

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя
Стефаника»
Навчально-науковий інститут мистецтв
Кафедра методики музичного виховання та диригування

**Методичні рекомендації щодо організації навчання, самостійної роботи
та практичних модулів з дисципліни
«Регентознавство»**

для студентів вищих музичних навчальних закладів III–IV рівнів
акредитації

Галузь знань 02 Мистецтво
Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Спеціалізація Хорове диригування

За першим (бакалаврським) рівнем

Івано-Франківськ – 2017

Автор: **Колубасєв О. Л.** доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, кандидат мистецтвознавства.

Рецензенти:

Дудик Р. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування.

Зваричук Ж. Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування, заслужений працівник культури України.

Колубасєв О. Л. «Регентознавство». Методичні рекомендації для організації навчання та самостійної роботи студентів до дисципліни «Регентознавство» для вищих музичних навальних закладів III- IV рівнів акредитації спеціальності 025 – **Музичне мистецтво** за першим (бакалаврським) рівнем.

Запропоновані методичні рекомендації містять теоретичні положення щодо історії розвитку духовного хорового виконавства, методичні основи роботи в церковному хоровому колективі.

Впровадження в навчальний процес названих методичних рекомендацій сприятиме оновлення змісту навчання, розширення теоретичних знань з навчального курсу «Регентознавство» та адресовані викладачам та студентам вищих музичних навальних закладів III- IV рівнів акредитації спеціальності 025 – **Музичне мистецтво** за першим (бакалаврським) рівнем.

Вступ

Богослужбове музичне мистецтво – це культурний набуток, для церкви – один з основних чинників її обряду, що проявляється вимовно у церковному співі, як вияв її впливової духовної культури.

Традиції церковного співу мають тисячолітню історію, розвивалися в різних церковних, суспільно-політичних і культурних обставинах, переходили різні фази розвитку й створили різноманітні регіональні та локальні різновидності. Духовний хоровий спів на Україні має в своїй основі народнопісенну культуру і формувався під впливом канонічних форм візантійського церковного співу. Він сягає своїм корінням сивої давнини дохристиянських часів, пройшов кілька етапів еволюції, а в християнську епоху – тривалий час був єдиним видом професійного музикування.

Впродовж двох тисячоліть розвитку християнської церковно-музичної традиції сформувався величезний масив літургійної музики. Про роль її в богослужінні свідчить опис в джерелознавчій літературі (від висловлювань античних філософів, повчань отців церкви до постанов II Ватиканського Собору). А звідси, висновки про важливість музики у християнському культі, постійне розширення самого поняття церковної музичної творчості відповідно до літургійної практики, як безцінного скарбу усієї церкви. Початком такого опису є Святе письмо та Повчання Отців Церкви, Старий і Новий Завіти наповнені музикою, а у Псалмах ми зустрічаємо перелік музичних інструментів: флейта, гуслі, арфа, цимбали та інші.

Ранній богослужбовий спів на Україні та форми відправ були простими й наближались до сприйняття людей. Довгі роки, десь до XVII ст., церковна монодія була «чи не найрепрезентативнішим речником музичної культури Руси-України» в світі та мала «незаперечний вплив на музичний світогляд ...українського суспільства»

В історичному процесі розвиток духовного співу проходив шляхом його поступового вдосконалення і його можна поділити на два періоди і відповідні їм стилі виконання: монодичний і багатоголосий. Партесний спів став першою потужною кульмінацією національної церковної музики. Отже, сформувався величезний синтез давньої монодичної пісенності з новим багатоголоссям і завдяки цьому відбувається стрімкий розвиток жанрів духовної музики.

Широкому впровадженню багатоголосого, партесного співу сприяв інтенсивний розвиток шкільної освіти на Україні. Цей спів вивчали майже в кожній школі, він входив до обов'язкових предметів навчальних програм братських шкіл.

XVII–XVIII століття – це доба величезного розквіту українського хорового співу. Хори були не тільки при кафедральних соборах та монастирях, але і в звичайних парафіяльних церквах. Кульмінацією цього періоду стала хорова творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя.

Глибокі традиції хорового співу в церквах мала Галичина. З другої половини XVIII століття церква була єдиним місцем, де культивувалася європейська музика і спів, а духовенство - єдиною верствою, що могло мати зв'язки з культурними досягненнями та відіграло помітну роль на початках музичного відродження, яке почалося «під знаком церковно-хорової музики».

Центрами музичної культури були, насамперед, великі міста - Львів та Перемишль.

В такий непростий спосіб розвивалася церковна музика впродовж століть і необхідність розумового осмислення всіх можливих засобів прослави Всевишнього.

Нове відношення до церковного співу внесло XX століття. З музичної сторони - це ускладнення мови і використання нових засобів гармонічної виразності. На цей час він остаточно визнаний

інтегральною складовою Літургії, намітилась тенденція вивищення музики серед інших жанрів сакрального мистецтва, з чітко визначеними функціями: засобом примноження Слави Божої і як потужного інструменту посвячення вірних. Православна церква того часу згуртувала навколо себе провідних українських композиторів (М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць та ін.), які ввійшли в історію як «нова школа» української церковної музики. На Галичині композиторська творчість формувалася навколо греко-католицької церкви і її творцями були самі священники або люди, які мали богословську освіту. Це о. І. Кишакевич, І. Недільський, І. Воробкевич, о. В. Матюк, о. О. Нижанківський, о. П. Бажанський та інші.

Унікальним документом є декрет Львівського Архиепархіального собору УГКЦ «Про церковний спів» (1941), де у всій повноті окреслено характері функції богослужбової музики, її місце і роль в обряді: «церковний спів ...є наче образом духовної, надприродної і вічної краси, ...є крім того, пречудовим символом молитви».

В документі вказано, що церковні співи є - навіть важніші, ніж проповідь і катехизація, ...бо участь молитви". Усвідомлюючи таку важливість церковного співу для нашого обряду, Архиепархіальний собор визначив низку заходів, щоби сприяти плеканню українського церковного співу в церквах, створення комісії церковного співу, яка складалася з таких секцій: музикологічної, композиторської, диригентської, церковно-народного й ірмологійного співу. Та, на жаль, Друга світова війна і наступне знищення УГКЦ, період комуністичної системи не дало змоги втілити в життя цей важливий документ.

