вібраційному звуковидобуванні. Трактування музичної архітектоніки колективами вносить свою неповторність у їхній виконавський стиль. Кожна з розглянутих виконавських версій відповідає сутнісним характеристикам еталонного звучання, які передбачають здатність сприймати і відчитувати живу матерію твору, перевтілювати сутнісні смисли національного духовно-естетичного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Архівні джерела:

1. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Т. 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.
2. Антонович М. Лист до П. Маценка від 16 грудня 1976 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Т. 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.
3. Березовський М. «Не отвержи мене во время старости». *Концерт «Світла музика» до 25-річчя Чорнобильської трагедії*. 26 квіт. 2011 р. Львівський будинок камерної і органної музики // Архів «Львівської національної академічної чоловічої капели “Дударик”». Аудіозапис.
4. Ведель А. «Херувимська». *Концерт «Світла музика»*. 11 квіт. 2012 р. Львівський будинок камерної і органної музики // Архів «Львівської національної академічної чоловічої капели “Дударик”». Аудіозапис.
5. Журнал обліку концертної діяльності за 2005-2008 роки // Архів Заслуженої академічної капели «Трембіта». 50 арк. Рукопис.
6. Журнал обліку концертної діяльності за за 2009-2016 роки // Архів Заслуженої академічної капели «Трембіта». 67 арк. Рукопис.
7. Журнал обліку концертної діяльності за 2017 рік // Архів Заслуженої академічної капели «Трембіта». 15 арк. Рукопис.
8. Звіти про концертну діяльність ДАХК «Дударик» за 2014-2018 роки // Архів «Львівської національної академічної чоловічої капели “Дударик”». 21 арк. Рукопис.
9. Козаренко О. Різдвяна Божественна Літургія Святого Отця нашого Іоанна Золотоустого. У 2-х частинах : Для міш. хору a capella // Приватний архів композитора Олександра Козаренка. 1999 ; 2014. 57 арк. Рукописна ксерокопія.

10. Репертуар ДАХК «Дударик» за 2018 рік // Архів «Львівської національної академічної чоловічої капели “Дударик”». 10 арк. Рукопис.
11. Репертуар хору за 2000-2020 роки // Архів Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Рукопис.
12. Рукописний нотолінійний ірмологіон кін. XVI – поч. XVII ст. // Відділ рукописів та архівних матеріалів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф.3/4779.
13. Рукописний нотолінійний ірмологіон 1699 р. // Відділ рукописів і стародруків Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Шифр зберігання: Q 61.

Друковані джерела:

14. Авдієвський А. На хвилях відродження. *Музика*. 1992. № 2 (берез.-квіт.). С. 24-25.
15. Алефиренко Н. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. Москва : Флинта, 2010. 288 с.
16. Антоненко М. М. Православна духовна музика в системі української культури кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Мелітопольський держ. педагог. ун-т ім.. Б. Хмельницького ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 269 с.
17. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви «знаменний» і «київський» розспіви. *Musica Sacra* : зб. ст. з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 71-92.
18. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові. *Бібліографія українознавства* : бюлетень Комісії української бібліографії Міжнародної асоціації україністів / ред.-упоряд. Ю. Ясиновський. Львів, 1994. Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства. С. 49-55.
19. Антонович М. Кошиць Олександер Антонович – композитор церковної музики і диригент. Вінніпеґ, 1975. 96 с.

20. Антонович М. Musica sacra : зб. ст. з історії української церковної музики. Львів, 1997. 261 с.
21. Артеменко В. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60-70-х років XIX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 18 с.
22. Бадалов О. Значення хорового співу у загальному розвитку музиканта. *Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва*. Харків : О. В. Бровін, 2011. С. 87-97.
23. Байцар А. Роль музичного шкільництва Львівського братства в процесі оновлення церковного співу в Україні. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2005. Вип. 5. С. 84-90.
24. Баран В. «Дударик» тріюмфував в «Дітройті». *Свобода*. 1990. 16 черв. С. 1, 3.
25. Барвінський В. З концертової салі. Концерт з нагоди 100-літніх роковин смерти Д. Бортнянського. *Діло*. 1925. 21 листоп. (чис. 262). С. 4.
26. Барвінський В., Савицький Р. Хор Дмитра Котка. *Українська музика*. 1937. № 3. С. 39-40.
27. Бардашевська Я. М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів a cappella) : дис. … канд. мистецтво знав.: 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2017. 225 с.
28. Батовська О. Про деякі аспекти педагогічної та виконавської діяльності В. С. Палкіна. *Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва*. Харків : О. В. Бровін, 2011. С. 65-75.
29. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
30. Бенч О. Хто володіє кодом? Хороспів українців: традиції і сучасність. *Культура і життя*. 1992. 31 жовт. С. 3.
31. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.

32. Березовський М. Не отверзи мене во время старости : Концерт для міш. хору без супр. *Березовський М. Хорові духовні твори* / упор. і спецред. М. Юрченко. Київ: Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1995. С. 94-114.
33. Берлиоз Г. Избранные статьи / пер. с фр., сост., вступ. статья и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. Москва : Музгиз, 1956. 406 с.
34. Бермес І. Виконавська специфіка хорового мистецтва. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія і практика*. Дрогобич ; Кельце ; Каунас ; Алмати : Просвіт, 2018. С. 4-10.
35. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття : дис. ... докт. мистецтвознав.: 26.00.01 / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2014. 435 с.
36. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
37. Бермес І. Л. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського університету. Серія мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 319-324.
38. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харків. нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 205 с.
39. Бєлік-Золотарьова Н. Харківський камерний хор: історія створення (спогади хормейстера). *Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва*. Харків : О. В. Бровін, 2011. С. 47-53.
40. Боецій Северин. Розрада від філософії / пер. з лат. А. Содомора. Київ : Основи, 2002. 146 с.
41. Бойко В. Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII–XVIII ст. *Культура України : зб. наук. пр*. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 37. С. 263-272.

42. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Нац. муз. акад. ім. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
43. Бортнянський Д. Слава во вишніх Богу : для хору без супр. *Ювілейний міжнародний концерт 1000-ліття Хрещення України*. Лондон, 1988. С. 34-43.
44. Бризгун-Соколик О. «Дударик» зачаровує Торонто. *Свобода*. 1990. 16 черв.
45. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Пóсвіт, 2007. 672 с.
46. В. Б. Хорові концерти «Львівського Бояна» і «Сурми». *Боян.* 1930. № 4-5 (квіт.-трав.). С. 62-63.
47. Ведель А. Херувимська. *Ведель А. Божественна Літургія Святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних концертів* / ред. В. Колесника. Київ ; Едмонтон ; Торонто : Укр. Муз. Т-во Альберти, Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського, 2000. С. 2-7.
48. Вербицький М. Ангел вопіяше : Великодній концерт для міш. хору без супр. *Вербицький М. Духовні твори*. Київ, 2004. С. 33-36.
49. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег : Культура й освіта, 1954. 80 с.
50. Вітенко О. Український професійний хор під орудою Дмитра Котка : нарис 1920–1939 рр. Кременець, 1969. 107 с.
51. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі : монографія. Харків : Водний спекст GMP, 2016. 303 с.
52. Гаврюшенко О. А., Шейко В. М., Кравченко О. В. Історія світової культури : навч. посіб. Київ : Кондор, 2006. 404 с.
53. Галуза М. Київському камерному хору – 25 років. *Музика*. 1998. № 5 (верес.-жовт.). С. 33.
54. Гарнонкур Ф. В мирі Господу помолімся: До богослов'я літургії та християнської єдности / упоряд. О. Турій ; пер. з нім. О. Кончевич. Львів : Свічадо, 2004. 232 с.
55. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Ред. И. Тукова. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 408 с.

56. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на України і XVII-XVIII ст. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ, 1971. С. 58-72.
57. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 182 с.
58. Герцман Е. Византийское музыкознание. Ленинград : Музыка, 1988. 256 с.
59. Гнатишин О. Виконавська інтерпретація як об'єкт наукових зацікавлень Станіслава Людкевича. *Українська музика*. Львів, 2011. Чис. 1. С. 86-95.
60. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій : монографія / наук. ред. О. Козаренко. 2-ге вид. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2018. 600 с.
61. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Муз. Україна, 2007. 588 с.
62. Гордійчук Я. Буковинські візерунки. *Музика*. 1993. № 1 (січ.-лют.). С. 22-23.
63. Горський В. Софійність. *Філософський енциклопедичний словник* / НАН України, Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. С. 594-595.
64. Гостина хору Котка. *Новий час*. 1938. 10 трав. С. 4
65. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть : монографія. Львів : Вид-во Українського католицького університету, 2019. 456 с. (Історія української музики: дослідження ; вип. 27).
66. Граб У. Українське у «візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю. *Українська музика*. Львів, 2014. Чис. 2 (12). С. 46-56.
67. Гузар, Владика Любомир. З нагоди Великого Ювілею [Вступне слово до буклету компакт-дисків «Архієрейська Божественна Літургія» Олександра Козаренка та Віктора Камінського]. Сер. «Духовна музика України», 2000.
68. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва)

: автореф. дис. … докт. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 35 с.