Після встановлення демократії та національного відродження відновлювалась діяльність церков, легалізовано Українську Греко-Католицьку Церкву, по храмах почали відправлятися Святі Літургії. Перед церквою постало важливе завдання відродження церковного

хорового співу, яке в Богослужінні східного обряду посідає одне з важливих місць, формування нового типу диригентів - регентів для церковних хорів.

Отже, церква всіляко підтримує і розширює втілення в богослужбі церковного співу. Хоровий спів становить компонент богослужби, обрядового дійства, як виразник духовних ідей, покликаний емоційно збагатити тексти богослужбових книг. В процесі свого становлення він виробляв особливі музичні форми, що видозмінювалися та впливали на розвиток професійного хорового мистецтва, як один з найважливіших моральних чинників у вихованні людини. Завдання, які ставить церковний хоровий спів є надзвичайно високими, складними і відповідальними, бо саме музика має виховне значення, впливає на формування характеру, внутрішнього стану, здатна об'єднувати людей і дуже залежить від тих, хто буде їх передавати. Сьогодні вже від композиторської творчості, виконавського рівня хорових колективів залежить сила впливу в цьому просторі можливостей, завойованому в процесі музично-історичного розвитку й адаптованого в богословській думці.

Тому важливим питанням для церкви стало виховання кадрів для регентської роботи - керівників церковних хорів. Тому в програми вищих музичних закладів введено курс «Регентознавства» для спеціальності «Музичне мистецтво». **Метою** курсу є забезпечити підготовку високопрофесійних регентів церковних хорів, сприяти всебічному вивченню студентами курсу регентознавства, їх вмінню орієнтуватися в різноманітних стилях і напрямках в галузі церковного хорового мистецтва. Програма курсу передбачає вивчення теоретичних питань з історії виникнення церковного співу, основних етапів його становлення та розвитку, особливостей формування та розвитку духовної музичної культури в їх зв'язку з суспільно-історичними умовами, особливостей розвитку хорового духовного мистецтва в

Україні; найбільш відомі школи української духовної музики; духовна хорова творчість відомих композиторів, всі головні Богослужіння, обряди особливості інтерпретації та виконання духовних хорових творів під час Служби Божої. У результаті проведення практичних (семінарських, лабораторних) занять студенти повинні знати будову та основи частини Літургії, Вечірньої, Утрени; Гласи, Ірмоси; Стихири болгарські. Разом з суміжними музично-теоретичними дисциплінами вивчення курсу «Регентознавства» повинно виховувати загальну музичну культуру студентів, розширювати професійний кругозір майбутніх регентів, формувати моральну особистість регента через духовну хорову музику.

У даному курсі виконується одна з найважливіших і обов'язкових вимог до будь-якого навчального процесу - взаємозв'язок з теорією і практикою. Теоретичні питання висвітлюють основні віхи історії духовної хорової музики, практичний курс знайомить з головними богослужіннями в церковній практиці та їх структурами.

Основні тези лекційного курсу студенти конспектують, вміння набувають на практиці роботи з церковним хором. В кінці курсу вони здають залік з оцінюванням за шкалою оцінювання кредитно - модульної системи.

Предметом вивчення навчальної дисципліни є історія виникнення церковного співу, основні етапи його становлення та розвитку, особливості формування та розвитку духовної музичної культури в їх зв'язку з суспільно-історичними умовами, особливості розвитку хорового духовного мистецтва в Україні; найбільш відомі школи української духовної музики; духовна хорова творчість відомих композиторів, всі головні Богослужіння, обряди особливості інтерпретації та виконання духовних хорових творів під час Служби Божої, методи роботи з церковними хоровими колективами

Міждисциплінарні зв'язки: взаємозв'язок предмета з блоком дисциплін фундаментального та професійно-орієнтованого циклу навчального плану, а

саме: хорознавство, історія музики, хоровий клас, релігієзнавство.

Програма навчальної дисципліни складається з 2 змістових модулів.

Мета та завдання навчальної дисципліни

Мета :

- прищепити любов до регентської діяльності та духовного хорового співу; забезпечити підготовку високопрофесійних регентів церковних хорів.
- сприяти всебічному вивченню студентами курсу регентознавства, їх вмінню орієнтуватися в різноманітних стилях і напрямках в галузі церковного хорового мистецтва; разом з суміжними музично-теоретичними дисциплінами виховувати загальну музичну культуру студентів;
- формувати моральну особистість регента через духовну хорову культуру.

Завдання даного курсу – ознайомити студентів з історичним аспектом розвитку духовного та регентського хорового мистецтва на Україні, основами теорії та методики роботи з церковним хоровим колективом, навчити творчо використовувати отримані теоретичні знання в практичній діяльності.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

знати:

- історію виникнення церковного співу;
- основні етапи його становлення та розвитку;
- основні закономірності, особливості формування та розвитку духовної музичної культури в їх зв'язку з суспільно-історичними умовами;
- всі головні Богослужіння, обряди;
- особливості розвитку хорового духовного мистецтва в Україні;
- найбільш відомі школи української духовної музики;
- духовна хорова творчість відомих композиторів.

вміти:

- досконало засвоїти теоретичний матеріал та практично закріпити його в

регентській практиці, роботі над духовними хоровими творами;

-вільно орієнтуватися у різних виконавських стилях;

-знати осьмогласну гласову систему.

Компетенції:

Компетенції соціально-особистісні

- Здатність учитися;
- Здатність до критики й самокритики;
- Креативність, здатність до системного мислення;
- Адаптивність і комунікабельність;
- Наполегливість у досягненні мети;
- Турбота про якість виконуваної роботи;
- Толерантність.

Загальнонаукові компетенції

• Базові уявлення про основи філософії, психології, культурології, що сприяють розвитку загальної культури й соціалізації особистості, схильності до етичних цінностей, знання вітчизняної історії, розуміння причинно-наслідкових зв'язків розвитку суспільства й уміння їх використовувати в професійній і соціальній діяльності;

• Базові знання фундаментальних розділів української та світової теологічної науки, в обсязі, необхідному для володіння ними в обраній професії;

• Базові знання в галузі інформатики й сучасних інформаційних технологій; навички використання програмних засобів і навички роботи в комп'ютерних мережах, уміння створювати бази даних і використовувати інтернет-ресурси;

• Базові знання в галузі, необхідні для освоєння загально-професійних дисциплін.

Інструментальні компетенції

- Здатність до письмової й усної комунікації рідною мовою;
- Знання іншої мови (мов);

- Навички роботи з комп'ютером;
- Дослідницькі навички;
- Навички управління та використання інформації.