69. Ґеринович О. Пісня на чужині. *Вісті*. 1944. 2 листоп. (№ 44). С. 4.
70. Даренська Т. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка : автореф. дис. … канд. філос. наук. : 09.00.12 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2002. 18 с.
71. Дацюк С. До питання виконавського феномену Костянтина Пігрова. *Молодь і ринок*. 2012. № 9. С. 6-10.
72. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Нац. муз. акад. Укр. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
73. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / пер. с нем. Н. Д. Зусман. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2000. 448 с.
74. Дилецький М. Граматика музикальна : фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко ; ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. 109 с.
75. Дичко Л. Благослови, душе моя, Господа. Присвята Р. Твардовському. *Дичко Л. Хорові твори. Випуск 2.* / упор., вст. Стаття В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2016. С. 16-20.
76. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського мистецтвознавства :* зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. Вип. 2. С. 18-22.
77. Дмитро Котко та його хори : статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич : Відродження, 2010. 336 с.
78. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. Музикознавчі студії : збірка статей. Вип. 18. Львів : «Сполом», 2008. С. 11-17.
79. Драгомирецька О. С. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 16 с.
80. Экономцев И. Исихазм и восточноевропейское Возрождение. *Богословские труды*. Москва, 1989. Сб. 29. С. 59-73.

81. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культ. і мист. Київ, 2006. 19 с.
82. Жиртуєва Н. С. Ісіхазм в духовній культурі середньовічної України та Росії : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.11 / Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2000. 16 с.
83. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
84. Збірник козацьких літописів: Густинський, Самійла Величка, Грабянки / упоряд. та пер.: В. Крекотень, В. Шевчук, Р. Іванченко. Київ : Дніпро, 2006. 976 с.
85. Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX ст. : автореф. канд. ... мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 19 с.
86. Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін. ; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. 1989. 448 с.
87. Казачков А. Отзыв на грамзапись украинских народных песен в обработке Н. Д. Леонтовича в исполнении хора Киевской государственной консерватории под управлением професора П. И. Муравского. *Муравський П. Чистота співу – чистота життя* / упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ «Просвіта», 2012. С. 589-590.
88. Калуцька Н. Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики XX століття: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського. Київ, 2001. 219 с.
89. Калуцька Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики XX століття. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.

90. Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецьковиконавські паралелі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 99-105.
91. Катрич О. Аналітичні конструкти авторського бачення теорії музично-виконавського мистецтва. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів : Наук. т-во імені Шевченка, 2014. Т. CCLXVII : Праці Музикознавчої комісії. С. 86-91.
92. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дослідження. Київ ; Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
93. Кацал М. «Дударикам» «стукнула» сороківка! *Експрес.* 2011. 20 жовт.
94. Кацал М. Сад пісень. Лауреат Національної премії України ім. Тараса Григоровича Шевченка Львівська державна академічна чоловіча хорова капела «Дударик» : розповідь про перші 40 років діяльності : фотоальбом. Львів : МС, 2012. 262 с.
95. Квіт З. Дудай, дудай, «Дударику»! *Свобода*. 1990. 28 черв.
96. Кириченко О. Особливості сучасної співочої богослужбової культури. *Культура України*. Київ, 2013. Вип. 41. С. 243-251.
97. Кияновська Л. З нагоди Великого Ювілею [Вступне слово до буклету компакт-дисків «Архієрейська Божественна Літургія» Олександра Козаренка та Віктора Камінського]. Сер. «Духовна музика України», 2000.
98. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Неждановой*. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 11. С. 202-213.
99. Кияновська Л. Неповторний голос «Трембіти». *Культура і життя*. 1995. 15 лют. С. 2.
100. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
101. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів : «Тріада плюс», 2009.
102. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 204 с.

103. Кметюк Т. Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (20–70-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.
104. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.
105. Ковальський Б. Життєвий шлях Нестора Городовенка. *Новий шлях*. 1964. 29 серп.
106. Кожушний О. Преподобний Роман Солодкоспівець і візантійська гімнографія III–XVIII століть. Київ : Вид. відділ Української Православної церкви, 2009. 264 с.
107. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови. *Мистецтвознавство України*. Київ : Спалах, 2000. С. 139-155.
108. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Львів : [б.в.], 2000. 284 с. (Українознавча бібліотека НТШ ; чис. 15).
109. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 3-7.
110. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. … д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 455 с.
111. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 22 с.
112. Концерт хору ім. Леонтовича. *Вісті.* 1944. 13 лип. (№ 28). С. 3.
113. Корнилов О. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. Изд. 2-е, испр. и допол. Москва : ЧеРо, 2003. 349 с.

114. Корній Л. Джерелознавство історії української музиної культури. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; Ніжин : Лисенко М. М., 2019. 312 с.
115. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 388 с.
116. Корній Л. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : монографія. Київ : Муз. Україна, 2018. 362 с.
117. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 97-103.
118. Костомаров М. Дві руські народності / заг. ред. Л. Івшиної, упоряд. І. Сюндюков, М. Томак, Н. Тисячна. Київ : ПрАТ «Українська прес-група», 2012. 71 с.
119. Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2011. Чис. № 3 (35) : Театр. Музика. Кіно. С. 34-41.
120. Костюк Н. О. Богослужбова музична культура України 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти) : автореф. дис. … докт. мистецтвознав.: 26.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 41 с.
121. Кошиць О. З піснею через світ / передм., упоряд., літ. обр., заг. ред. М. І. Головащенко. Київ : Рада, 1998. 326 с.
122. Кошиць О. Слово до моїх хористів. *Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця*. Київ : Муз. Україна, 2007. С. 479-480.
123. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 378 с.
124. Кравчук М. В серці завжди буде Україна. *Наше слово*. 1988. Листоп.
125. Кречко М. Вперед до Леонтовича. *Музика*. 1990. № 4 (лип.-серп.). С. 20, 22.
126. Кречко М. У хоровому колі. *Культура і життя*. 1995. 7 січ. С. 3.

127. Кримський С. В. Запити філософських смислів. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2003. 240 с.
128. Кримський С. Б. Софійні символи буття. *Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 511–521.
129. Кушнір Б. Київ 1675 р. в очах чужинця. *Новий шлях*. 1977. 26 лют. (чис. 9). С. 10.
130. Лазаревич Є. Витоки вокальної традиції Візантійського хору Мирослава Антоновича. *Українська музика* : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. Вип. 1. С. 144-150.
131. Лазаревич Є. Ю. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
132. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 198 с.
133. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7 : Музичне виконавство. С. 8-25.
134. Лащенко А. Павло Муравський у вимірах часу. *Українське музикознавство* : *наук.-метод. зб*. Київ, 2005. Вип. 34. С. 68-78.
135. Лащенко А. Хоровий спів – його покликання. *Музика*. 1998. № 3 (трав.-черв.). С. 18-19.
136. Лига В. І проросте посіяне зерно: Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів : Дивосвіт, 2001. 112 с.
137. Литвин М. Ведель, Моцарт і… крокодил Гена : [інтерв'ю з В. Іконником]. *Україна*. 1989. 16 квіт. (№ 16). С. 23-25.
138. Литвиненко Е. Духовные основы хоровой школы К. К. Пигрова и традиции «православной кантаты» в творчестве С. И. Танеева. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 106-116.

139. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під Покровом Богородиці : до 50-річчя Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Чернігів : SCRIPTORIUM, 2019. 128 с.
140. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 304 с.
141. Луговенко В. Н. Главный регент Одесского Кафедрального Собора. *Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы*. Одесса : Гранд-Одесса, 1998. С. 140-152.
142. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
143. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
144. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 326 с.
145. Макарова Л., Макарова В. «Мажор» і «мінор» ювілею. *Музика*. 1989. № 2 (берез.-квіт.)
146. Маланчук-Рибак О. Картина світу в категоріальній системі культурології. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2011. Вип. 22. С. 363-374.
147. Мануляк О. Сакральна творчість львівських композиторів кінця XX – поч. XXI ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. академія. Львів, 2009. 342 с.
148. Маркова О. Теорія виконавства у сучасному музикознавстві. *Українське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 93-102.
149. Мартинець А. До питання про ґенезу поняття «національний образ». *Султанівські читання*. 2014. Вип. 3. С. 37-44.
150. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2001. 24 с.

151. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 224-231.
152. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності» : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 223 с.
153. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики. Репринт. вид. 1968 р. Київ : Муз. Україна, 1994. 152 с.
154. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві, вид. 1775 року. Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : Збірник на пошану 90-ліття народин / Упоряд. і зредаг. В. Верига. Торонто, 1992. С. 127-238.
155. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст. : вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 618 с.
156. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 268 с.
157. Мельник В. М. Свята Божественна літургія у розумінні мирянина. Київ : Ліра-К, 2015. 276 с.
158. Мороз Л. Духовна хорова культура церковних осередків Галичини. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2002. Вип. IV. С. 3-11.
159. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Вид-во ТОВ «Типография «Клякса», 2013. 272 с.
160. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев : Музінформ, 1994. 157 с.
161. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 542 с.
162. Муравський П. Мої поради диригентам-хормейстерам і співакам. *Українська музична газета*. 2008. № 2. С. 6.
163. Муравський П. Чистота співу – чистота життя / упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ «Просвіта», 2012. 832 с. (Бібліотека Шевченківського комітету).

164. Назар-Шевчук Л. 20-ліття проекту «Духовна музика України». *Патріархат*. 2016. № 6 (458).
165. Незабутнє враження. *Земля*. 1944. 12 листоп. (№ 9). С. 8.
166. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках національної ідентичності / наук. ред. Ірина Зінків. Львів : Вид. Т. Тетюк, 2019. 367 с.
167. Павло Муравський. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від дня народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / ред.-упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ «Просвіта», 2014. 384 с.
168. Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва. Харків : О. В. Бровін, 2011. 306 с.
169. Партесний концерт / упоряд. і автор вступ. ст. Н. О. Герасимова-Персидська. Київ, 1976. 231 с.
170. Парфьонова Г. Камерний хор Харківської філармонії: аспекти виконавського стилю. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ : Муз. Україна, 2008. Вип. 1. С. 123-128.
171. Парфьонова Г. Універсалізм особистості В. Палкіна: до аналізу творчої діяльності. *Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва*. Харків : О. В. Бровін, 2011. С. 75-84.
172. Пархоменко Л. Митець високого таланту. *Кирило Стеценко. Духовні твори* / ред.-упоряд. Гобдич М. М. Київ : Фенікс, 2013. С. 6-11.
173. Патер А. Втілення ідей ісихазму та «Філософії серця» в українській сакральній музиці. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія :* тези доп. Міжнар. наук. конф. (Львів, 24 листоп. 2017 р.). Львів : Растр-7, 2017. С. 56-59.
174. Патер А. Еталонність хорового звуку у виконавському трактуванні української духовної музики. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw, 2020. № 5 (26), June. S. 19-25.
175. Патер А. Звукова естетика Студентського хору Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (на прикладі виконавської версії духовного твору Лесі Дичко «Благослови, душе моя, Господа»). *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори*

музичної комунікації», 22 – 23 січня 2021 року : протоколи засідань. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2021. С. 103-105.

176. Патер А. Категорія національний образ світу в музикознавстві. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доп. Всеукр. наук. конф. (Львів, 30 листоп. 2018 р.). Львів : Растр-7, 2018. С. 116–120.
177. Патер А. Софійність у сакральній практиці ранньомодерної доби. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2019. Вип. 20. С. 10-19.
178. Патер А. Українська сакральна музика у світлі естетики «філософії серця». *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»* (27 лютого – 2 березня 2018 р.) : тези. Львів : Вид. Т. Тетюк, 2018. С. 101-102.
179. Патер А. Філософсько-етичні виміри інтерпретації української сакральної музики. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство.* Львів, 2016. Вип. 17. С. 17-29.
180. Перехожук Ж. Святкування ювілею. *Музика*. 1996. № 1. С. 2-3.
181. Пігров К. Керування хором. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 202 с.
182. Побратими [про життя і творчість В. В. Василевича та Є. Д. Вахняка] / автор ідеї та упоряд. І. Чупашко. Львів : Растр-7, 2016. 355 с.
183. Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. Москва : Изд-во Москв. ун-та, 1965. 360 с.
184. Про церковний спів: Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний 25 квітня 1941 р. / до друку підгот. І. Червінський ; ред. Ю. Ясіновський / Інститут Літургійних Наук Львівської Богословської Академії. Львів, 2001. 10 с.
185. Псалтир з короткими поясненнями. Львів: Свічадо, 2017. 256 с.
186. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 132-136.

187. П’ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти семіотичного аналізу музичного тексту. *Українське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 42. С. 129-140.
188. Радченко О. Лингвофилософский неоромантизм Й. Л. Вайсгербера. *Вопросы языкознания*. 1993. № 2. С. 107-114.
189. Рижак Л. Філософія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 650 с.
190. Рожок В. В’ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини ХХ ст. *Палкін І. В’ячеслав Палкін: шляхами хорового мистецтва*. Харків : О. В. Бровін, 2011. С. 25-33.
191. Романюк П. Хто подасть руку завтра? *Культура і життя*. 1989. 19 лют.
192. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский / рецензент и научный редактор Ю.В. Келдыш. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
193. Саєвич І. Г. Теорія картини світу: ключові поняття. *Лінгвістика : зб. наук. пр*. Луганськ, 2012. № 2 (26). С. 18-28.
194. Саєнко О. Хорова мініатюра у творчості Лесі Дичко: стильові аспекти. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матеріали міжнар. симпозіуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, 6 червня 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. С. 253-254.
195. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проекції : монографія. Одеса : Вид. дім «Гельветика», 2020. 236 с.
196. Санівський О. Національний образ світу за Сухомлинським. *Сучасна українська нація: мова, історія, культура*: матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю з нагоди 15-річчя кафедри українознавства (Львів, 16 берез. 2016 р.) / наук. ред.: Чоп’як В. В., Магльований А. В. Львів : Друк. ЛНМУ імені Данила Галицького, 2016. С. 109-111.
197. Свентах А. «Дударик» запрошує у «Сад пісень». *Високий замок*. 2012. 12 черв. С. 9.
198. Серганюк Л. Світоглядні домінанти образної системи творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21-22. С. 190-196.

199. Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва : дис. … канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Київ, 2012. 208 с.
200. Сікорська І. Ювілей, що констатує розквіт. *Українська музична газета*. 2006. № 4. С. 9.
201. Сіраш А. Віктор Іконник: від експерименту до традиції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 113-125.
202. Сіраш А. Реформаторські тенденції у творчості Віктора Іконника. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 120 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 291-304.
203. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко: дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.
204. Слапчук В. Національний образ світу у творчості поетів-шістдесятників (М. Вінграновський і А. Вознесенський) : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 284 с.
205. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль / ред. Ю. Є. Семенов. Одеса : Астропринт, 2013. 272 с.
206. Стасюк Ю. В. Іконник – диригент Київського камерного хору імені Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2012. № 10 (93). С. 131-136.
207. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. 2011. № 10 (81). С. 100-104.
208. Стельмащук С. Невтомний маестро. До 100-річчя з дня народження Дмитра Котка. *За вільну Україну*. 1992. № 83. С. 2.
209. Степанченко Г. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського: 40 років творчого шляху. *З надією в серці: зб. ст*. Київ : Фенікс, 2015. С. 171-174.
210. Степанченко Г. «Думка» сьогодні. *Українська музична газета.* 1999. № 2 (квіт.-черв.). С. 3.
211. Степанченко Г. З вірою в серці. *Музика*. 1991. № 5. С. 14-15.
212. Степанченко Г. Самовіддане служіння музиці. *Музика*. 2005. № 3. С. 18-19.

213. Степанченко Г. «Ще одна подія, ще одна радість». *Музика*. 1996. № 2. С. 12-13.

214. Стеценко К. Благослови, душе моя, Господа : З Літургії Св. Іоанна Золотоуста для міш. хору без супр. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст*. Київ, 2004. С. 40-42.

215. Супрун-Яремко Н. Магічна влада диригентських рук (до творчого портрету Василя Яциняка). Українська музика : науковий часопис. Львів, 2017. Ч. 1 (23). С. 133-141.

216. Терен-Юськів Т. «Листопадове свято і «Візантійський хор» у Ню Йорку. *Свобода*. 1980. 13 груд. С. 2, 8.

217. Тилик І. Світоглядні аспекти хорової творчості Артемія Веделя у проекції на релігійно-філософські ідеї Сковороди. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст*. Київ, 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність / ред.-упоряд. М. М. Скорик. С. 190-209.

218. Українська душа : зб. наук. пр. / відп. ред. В. Храмова. Київ : Фенікс, 1992. 128 с.

219. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревского. Харків, 2009. 17 с.

220. Ферендович М. В. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ століття (джерелознавчий аспект) : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 282 с.

221. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. 743 с.

222. Фільштейн С. Мистецтво хорового співу. *Музика*. 1982. № 4 (лип.-серп.). С. 26.

223. Фуртвенглер В. Статьи. Беседы. Из записных книжек. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / ред. Г.Я. Эдельмана. Москва : Музыка, 1966. Вып. 2. С. 146-187.

224. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства «Боян». Львів : Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка, 1999. 123 с.