Професійні компетенції

Загально-професійні компетенції

- Базові уявлення про різноманітність об'єктів предмету діяльності;
- Базові уявлення про музичну педагогіку, як сукупність фахових дисциплін;
- Розуміння цілісного рішення об'єкту на основі емоційно-чуттєвого сприйняття музичної форми;
- Володіння методами спостереження, опису, ідентифікації, класифікації предмету діяльності;
- Застосування основних методів аналізу й оцінки стану об'єктів предметів діяльності;
- Базові уявлення про основні закономірності й сучасні досягнення в регентській діяльності;
- Володіння методикою загальної музичної освіти, методами навчання музики та виховання;
- Практичне й оперативне застосування знань, вмінь до конкретних професійних ситуацій.

Спеціалізовано-професійні компетенції

- Застосовування професійно-профільованих знань у репетиційній, концертній, педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій роботі;
- Використання нормативних документів в концертній, диригентській та навчально-педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій роботі;
- Знання основних шляхів пошуку виконавських засобів втілення художнього образу у виконавській, педагогічній та богослужбовій діяльності;
- Використання професійно-профільованих знань у виконавській, педагогічній, науково-дослідницькій, музикознавчій діяльності;
- Використання теоретичних знань та володіння музичним матеріалом різних епох для виконавської, педагогічної, науково-дослідницької, музикознавчої

роботи;

- Використання професійно-профільованих знань та навичок при вихованні та навчанні музикантів, у процесі формування естетичних поглядів, тенденцій та художніх смаків;
- Використання знань, умінь і навичок зі спеціалізованих професійних дисциплін в процесі вирішення практичних завдань.
- Здатність до самостійного пошуку музичного матеріалу в мережі Інтернет, репертуарних збірках, навчально-методичних посібниках;
- Спроможність застосовувати на практиці знань з основ хорового аранжування;
- Володіння технологією елементарного комп'ютерного нотного набору.

На вивчення навчальної дисципліни відводиться 90 годин 3 кредитів ЄКТС. (20 годин – лекційних, 7 годин – практичних та 63 години самостійної роботи студентів).

2. Програма навчальної дисципліни

Змістовий модуль 1.

Тема 1. З історії церковного співу. Спів у християнській церкві від її початків. Церковний спів стародавньої Візантії Церковний спів Київської Русі. Музичне середньовіччя

1. Спів – складова частина обрядової системи. Початки історії церковного співу.
2. Музична культура Сходу.
3. Візантійська церковна музика як праджерело східнообрядової традиції.
4. Церковний спів Київської Русі. Формування старокиївського знаменного співу.

Спів – необхідний чинник у богослужбовій практиці, сприяє впливу на духовну культуру, покликаний емоційно збагатити тексти богослужбових книг. В процесі свого становлення він виробляв особливі музичні форми, що видозмінювалися та впливали на розвиток професійного хорового мистецтва, як один з найважливіших моральних чинників у вихованні людини.

З розвитком форми богослужінь розвивалася і богослужбова музика. Поняття про церковний спів у початковому етапі дають читання св. Отців Церкви.

Хрещення Русі святим рівноапостольним князем Володимиром означало прилучення новохрещеного народу до всієї повноти церковного життя. Проте сприйняття цієї повноти і глибини було механічним запозиченням вже готових сформованих форм, але стало живим осмисленням їх крізь призму національного мислення, сповідування їх новим чином, новою мовою.

Під час ухвалення християнства Руссю були використані болгарські переклади основних богослужбових книжок, що продовжили традицію перекладацької діяльності святих Кирила і Мефодія, але, мабуть, і враховано досвід засвоєння візантійської співочої системи мисленням родинного народу.

У Візантії впродовж X–XII ст. записувалася церковна монодія палеовізантійською нотацією. Одним з основних принципів палеовізантійської нотації було те, що її знаки (невми) не фіксували окремі звуки, а, по-перше, давали лише напрямок руху мелодики, не вказуючи точно інтервального кроку; по-друге, невми означали автономні мелодичні побудови, які сучасні дослідники називають мелодичними формулами, бо вони повторюються в різних співах. Отже, за допомогою невм зашифровувалися мелодичні побудови. Через це палеовізантійську нотацію складно розшифрувати. Основні принципи палеовізантійської нотації були запозичені Київською митрополією.

Тут виникли два види ідеографічної нотації. Дослідники називають їх знаменною (від слова знам 'я «знак») та кондакарною.

На відміну від раннього знаменного письма, у якому кожному складові здебільшого відповідав один знак, у кондакарній нотації одному складові відповідала ціла група знаків.

У Візантії були відомі два види мелізматичного співу: сольний (псалтичний)¹ та хоровий спів (азматичний). У більшій частині рукописів поряд існують дві нотації – знаменна і кондакарна.

Рання знаменна і кондакарна нотації, як і палеовізантійська, були безлінійними і записувалися знаками ідеографічного типу.

Руська богослужбова практика запозичила з Візантії і восьмигласся – систематизацію співів відповідно до церковного календаря. Співи поділялися на вісім груп (по-грецькому – іхосів, по-церковно-слов'янському – гласів), кожна з яких виконувалася у певні тижні церковного календаря. Щодо музичної систематизації, то вона здійснювалася за допомогою ладо-висотної сфери та мелодичних формул, характерних для кожного гласу.

Київська богослужбова практика запозичила у Візантії весь канонічний ритуал церковного співу, гімнографічні тексти, жанри, систематизацію співів за вісьмома гласами, а також безлінійну нотацію невматичного типу. Але до виникнення православної церковної музики Русь уже мала великі надбання обрядового фольклору, і церковна музика існувала в оточенні народної музики, що не могло не позначитися на музичному змісті співів, не наблизити їх до музичного мислення давніх українців. Цьому сприяв сам спосіб передачі та фіксації церковної музики. Знаменна та кондакарна нотації були розраховані на запам'ятовування співів та їх усну передачу (адже один співочий знак передавав цілу поспівку), допускалися елементи імпровізації в певних межах. Усе це створювало, умови для виникнення старо - київського знаменного співу як окремого

відгалуження православного богослужбового співу східної (православної) християнської церкви. Цей спів розповсюдився в різних регіонах держави, де поступово виникали його місцеві варіанти.