225. Хіврич Л. Духовність – краси основа : [інтерв'ю з В. Іконником]. *Музика*. 1989. № 6. С. 14-15; 18.

226. Хмельовський О. Теорія образотворення / ред. В. Штинько. Луцьк : Луцький держ. техн. ун-т, 2000. 507 с.

227. Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 р.) / редкол.: І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с.

228. Храмов М. Незапізніле визнання. *Молодь України*. 1989. 11 лют. (№ 29). С. 5.

229. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. Москва : Худ. лит., 1982. 330 с.

230. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України. Київ : Муз. Україна, 2000. 220 с.

231. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ ; Львів ; Полтава, 2002. 499 с.

232. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII ст. в Україні та її музично-віршова форма. *Записки НТШ*. Львів, 1993. Т. CCXXVI : Праці Музикознавчої комісії. С. 11-40.

233. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. 20 с.

234. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.

235. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття) : монографія. Київ : Вежа, 1997. 328 с.

236. Черкашина-Губаренко М. Осенние мотивы. *Зеркало недели*. 1997. 15 ноябр. (№ 46). С. 3.

237. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Львів. держ. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
238. Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів : Афіша, 2008. 216 с.
239. Чупашко І. Особливості виконавської майстерності Євгена Вахняка та Володимира Василевича. *Народознавчі зошити*. 2011. № 3 (99). С. 497–502.
240. Чучман В. Диригентський почерк Євгена Вахняка. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 263–269.
241. Чучман В. М. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини : дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 203 с.
242. Шатова И. Стилевая антитетичность исполнительской деятельности К. К. Пигрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 281-290.
243. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
244. Шмеман О. За життя світу: Таїнства і православ'я / пер. Романа Скакуна. Львів : Видавництво УКУ, 2009. 211 с. (Класики сучасного богослов'я).
245. Шніцар В. До історії створення капели «Трембіта». *Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка*. Львів, 2004. Вип. 9 : Музикознавчі студії. С. 103–110.
246. Шокало О. Павло Муравський – митець і педагог. *Муравський П. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від дня народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності* / ред.-упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ «Просвіта», 2014. С. 330–372.
247. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1. (1879–1939). Львів : Бінар-2000, 2005. 635 с.

248. Шуміліна О. Фуга в хорових концертах Максима Березовського (проблема західноєвропейської рецепції української музики). *Українське музикознавство* / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; Центр муз. україністики ; упоряд. І. Б. Пясковський. Київ, 2011. Вип. 37. С. 261-275.
249. Юдкін-Ріпун І. Бортнянський як представник стилю перехідної епохи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2003. Вип. 24, кн. 1 : Старовинна музика: сучасний погляд. С. 76-85.
250. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. 4-е вид., перероб. та розширене. Київ : Критика, 2009. 584 с.
251. Ярко М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40-48.
252. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 ст. : каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 622 с. (Історія української музики ; вип. 2. Джерела).
253. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів : Поліграфічний центр Вид-ва Львівської політехніки, 2011. 468 с. (Історія української музики: дослідження ; вип. 18).
254. Ясіновський Ю. Митрополит Андрей Шептицький і церковна музика Галичини (у 150-ту річницю від дня народження). *Українська музика*. 2015. № 3. С. 5–16.
255. Augustyna Świętego traktat “O muzyce” / wstęp i przekład Leon Witkowski. Lublin, 1999. 272 s.
256. Turowski R. Myśl na temat muzyki w dziełach Platona i Arystotelesa i jej wpływ na późnięszą estetykę muzyczną. *Українська полоністика : наук. журнал*.

Житомир : Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка ; Bydgoszcz, 2015. Вип. 12. С. 141-152.

257. Waloshek J. Ks. Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce. Opole, 1997. 296 s.

Електронні джерела:

258. Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна.
URL: http://filarmonia.kh.ua/filarmonia/akademicheskij-hor-imeni-vjacheslava-palkina/ (дата звернення: 20.11.2020).

259. Архієрейська Божественна Літургія. Серія «Духовна музика України». 2000. Вип. 6. [Козаренко О. «Літургія Слова» CD 1, Камінський В. «Літургія Жертви» CD 2. Аудіозапис].

260. Березовський М. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости». *Шедеври української хорової музики*. Виконує Київський камерний хор [аудіозапис 1986 р.]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zSNsJ6Wpdvg (дата звернення: 5.03.2020)

261. Бортнянський Д. Хоровий концерт «Слава во вишніх Богу». *Концерт Камерного хору Харківської обласної філармонії*, 14 січ. 2007 р., Харківський державний академічний український драматичний театр імені Тараса Шевченка [відеозапис]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_86LQ0HhQ9o (дата звернення: 15.02.2020)

262. Вербицький М. Хоровий концерт «Ангел вопіяше». Виконує Державна заслужена академічна хорова капела «Трембіта» [аудіозапис].
URL: https://www.youtube.com/watch?v=2w1cPfSqYSE (дата звернення: 18.03.2020).

263. Дискографія хорової капели «Думка».
URL: http://www.dumkacapella.com.ua/discography (дата звернення: 20.07.2020).

264. Дичко Л. «Благослови, душе моя, Господа». *Конкурсний виступ Студентського хору Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на фестивалі в м. Бялисток (Польща),* 16-20 трав. 2018 р.

[відеозапис]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hRS7avmrydg (дата звернення: 2.03.2020)

265. Дичко Л. Богдан Антків. URL: http://www.parafia.org.ua/person/antkiv-bohdan (дата звернення: 13.06.2020).
266. Історія хорової капели «Думка». URL: http://www.dumkacapella.com.ua/history (дата звернення: 15.07.2020).
267. Козаренко О. Різдвяна Божественна Літургія. Галицький академічний камерний хор. Серія «Духовна музика України». 2015. Вип. 25. [CD, аудіозапис].
268. Концерты украинской государственной капеллы «Думка» [фотодокумент]. URL: http://www.dumkacapella.com.ua/gallery (дата звернення: 20.07.2020).
269. Піх М. М. Юрій Лотман і проблеми аналізу лексики як семіосфери: українська колористика.
URL: file:///C:/Users/9BE7~1/AppData/Local/Temp/apyl_2001_4_22.pdf (дата звернення: 25.05.2018).
270. Стеценко К. «Благослови, душе моя, Господа». *Концерт в рамках презентації повного видання духовних творів К. Стеценка «Кирило Стеценко. Духовні твори»*, 15 трав. 2013 р., Київський будинок звукозапису [відеозапис]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xVBnZXcIRvQ (дата звернення: 16.05.2020).
271. Стеценко К. «Благослови, душе моя, Господа». *Концерт Національної академічної хорової капели «Думка»,* 11 вер. 2018 р. Львівський будинок органної і камерної музики [відеозапис].
URL: https://www.youtube.com/watch?v=8DC1GSrOYss (дата звернення: 12.05.2020).
272. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. URL: https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/ (дата звернення: 10.03.2019).
273. Чекан Ю. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний). *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2011. Вып. 1. С. 42-46.

URL: https://cyberleninka.ru/article/v/intonatsionnyy-obraz-mira-kak-kategoriya-istoricheskogo-muzykoznaniya-neskolko-vvodnyh-zamechaniy (дата звернення: 15.04.2017).

274. Чекан Ю. Художній керівник Євген Савчук.
URL: http://www.dumkacapella.com.ua/yevhen-savchuk (дата звернення: 15.07.2020).

275. Чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького.
URL: http://revutsky.at.ua/persons.html (дата звернення: 13.06.2020).

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Патер А. Філософсько-етичні виміри інтерпретації української сакральної музики. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Вип. 17. Львів, 2016. С. 17–29.
2. Патер А. Софійність у сакральній практиці ранньомодерної доби. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Вип. 20. Львів, 2019. С. 10-19.
3. Байцар А. (Патер А.) Роль музичного шкільництва Львівського братства в процесі оновлення церковного співу в Україні. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* Вип. 5. Львів, 2005. С. 84–90.