Таким чином, візантійська співоча система в усьому своєму обсязі з усіма типами співу та читання у всіх їхніх подробицях і в усьому розмаїтті форм повністю сприйнята на Русі, разом з засвоєнням і усвідомленням основної базисної тріади, що включаючи в собі восьмигласся, невменну нотацію. Проте сприйняття не зводилося до механічному запозичення готових форм, але була цілеспрямовану переробку, по-новому переосмислену і перекладає візантійську систему новою мовою словянського національного мислення. Так, почавши від візантійської системи, український богослужбовий спів являє собою нову могутню складову вселенського богослужбового співу та вніс зовсім новий аспект і інтонацію в загальний прославляння Бога. Таким чином, у духовно-християнській галузі музичної культури відбувалося становлення професійної церковної музики, пов'язаної із запровадженням нотографічного письма, а в XIII–XIV ст. зароджується і позацерковна духовна пісня (псальма), яка існувала в усній формі.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: спів - необхідний чинник у богослужбовій практиці; розвиток богослужбової музики; поняття про церковний спів у початковому етапі у читаннях свв. Отців Церкви; музична культура Сходу; вплив грецької культури на первісну церковну музику; візантійська церковна музика як праджерело східнообрядової традиції; церковний спів Київської Русі; формування старокиївського знаменного співу. Запровадження церковного співу на Україні; знаменна та кондакарна нотації; виникнення нотного письма.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Спів – необхідний чинник у богослужбовій практиці.
2. Розвиток богослужбової музики.
3. Поняття про церковний спів у початковому етапі дають читання свв. Отців Церкви.
4. Візантійська церковна музика як праджерело східнообрядової традиції.
5. Церковний спів Київської Русі. Формування старокиївського знаменного співу.
6. Знаменна та кондакарна нотації.

Основна література.

1. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. – Видання М Т.Б. Вінніпег, – 1968.
2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
3. Федорів М. Українські богослужбові співи. – Ів.-Франківськ, 1997.
4. Корній Л. Історія Української музики.- Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
5. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ-Львів-Полтава, 2002.

Тема 2 . Музично - церковна культура другої половини XV– початку XVII ст.

Партесний спів.

1. Давньоукраїнська церковна монодія.
2. Розвиток духовно-музичної освіти на Україні.
3. Багатоголоса (партесна) церковна музика.

З кінця XVI ст. музична освіта в Україні піднялася на значно вищий рівень. Цьому сприяло виникнення братських шкіл, колегіумів. Початкові парафіяльні школи, які здавна існували в більшості міст, містечок і в багатьох селах України, давали перші навички церковного співу. У братських же школах існував спеціальний предмет «мусика». Він був обов'язковим і входив до «семи вільних наук», на яких ґрунтувалося навчання в цих закладах. Крім того, братські школи та колегіуми були тими осередками, де культивувався хоровий спів і дбали про його найвищу якість.

Основним змістом предмета музики було навчання музичної грамоти та церковного співу. Вчити церковного співу починали ще змалку, коли хлопчики тільки вчилися читати, і тривало це протягом усього шкільного курсу.

Велика увага братств до церковного співу була не випадковою. В умовах національно-релігійного гніту, у зв'язку зі спробами правлячих кіл окатоличити український народ піклування про музичний чинник у православній Службі мало важливе значення. У такій ситуації пишній, емоційно виразній вокально-інструментальній музиці в католицьких храмах треба було протиставити щось адекватне, яке б також мало не менший емоційний вплив на прихожан. З цією метою наприкінці XVI ст. було проведено реформу церковного співу, внаслідок якої було запроваджено багатоголосий спів у церкві, а також відбувся перехід від безлінійного до нотолінійного запису музики. У здійсненні цієї реформи, без сумніву, важливу роль відіграли братства та братські школи.

Усе сказане свідчить про те, що хоровий спів у братських школах кінця XVI – початку XVII ст. займав винятково велике місце, а школи були осередком розвитку хорового мистецтва.

У XVII – першій половині XVIII ст. кант справляв певний вплив на багатоголосу церковну музику – партесний концерт. Канти

використовувалися і в шкільній драмі. Усе це свідчить про непересічне значення цього жанру в українській музичній культурі розглядуваного періоду.

Тематика кантів та їхні музичні особливості свідчать про те, що вони є бароковим жанром. Це простежується у релігійно-філософській, морально дидактичній тематиці духовних кантів та в любовно-ліричній тематиці світських кантів.

У кантах проявилось характерне для Бароко прагнення до емоційної виразності. Музичні особливості кантів, їх музична стилістика мають яскраві ознаки переходу від старої музичної системи до нової, а саме — становлення функційно -гармонічної ладової системи, регулярної акцентної ритміки і тактової системи, простих класичних музичних форм. Такі перехідні тенденції в музичному мисленні були характерні саме для Бароко.

Яскраво проявилися в кантах і типові для Бароко тісні зв'язки цього жанру з фольклором. Виникнувши в середовищі освічених людей, кант набув розповсюдження серед широких верств українською народу і перейшов у міський та сільський фольклор. Він продовжував побутувати в репертуарі лірників, бандуристів, «калік перехожих».

У XVII – першій половині XVIII ст. в Україні сформувалася багатоголоса церковна музика барокового стилю, яка високим художнім рівнем, національною самобутністю не поступалася українській бароковій літературі, архітектурі та малярству.

Багатоголосий спів в українських церквах почав запроваджуватися наприкінці XVI ст. Багатоголосий церковний спів у XVII ст. в Україні називали партесним. Протягом XVII – першої половини XVIII ст. в Україні виникла дуже велика кількість партесних творів, що дає змогу говорити про розквіт у цей час багатоголосої церковної музики.

У Києві зберігається понад шістьсот партесних творів (записаних у поголосниках) із Києво-Печерської лаври та Софії (нині – в Інституті

рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського НАН України). Рукописи цих партесних творів належать до останньої третини XVII – першої половини XVIII ст. їх опис та каталогізацію здійснила Н. Гсрасимова - Персидська. Вона ж розшифрувала, звела в партитуру й опублікувала чимало партесних концертів. Партесні твори в поголосниках записувалися київською квадратною нотацією. При ключі ставився розмір, хоч тактові риси ще не вживалися. Відсутні й позначення темпу, динамічних відтінків. Іноді трапляються дописки «тихо», «голосно».

Хоч партесна музика – це авторські твори, проте переважна їх більшість дійшли до нас як анонімні. Однак простежується й нова тенденція, коли композитори претендують на «інтелектуальну власність» і фіксують своє авторство. У реєстрі нотних зошитів Львівського братства 1697 р. відзначені такі українські композитори партесних творів XVII ст., як Микола Дилецький, Симеон Пекалицький, Гавалевич, Колядчин, Василь Титов, Дмитро Попов, Герман Левицький.

На другу половину XVII ст. партесний спів в Україні досягнув кульмінаційного етапу свого розвитку. Рукописи ж партесних творів другої половини XVI – першої половини XVIII ст. свідчать, що багатоголосий виклад у цей час досягнув значної різноманітності, але при цьому виділяються два його види: постійне та змінне багатоголосся.

У змінному багатоголоссі зіставлялося звучання всіх хорів разом та декількох голосів (ансамблю), а також гармонічної та поліфонічної фактури. Саме змінне багатоголосся і є найхарактернішою ознакою українського партесного співу. У багатоголосому викладі українські композитори другої половини XVII – першої половини XVIII ст. орієнтувалися на чотириголосову акордову вертикаль (чотириголосий хор), яка може подвоюватися, потроюватися і т. д. Багатохорні

композиції (восьми-, дванадцятиголосі й більше) і є характерною ознакою партесного співу.

Українські композитори засвоїли композиторську техніку «латинського» духовного концерту і перевтілили її на своєму національному ґрунті у хоровому акапельному звучанні. Запровадження концертуючого стилю значно змінило якість церковної музики як у Західній, так і в Східній Європі.

М. Дилецький під терміном «концерт» розумів не жанр, а спосіб концертуючого музичного викладу — поперемінне звучання голосів, хорів (змінне багатоголосся). Мабуть, саме цим і керувалися тодішні композитори, називаючи більшість партесних творів концертами, незалежно від місця їх виконання в Службі.

За церковними канонами, концерти могли виконуватися лише поза ритуалом церковної Служби – перед причастям наприкінці Літургії. Але концертуючий стиль, як свідчать збережені партесні твори, був характерний для значної частини партесної музики, яка звучала під час Служби.

Найвідомішим партесним концертом є твір М.Дилецького «Воскресенський канон».

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: статuti та система навчання у братських школах; перші відомі братські школи; викладання хорового співу; справа підготовки кадрів; перші бібліотеки та підручники для навчання; поява друкованих видань, перші видавництва; багатоголоса (партесна) церковна музика; кант- новий етап у розвитку церковної пісні; духовні канти та їх образно-тематичні особливості; використання кантів у церковній практиці; запровадження наприкінці XVI століття багатоголосого співу; найдавніші пам'ятки партесної музики; відомі автори партесних творів; особливості концертного стилю партесного

багатоголосся; типові образно-емоційні сфери; зв'язок партесної музики з іншими жанрами; особливості форми, тема та звукова колористика партесного концерту; М.Дилецький. «Воскресенський канон».

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Статути та система навчання у братських школах.
2. Які Ви знаєте перші відомі братські школи?
3. Викладання хорового співу в братських школах.
4. Справа підготовки кадрів та перші бібліотеки та підручники для навчання.
5. Перші видавництва та поява друкованих видань.
6. Багатоголоса (партесна) церковна музика.
7. Кант - новий етап у розвитку церковної пісні.
8. Духовні канти та їх образно-тематичні особливості; використання кантів у церковній практиці.
9. Запровадження наприкінці XVI століття багатоголосого співу.
10. Найдавніші пам'ятки партесної музики та відомі автори партесних творів.
11. Особливості концертного стилю партесного багатоголосся.
12. Зв'язок партесної музики з іншими жанрами, особливості форми, тема та звукова колористика партесного концерту.
13. М.Дилецький. «Воскресенський канон».

Основна література.

1. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики .- Видання М Т.Б. Вінніпег, – 1968.

2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
3. Федорів М. Українські богослужбові співи. – Ів.-Франківськ, 1997.
4. Корній Л. Історія Української музики.- Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
5. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ-Львів-Полтава, 2002. Яросевич Л. «М.Дилецький.Воскресний канон», – Терн., 2000.

Тема 3. Золота доба церковної музики. Хоровий концерт. Д.Бортнянський. М.Березовський. А.Ведель. Духовна творчість.

1. Новий стиль української духовної музики ХУІІІ століття. Хоровий концерт.
2. Духовна хорова творчість Д.Бортнянського.
3. Духовна музика М. Березовського.
4. Духовна спадщина А. Веделя.

На другу половину ХУІІІ ст. припадає кульмінаційний злет української духовної музики. У найкращих творах вона не поступалася перед досягненнями тогочасної європейської духовної музики. У цей час в українській музиці сформувався і розвинувся новий стиль духовної музики. Класиками цього стилю стали українські композитори М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель.

Значні досягнення української духовної музики в цей період були зумовлені її багатими надбаннями в попередню епоху барокового партесного концерту і надзвичайно високим рівнем хорового виконавства. Визначальним був і непересічний талант цих композиторів, їхня висока професійна освіта, добре знання вокалу та виразових можливостей хору.

Новий стиль духовної музики розпочав в Україні композитор Андрій Рачинський у середині XVIII ст.

На відміну від А. Рачинського й А. Веделя, М. Березовський, Д. Бортнянський і С. Дегтярьов писали свої духовні концерти в Росії та в Італії, але вони були українцями за походженням, що впливало на їхню ментальність, яка яскраво позначилася на їхній творчості. Крім того, початкову музичну освіту ці композитори здобули в Україні в таких визначних її музичних центрах, як Києво-Могилянська академія та Глухівська музична школа і були добре обізнані з українським фольклором, з міською піснею-романсом, кантами, а також із давньоукраїнською монодією та партесним концертом, що їх перейняла з України російська церковна практика. У петербурзькій Придворній капелі Березовський і Бортнянський перебували в оточенні українців, тому не дивно, що в Росії ці композитори продовжували розвивати український стиль духовного концерту.

У доробку композиторів другої половини XVIII ст. є літургії, окремі літургійні твори (причасні, херувимські, ірмоси та ін.). Але найвагоміше місце в їхній творчості займає хоровий концерт.

Духовні концерти у другій половині XVIII ст. писали на ті ж самі церковні тексти, що й партесні твори. Проте помітно, що на новому історичному етапі композитори частіше стали звертатися до текстів Псалтиря.