Статті у закордонних фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

4. Патер А. Еталонність хорового звуку у виконавському трактуванні української духовної музики. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*. Warsaw, 2020. № 5 (26). June. S. 19 – 25.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Результати дослідження апробовані автором на таких наукових конференціях:

1. Міжнародна наукова конференція з нагоди 5-ліття кафедри філософії мистецтв та кафедри музикознавства спільно з Ряшівським університетом «Синергетична природа культури: наукові рефлексії над взаємодією Ероса та Етоса». Ряшів-Львів-Коломия, 30 листопада – 2 грудня 2016 р. Тема доповіді:

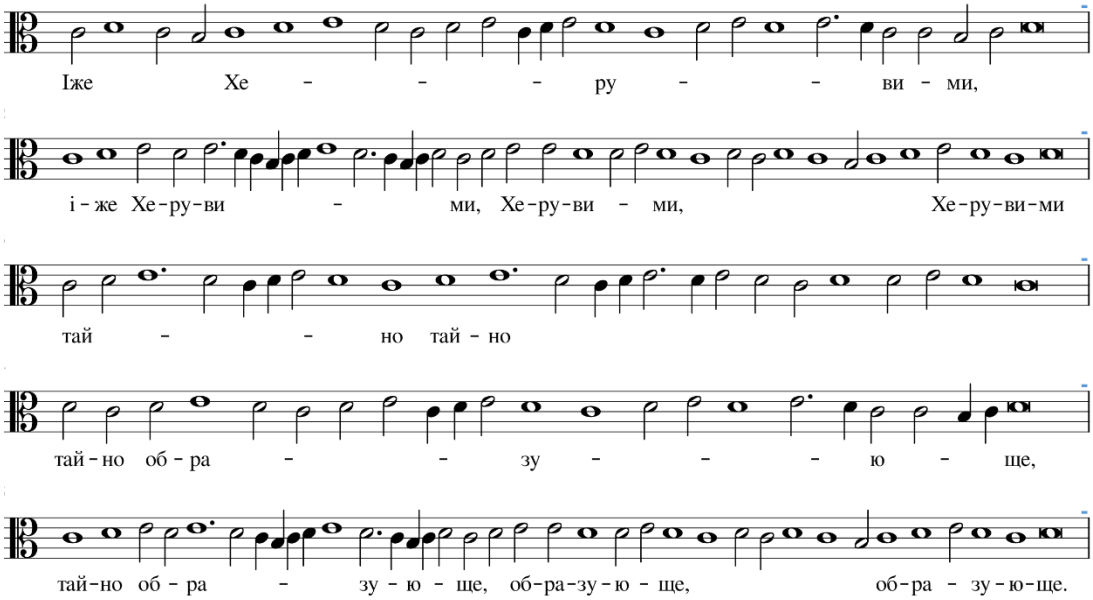
«Філософсько-етичні виміри виконання української сакральної музики». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

2. X Міжнародна наукова конференція «Гимнографія, сакральна монодія, церковний спів» (присвячена 100-літтю від дня народження Мирослава Антоновича (1917–2006). Львів, 30-31 жовтня 2017 р. Тема доповіді: «Ісихазм як світоглядний чинник доби калофонічного співу». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
3. Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія». Львів, 24 листопада 2017 р. Тема доповіді: «Втілення ідей ісихазму та «Філософії серця» в українській сакральній музиці». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
4. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 27 лютого – 2 березня 2018 р. Тема доповіді: «Українська сакральна музика у світлі естетики «філософії серця». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
5. Всеукраїнська наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей». Львів, 30 листопада 2018 р. Тема доповіді: «Категорія національний образ світу в музикознавстві». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
6. Міжнародна науково-практична конференція «Семіосфера культури в просторі сучасності». Львів, 30 вересня – 2 жовтня 2019 р. Тема доповіді: «Семіосфера української духовної музики в виконавських концепціях О. Кошиця та П. Муравського». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
7. Міжнародний науковий форум МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ МОЛОДИХ «Україна і світ: вектори музичної комунікації». Львів, 22–24 січня 2021 р. Тема доповіді: «Звукова естетика Студентського хору Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (на прикладі виконавської версії духовного твору Лесі Дичко “Благослови душе моя, Господа”)» Форма участі: дистанційна.

Додаток Б

Нотні приклади

Приклад 1:



Іже Херувими, 10𝅝+6𝅝

іже Херувими, Херувими, Херувими 9𝅝+5𝅝+9𝅝

тайно, тайно, 6𝅝+10𝅝

тайно образующе, 7𝅝+6𝅝

тайно образующе, образующе, образующе.10𝅝+5𝅝+10𝅝

Приклад 2:



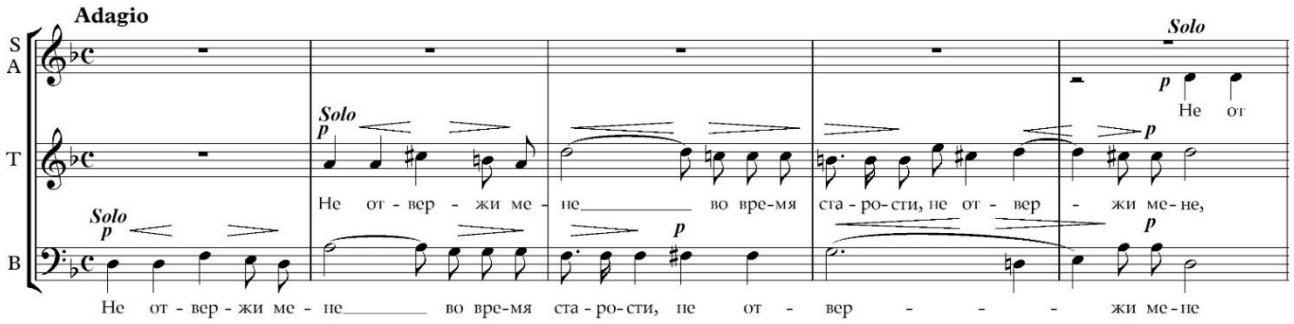
Приклад 3:



Приклад 4:



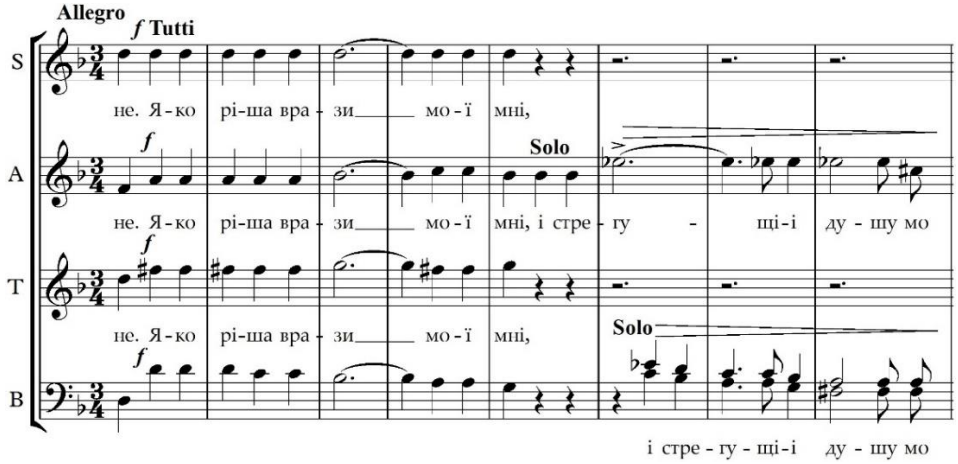
Приклад 5. М. Березовський. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости», такти: 1–5.



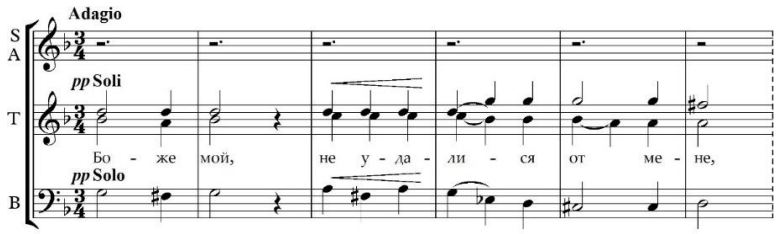
Приклад 6. М. Березовський. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости», такти:12–16.



Приклад 7. М. Березовський. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости», такти: 48–55.



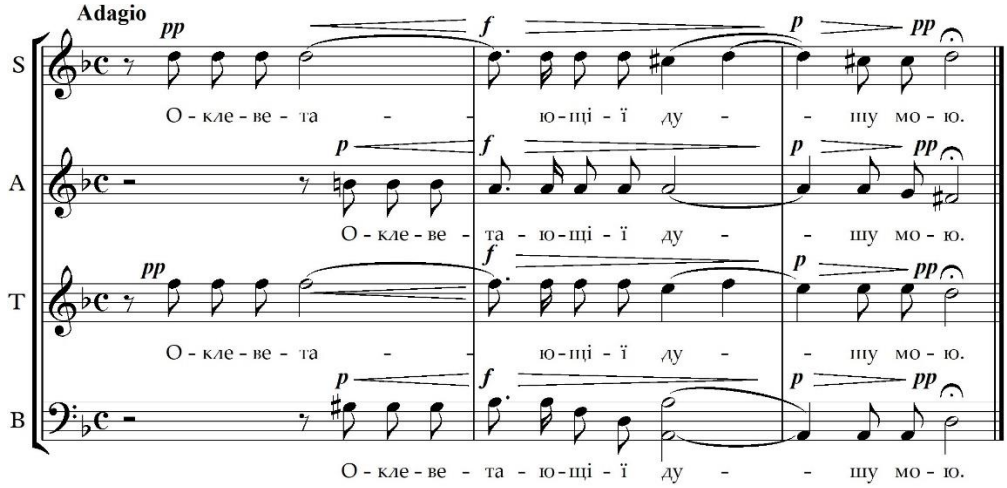
Приклад 8. М. Березовський. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости», такти: 124–129.