Спинімося на нових, найхарактерніших ознаках нового стилю духовного концерту другої половини XVIII ст.

Духовній музиці цього нового стилю характерна внутрішня простота, гармонійність, ясність, урочисті й енергійні музичні образи, що пов'язує її з класичним стилем. Але на духовному концерті другої половини XVIII ст. позначилося й притаманне музичному мистецтву другої половини XVIII ст. виділення «чуттєвості», що було пов'язане з

новим світом почуттів й емоційним втіленням людських переживань у духовній музиці; відбулося збагачення її особистісним началом.

У духовному концерті другої половини XVIII ст. важливим чинником стає авторство, і творчість композитора позначена індивідуальними стильовими рисами. Однак плутанина в авторській атрибуції творів ще існує, особливо щодо авторства А. Веделя, твори якого тривалий час існували лише в рукописах.

Змінилася система запису музики. Партесний концерт фіксувався київською квадратною нотацією, а новий концерт – так званою «італійською» круглою нотою. У цій нотації вже розставлялися тактові риси, позначалися темп і динамічні відтінки, тобто вона вже мала сучасний вигляд. Крім того, твори нового духовного концерту збереглися у вигляді хорових партитур, на відміну від партесних творів, які в рукописах є тільки у вигляді поголосників.

У новому стилі духовного концерту порівняно з партесним відбулося зменшення кількості голосів. Переважають чотириголосі концерти, рідше трапляються восьмиголосі. Зменшення кількості голосів у духовному концерті другої половини XVIII ст. створювало більш камерне звучання.

Однією з найсуттєвіших відмінностей духовного концерту нового стилю від партесного концерту є його циклічна форма, що складається з трьох, чотирьох, а іноді й більше частин з позначенням темпів у кожній частині. У використанні циклічної форми з контрастними частинами простежується вплив музики інструментального класичного сонатно-симфонічного циклу, який формувався у XVIII ст. Найчастіше вживаними є три - і чотиричастинні хорові цикли, що базуються на принципі контрасту (темпового, тонального, фактурного, музично-образного, метричного).

Хорові цикли бувають без тематичних зв'язків між частинами і зі зв'язками між ними (особливо між першою й останньою). В окремих

випадках є й ознаки монотематизму, що сприяє цілісності циклу. Це свідчить про високий рівень музичного мислення композиторів другої половини XVIII ст.

Духовний концерт другої половини XVIII ст. базується на сформованій класичній гармонії (функційно-гармонічному мисленні), тоді як у партесному концерті є ще залишки модальної системи. Досить часто композитори другої половини XVIII ст. використовують гомофонно-гармонічний тип фактури.

Поряд з гармонічною фактурою, у концертах часто наявна й поліфонічна фактура.

Українська духовна музика другої половини XVIII ст., як і попередніх епох, була найдемократичнішою галуззю професійного музичного мистецтва, бо, виконуючись у церкві, доходила до найширшого слухача, на відміну від опери, симфонії та інструментальної музики, які в цю епоху ще звучали переважно у придворному та в магнатському середовищах.

Сучасником Д. Бортнянського й А. Веделя наприкінці XVIII – на початку XIX ст. був талановитий композитор С. Дегтярьов. Йому належать понад 80 духовних концертів. З цієї великої спадщини опубліковано лише деякі концерти (в Петрограді 1917 р. у виданні Олександрівської лаври «Сборник концертов для сметанного хора А. Веделя и С. Дегтярева», № 27 і № 28 та ін.), а більшість із них залишилися не надрукованими. Досі їх майже ніхто спеціально не досліджував.

Спадщина духовних творів С. Дегтярьова незаслужено забута і потребує відродження. Його духовні концерти відбивають особливості пізнього етапу розвитку українського духовного концерту кінця XVIII – початку XIX ст. і саме тому мають спільні риси з концертами А. Веделя.

Видатним мистецьким явищем є духовна хорова спадщина Д.Бортнянського. У його спадщині досить значна кількість духовних концертів: 35 однокорних і 10 двокорних, концерти для шестиголосого хору, 14 «хвалебних», 2 Літургії, 9 «Херувимських», окремо одночастинні літургійні твори.

Духовні концерти Д. Бортнянського відображають оптимістичний світогляд композитора і душевну гармонію митця. Концерти Д. Бортнянського мають три- і чотири-частинні цикли. Композитор є прекрасним методистом. Значне місце в його концертах займає мелодика величаво - гімнічного характеру. Духовні концерти мають розвинену класичну гармонію.

Д. Бортнянський належить до класиків хорової поліфонії в українській хоровій музиці, став одним з найбільших майстрів хорової колористики.

Духовна музика Д. Бортнянського є вагомим внеском у скарбницю світової музичної культури.

За короткий час свого життя М. Березовський написав досить багато духовних творів. Йому належить повна Літургія, причасні вірші, англійська хвалебна пісня, цілий ряд концертів. Нині відомі, на жаль, тільки ноти Літургії, причасних віршів та деяких концертів: «Бог ста в сонмь Богов», «Господь воцарися», «Не отвержи мене во время старости» (чотириголосий), «Unser Vater» («Отче наш»). Ноти більшості концертів Березовського поки що не виявлені.

М. Березовський писав духовну музику не тільки на традиційні для релігії церковнослов'янські тексти, але й на тексти англійською мовою (хвалебна пісня) та німецькою мовою «Unser Vater» («Отче наш»).

Духовна музика М. Березовського належить до першого етапу розвитку української духовної музики нового стилю, на якому позначилися стильові тенденції, характерні для західноєвропейської музики «перед класичного періоду» та раннього класицизму.

В індивідуальному стилі композитора значну роль відіграє гармонія. Його гармонічна мова є повністю сформованою класичною гармонією й відзначається виразністю та колоритністю. Для духовних творів М. Березовського, як і партесного концерту, характерне поєднання акордової й поліфонічної фактур. Але, на відміну від партесного концерту, акордова й поліфонічна фактури в нього ґрунтуються на функційно-гармонічному мисленні. М. Березовський — великий майстер поліфонії. Він створив зразки класичної фуґи.

До початку ХХ ст. твори Веделя не друкувалися, а розповсюджувалися в рукописах. Це свідчить про значне поширення духовних творів Веделя по всій Україні. Але через таке розповсюдження його твори зазнавали змін, переробок, спрощень і перекручень. Твори А. Веделя не друкувалися через дискримінацію його творчості з боку офіційних кіл царського самодержавства.