Приклад 9. М. Березовський. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости», такти: 145–151.



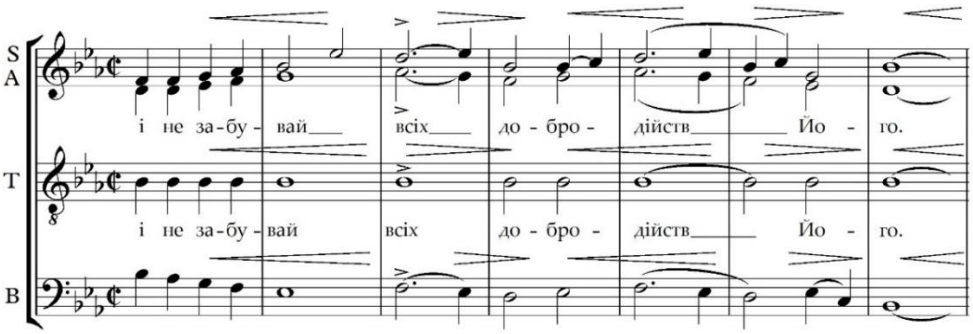
Приклад 10. М. Березовський. Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости», такти: 253–255.



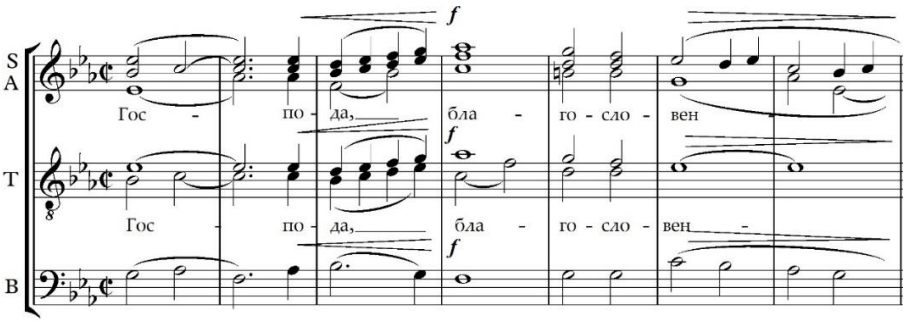
Приклад 11. К. Стеценко. «Благослови, душе моя, господа», такти: 1–8.



Приклад 12. К. Стеценко. «Благослови, душе моя, господа», такти: 23–29.



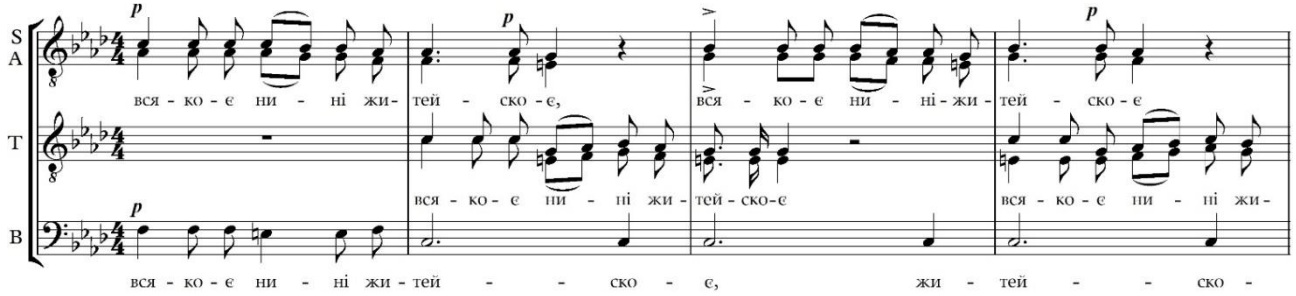
Приклад 13. К. Стеценко. «Благослови, душе моя, господа», такти: 34–40.



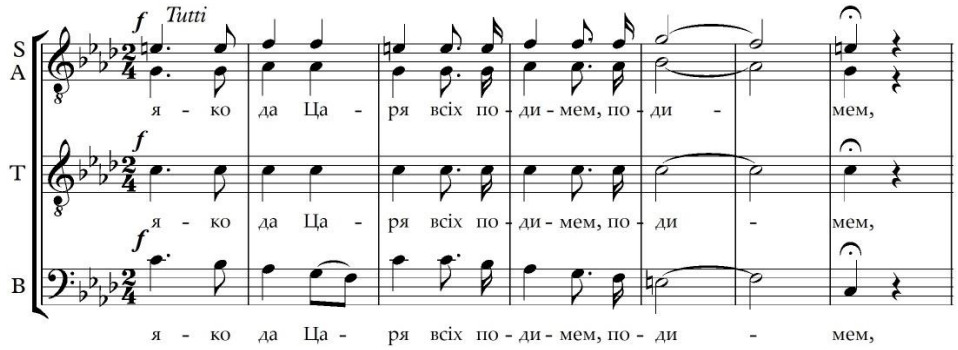
Приклад 14. А. Ведель. Херувимська, такти 1–5.



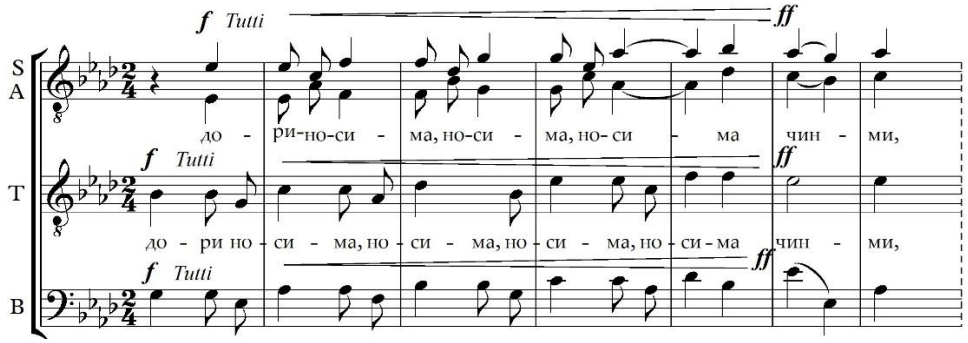
Приклад 15. А. Ведель. Херувимська, такти 23–26.



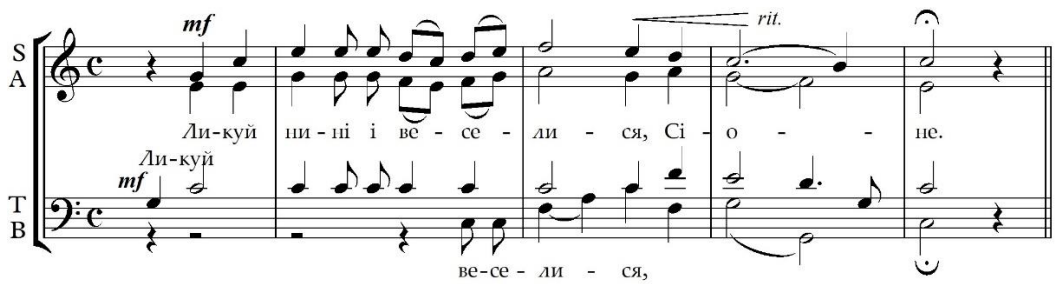
Приклад 16. А. Ведель. Херувимська, такти 46–52.



Приклад 17. А. Ведель. Херувимська, такти 61–67.



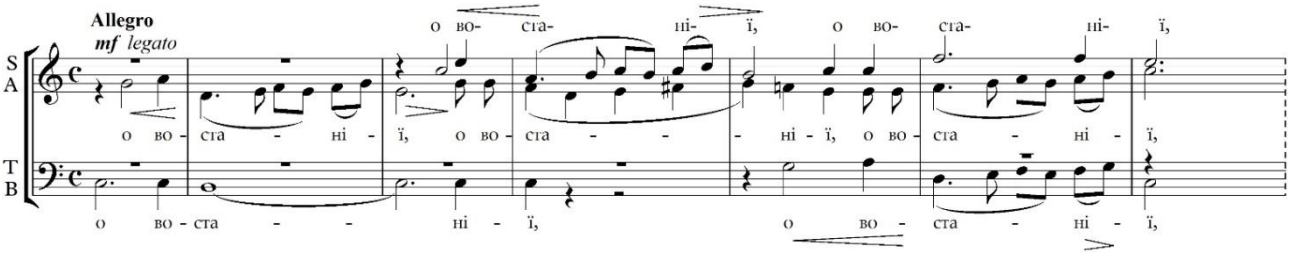
Приклад 18. М. Вербицький. Хоровий концерт «Ангел вопіяше», такти 33–37.