Твори А. Веделя почали друкувати з 1902 р. У сучасних українських виданнях (60–80-х років) поки що опубліковано лише 8 творів (серед них – 6 концертів).

Доробок хорових творів А. Веделя досить великий. Композитор написав понад 20 духовних концертів, Всенічну службу. Літургію Іоана Златоустого, значну кількість окремих творів, що виконуються під час Літургії (Херувимські, ірмоси, канони, кондаки та ін.), шість тріо (серед них найбільш популярне «Покаянія отверзи ми двери»).

Збереглися рукописні автографи ряду творів А. Веделя, які тепер знаходяться в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (шифр ДА, № 326). Вони включають неповну Літургію Іоанна Златоустого та 12 духовних концертів, написаних протягом 1794–1798 рр.: № 1 «В молитвах неусьшающую Богородицу» – до мінор (1794 р.);

№ 2 «Спаси мя, Боже, яко внидоша воды до души моея» – ля мінор (1794 р.);

- № 3 «ДоколѢ, Господи, забудеши мя» – фа мінор (1795р.);
№4 «Пою Богу моему дондеже есьмь» – до мінор (1795 р.);
№ 5 «Блажен разумѢваяй на нища и убога» – соль мінор (1795 р.);
№6 «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь» – ля мінор (1796 р.); №7
«Воскресни, Господи...» (зберігся неповністю) (1796 р.);
№8 «Услыши, Господи, глас мой» – до мінор (1796 р.);
№ 9 «Проповідника вѢры ...» – до мажор (1796 р.); № 10 «Господь
пасет мя» – до мажор (1796 р.);
№ 11 «Боже, законопреступницы восташа на мя» – до мінор (1796 р.);
№ 12 «Ко Господу внегда скорбіти ми» – до мінор (1798 р.).

Серед цих концертів десять чотириголосих, а два – восьмиголосі для двох хорів (№№ 9, 10).

У музично-образному змісті концертів А. Веделя домінує психологізована лірика. А. Ведель будував хорові цикли досить вільно (від трьох до семи частин), проте в його концертах переважають три- і чотири частинні цикли. Більшість із них побудована за принципом контрасту.

Твори А. Веделя відзначаються мелодичним багатством. На його мелодиці позначилися деякі впливи тогочасної західноєвропейської вокальної та інструментальної музики, але яскраво увиразнилася її національна специфіка.

Однією з характерних особливостей мелодики А. Веделя є її наспівність, у створенні якої суттєву роль відіграли зв'язки з давньоукраїнською церковною монодією та українським фольклором. Ліричній мелодиці Веделя, переважаючій у його творчості, притаманна підвищена емоційність. Композитор часто використовує експресивні мелодичні звороти. Поряд з цим у мелодиці Веделя наявні й особливості мелодики, характерні для класичного стилю: чітка її розчленованість, використання побудов типу питання відповідь, підсумовуючих структур; рух мелодики по звуках тризвуку, вживання

мелодичних прикрас типу форшлагів, мелізмів, групетто, складних ритмічних малюнків, а також віртуозних мелодичних зворотів, що характерні для професійної інструментальної музики.

Для творчості А. Веделя, як і його попередників, характерна гармонічно-поліфонічна фактура. Гармонія має всі ознаки розвиненої класичної гармонії. Гармонічний засіб виконує не тільки формотворчу, але й виразову функцію у розкритті в музиці лірико-драматичної образності (використання альтерованої субдомінанти та ін.).

Гармонічна фактура у творах А. Веделя часто поєднується з імітаційною. Композитор використовує фугатні побудови.

Спираючись на традиції концертуючого стилю, характерного для духовного концерту, Ведель зіставляє тугійні та ансамблеві побудови різного складу. Особливо часто композитор використовує хоріві ансамблі, що здебільшого є носіями ліричної образності.

Духовна музика А. Веделя представляє розквіт українського духовного концерту кінця XVIII ст. Поряд з М. Березовським і Д. Бортнянським А. Ведель став класиком нового стилю духовної музики другої половини XVIII ст. Його твори відзначаються довершеною професійною майстерністю, високою художньою якістю, глибиною змісту, оригінальністю власного стилю. У них відобразився непересічний талант композитора. А. Ведель міг би написати ще цілу низку прекрасних творів, якби не ув'язнення його в божевільню. У музиці А. Веделя, як і в М. Березовського (концерт «Не отвержи») відобразилося страждання митця. У його психологізованій ліриці відбилося неприйняття навколишньої дійсності і духовний супротив. Це було співзвучне з такими тенденціями епохи Просвітництва, як критика існуючого суспільства, прагнення до вдосконалення людини, а також в наступному столітті із новими віяннями цієї епохи – інтересом до внутрішнього світу людини, передромантичними рисами, що знаменували зародження нової епохи – Романтизму.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: новий стиль української духовної музики XVIII століття; досягнення української духовної музики ХУІІІ століття, творчість відомих композиторів: А. Рачинський, С. Дегтярьов, С. Давидов, Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, цикл Літургії у творчості цих композиторів; хоровий концерт і характерні ознаки хорового концерту ХУІІІ століття; стильові особливості духовної музики Д. Бортнянського; стильові особливості духовних хорових концертів М. Березовського; основні напрямки духовної творчості А. Веделя.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Новий стиль української духовної музики ХУІІІ століття.
2. Досягнення української духовної музики ХУІІІ століття, творчість відомих композиторів: А. Рачинський, С. Дегтярьов, С. Давидов, Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель.
3. Духовні концерти та цикл Літургії у творчості композиторів «Золотої доби».
4. Хоровий концерт і характерні ознаки хорового концерту ХУІІІ століття.
5. Стильові особливості духовних хорових концертів М. Березовського.
6. Стильові особливості духовної музики Д. Бортнянського.
7. Музично-образний зміст та музична драматургія духовних концертів Д.Бортнянського.
8. Основні напрямки духовної творчості А.Веделя.
- 9 Використання у сучасній церковній практиці творів композиторів «Золотої доби».

Основна література.