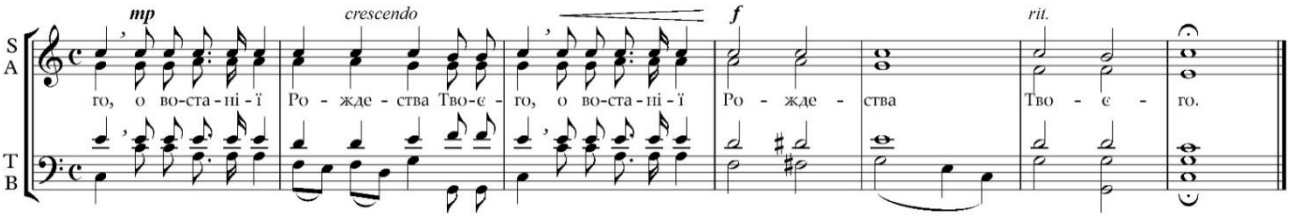
Приклад 19. М. Вербицький. Хоровий концерт «Ангел вопіяше», такти 41–45.



Приклад 20. М. Вербицький. Хоровий концерт «Ангел вопіяше», такти 70–74.



Приклад 21. М. Вербицький. Хоровий концерт «Ангел вопіяше», такти 90–96.



Приклад 22. О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Нехай буде ім’я Господнє», такти: 1–3.

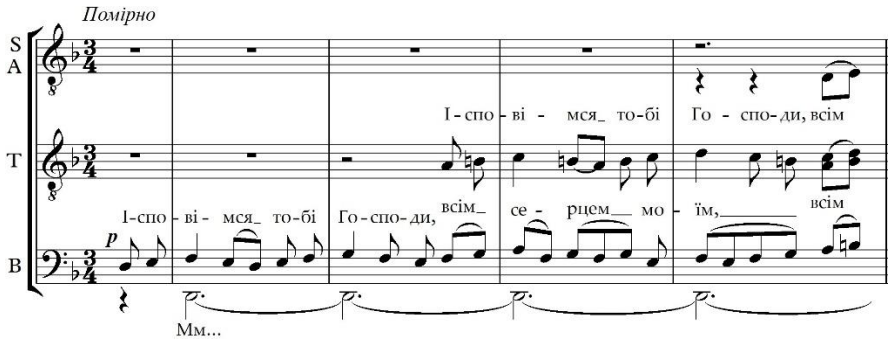


Приклад 23. О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Многоліття», такти: 5–8.

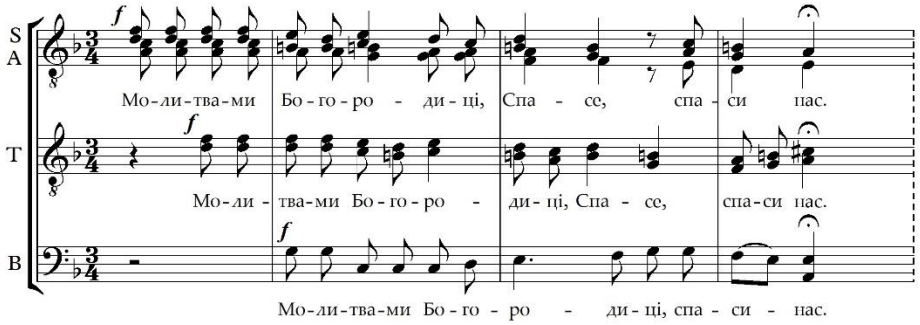


Приклад 24.

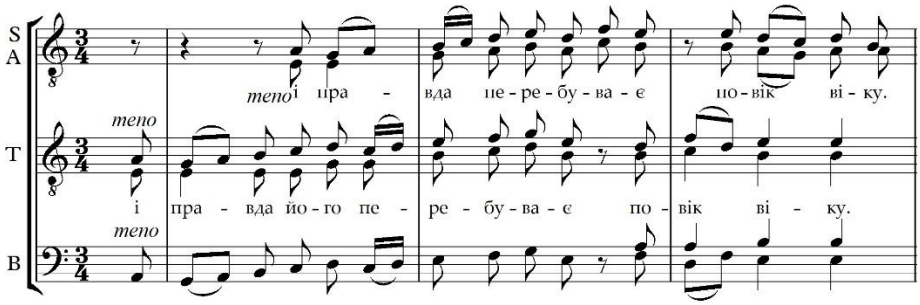
а) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Перший антифон «Ісповімся Тобі, Господи», такти: 1–5.



б) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Перший антифон «Ісповімся Тобі, Господи», такти: 10–13.

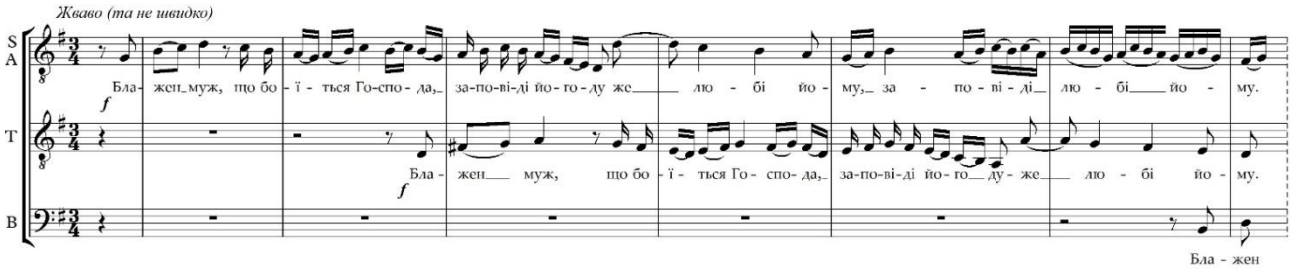


в) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Перший антифон «Ісповімся Тобі, Господи», такти: 28–31.

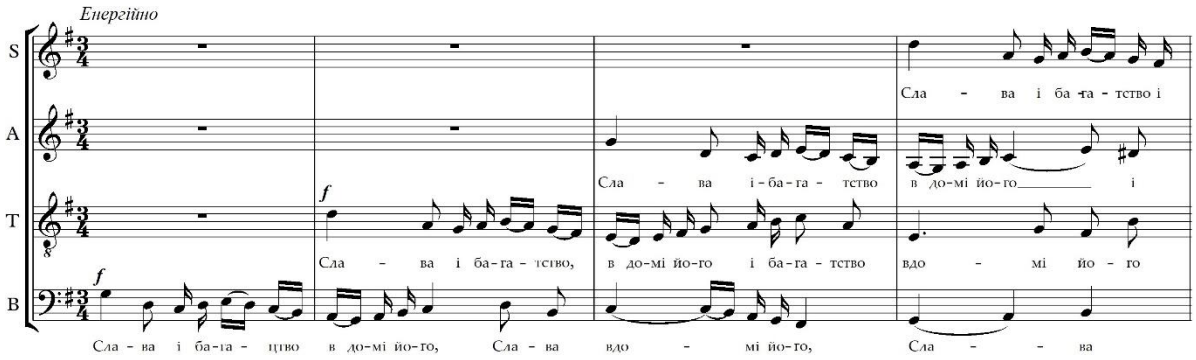


Приклад 25.

а) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Другий антифон «Блажен муж», такти: 1–8.



б) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Другий антифон «Блажен муж», такти: 38–41.



Приклад 26.

а) О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Єдинородний Сину», такти: 1–6.

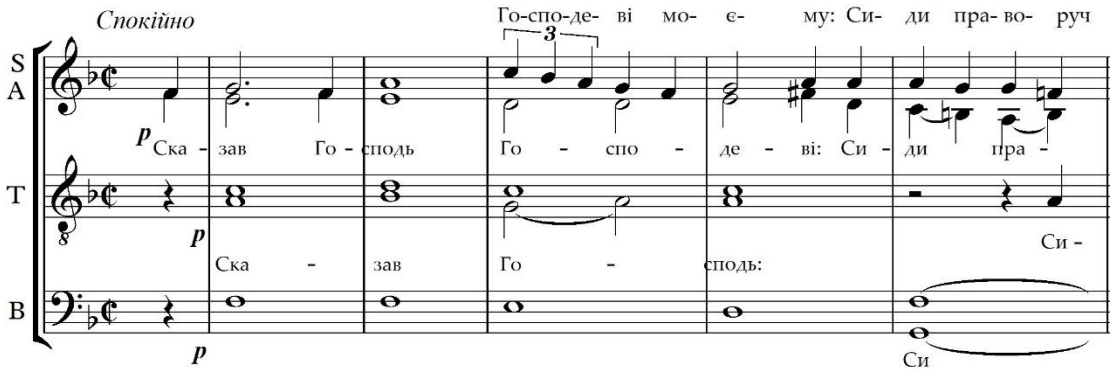


б) О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Єдинородний Сину», такти: 10–14.

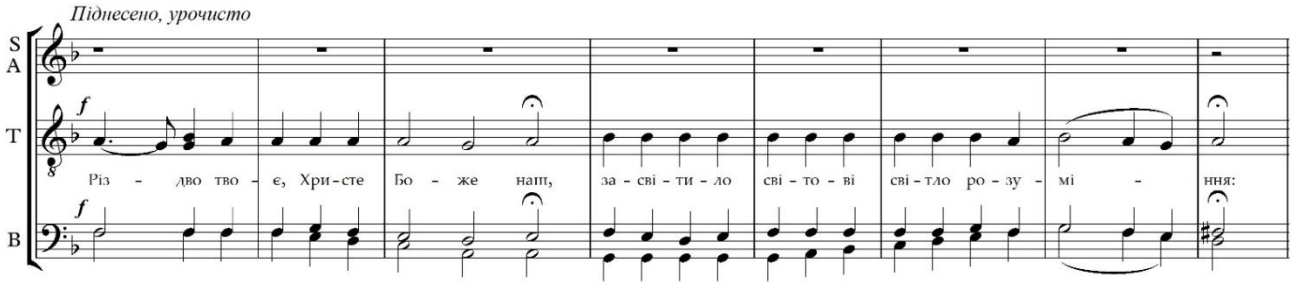


Приклад 27.

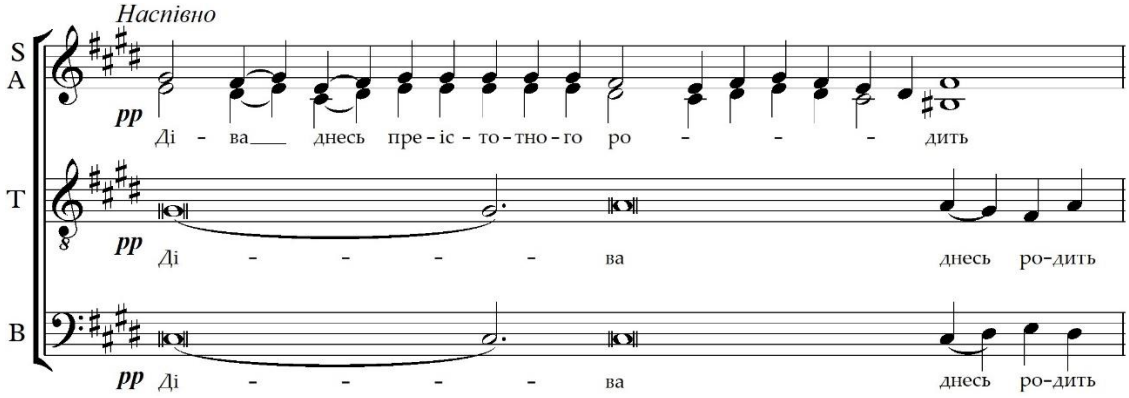
а) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Третій антифон «Сказав Господь», такти: 1–5.



б) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Третій антифон «Сказав Господь», такти: 14–21.



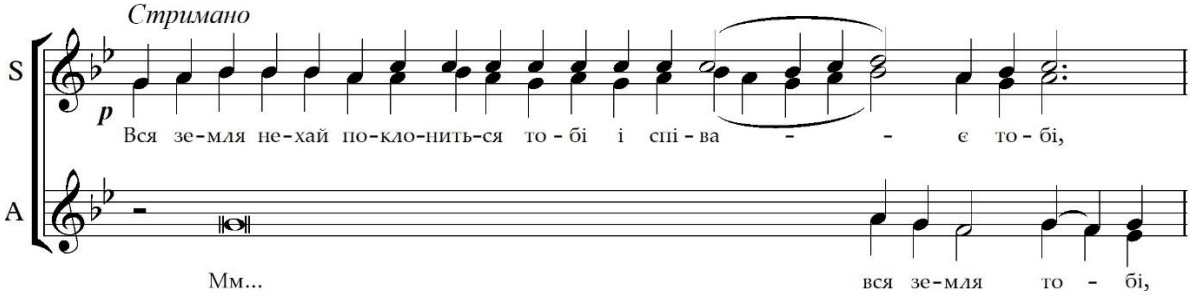
Приклад 28. О. Козаренко. Різдвяна літургія, Кондак «Діва Днесь», такт 1.



Приклад 29. О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Всі ви, що в Христа хрестилися», такти: 29–36.

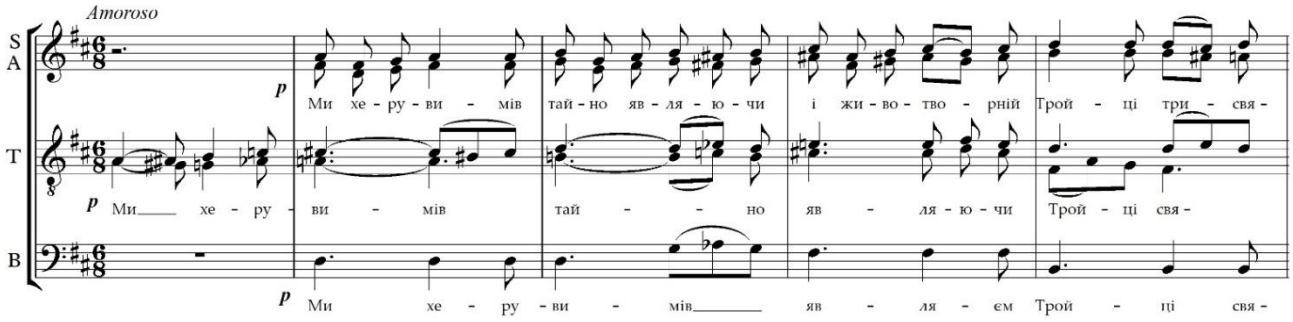


Приклад 30. О. Козаренко. Різдвяна літургія, прокімен «Вся земля», такти: 29–36.



Приклад 31.

а) О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Херувимська», такти: 1–5.

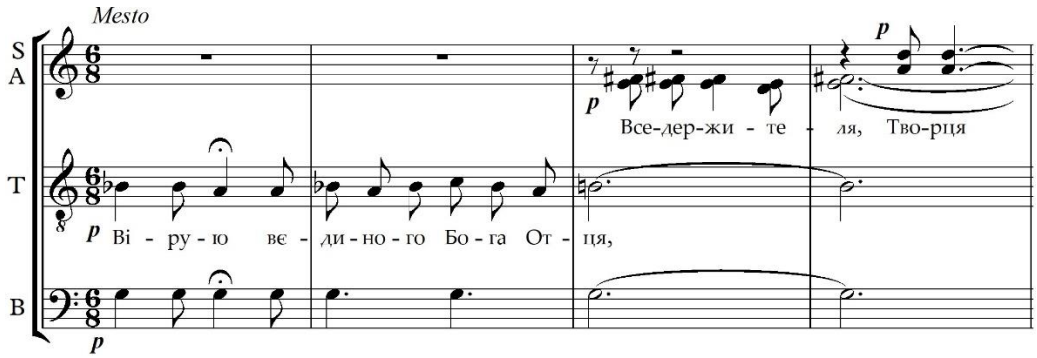


б) О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Херувимська», такти: 33–39.

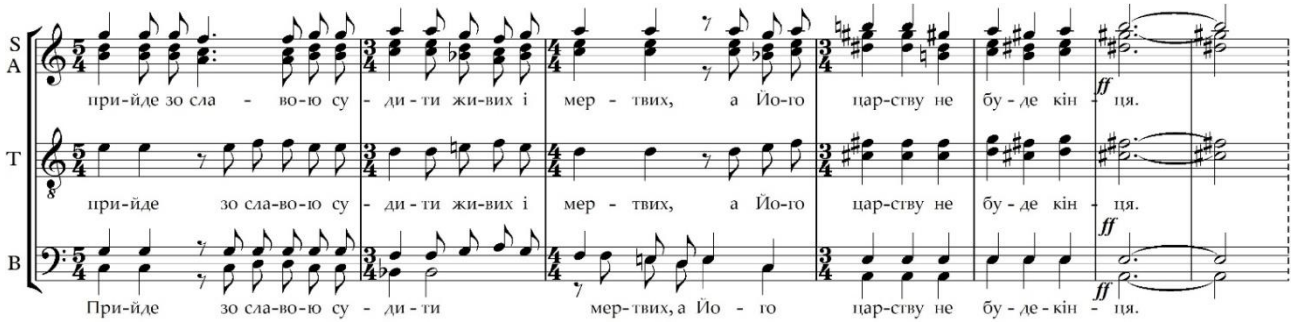


Приклад 32.

а) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Символ віри «Вірую», такти: 1–4.



б) О. Козаренко. Різдвяна літургія, Символ віри «Вірую», такти: 47–53.



Приклад 33. О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Отче наш», такти: 13–16.



Приклад 34. О. Козаренко. Різдвяна літургія, «Слава Отцю і Сину», такти: 1–7.