1. Герасимова-Персидська Н Хоровий концерт на Україні в ХУІІ–ХУІІІ ст. – К. ; Муз.Україна, 1978
2. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики .- Видання М Т.Б. Вінніпег, – 1968.
3. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
4. Людкевич С. Д.Бортнянський і сучасна українська музика // С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973.
5. Корній Л. Історія Української музики.- Київ-Харків-Нью-Йорк,1996.
6. Козицький П.Спів і музика в Київській академії зо 300 років її існування.-К. :Музична Україна, 1971
7. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ-Львів-Полтава, 2002.
8. Федорів М. Українські богослужбові співи. – Ів.-Франківськ,1997.
9. Яросевич Л. «М.Дилецький. Воскресний канон», – Терн., 2000.

Тема4. Перемишльська композиторська школа. Духовна спадщина М.Вербицького, І.Лаврівського.

- 1 .Початки хорового руху на Галичині.
2. Досягнення Перемишльського хорового осередку.
3. Духовна хорова творчість М.Вербицького.
4. Відомі твори композитора. Характеристика композиторського стилю.

Хорове виконавство, репрезентоване упродовж багатьох століть насамперед богослужбовим і паралітургічним співом, розгорталося довкола певних центрів, де зберігалися давні традиції і плекалися нові тенденції, насамперед це Київ та Львів. Вони володіли широкою системою культових інституцій – церков, монастирів, навчальних закладів, де отримували професійну освіту дяки, співаки, священники, які працювали у місцевих школах чи парафіях.

Вже в XVI–XVII столітті, з часу періоду діяльності львівського братства, галицькі хори досягали значних вершин у богослужбовому мистецтві та була закладена традиція розмежування «мистецького» і, умовно, «традиційно-гласового» (яке пізніше зазнало стагнації і значно профанізувалося) супроводження церковних відправ.

Спорадичним фактом намагання змінити ситуацію є рішення Перемишльської консисторії про потребу поліпшення дяківської освіти (1805) і призначення І. Снігурського Перемишльським єпископом в 1816 р.

Так, поштовх до нового етапу розвитку національного музичного мистецтва у найпопулярнішому на той час його виді - хоровому духовному виконавстві – дала периферійна Перемишльська єпархія. Хор Перемишльської катедри створив той ідеал, який підтримувався і культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються й у сьогоденній виконавській практиці Галичини.

Такі нововведення мали достатньо радикальний характер в контексті суспільно-культурних реалій краю. Адже значний час перед ними, тобто до останніх років третього десятиліття XIX ст., хорове виконавство Галичини перебувало у стані занепаду.

Отже, для опанування парадигмою українського стилю «золотої доби», репрезентованого творчістю А. Веделя, М. Березовського і Д. Бортнянського, галицьке хорове виконавство повинно було досягнути інших, нівельованих упродовж тривалого часу в регіоні, тембрально-

інтонаційні особливості регіональної манери співу дають важливе підґрунтя для розуміння того, яке насправді завдання вирішив хор Перемишльської єпархії. Навіть не сам факт привнесення хорového виконавства у широкий культурний досвід та виконавську практику, а як вражаючий мистецький «прорив», оскільки, хорове виконавство було здавна відоме в регіоні.

У 1828р. І. Снігурський здійснив першу спробу організації хору при Перемишльському кафедральному соборі. Його безпосередній музичний досвід склався в час праці священника у церкві св. Варвари, до хору якої в 1809 р. перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві, водночас і той богослужбово-музичний ідеал хорového звучання, що його І.Снігурський впроваджував в Галичині упродовж всього життя і який врешті перетворився на "культ Бортнянського". Він запросив до співпраці фахових очільників задуманого хору - А. Нанке (диригент і регент), В. Серсавія (співак-бас, помічник регента), О. Левицького (капелан) та професора Львівського університету Я. Нападівича, М.Вербицького. На основі існуючих тут виконавських сил вони розпочали доволі радикальну мистецьку реформу. Метою єпископа була не тільки організація одного хору для піднесення престижу єпархії, а й планомірна робота по піднесенню мистецької частини відправ у Галичині загалом. Тому значна увага надавалася й молоді з різних єпархій.

Сам «хор равнялся доброй опері, - и оказалось, же существуете в Європі кромі трех характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецькой, италіанской и французской, також и четверта характеристична категория: руска» [13, с. 139]). Для тогочасної культури Галичини ці досягнення відіграли визначальну роль для формування стереотипу звучання національного рівня, що мало виняткове значення не тільки для хорového виконавства, а й для всієї музичної культури. Зокрема йшлося про культивування акапельного

хорового співу: відразу після введення нотного співу з собору був вилучений орган, а церква передана українцям (з того часу в українських церквах Перемишля органи відсутні).

Таким чином, упродовж 1830–1834 рр. Перемишльська школа досягла в своїй історії найвищого рівня. Систематичні виступи добре вишколеного хорового колективу якнайкраще сприяли реалізації ідеї повсюдного поширення нових мистецьких пріоритетів, а водночас - і надихали на більш піднесене служіння, приваблювали на служби Перемишльської катедри шанувальників мистецтва, робили його рідкісним осередком співочої новації, а в контексті українського хорового виконавства – потужної співочої традиції.

Наступний аспект пов'язаний із репертуаром колективу. Перемишльський хор у цій сфері мав чітко виявлені пріоритети: барокові й класичні композиції XVIII ст., передусім Д. Бортнянського і, природно, з оцінкою цього явища у хоровому мистецтві краю упродовж тривалого періоду.

Домінування творів Бортнянського у практиці Перемишльського єпархіального хору свідомо підтримувалося І. Снігурським, водночас визначивши загальномистецький еталон для церковних хорів краю на тривалий період. Перемишльський хоровий осередок (разом з його очільниками і вихованцями) уже через 20–30-тих років осмислювався як «школа» завдяки тому, що в Галичині була сприйнята ідея розвитку хорової культури як національного феномена в контексті доволі жорстких суспільних обставин і реалізація цієї ідеї не обмежилась одиничним явищем. Адже саме «школа», яка реалізовувалась на ґрунті співочої церковної та фольклорної традицій, співдіючих у середовищі їх природних носіїв (тобто священничому і селянському), у народницьку добу була підхоплена і поширена студентсько-інтелігентськими верствами галицького громадянства. Це, врешті, привело до створення власної потужної виконавської бази та виконавців-професіоналів.

Перемишльська школа створила власну апологію – ним стало мистецтво українського хорового співу, у якому ідеали т.зв. «золотої доби» набули громадянського, національного звучання. При цьому показово, що оцінюваний сучасниками-співгромадянами, представниками однієї конфесії хоровий спів як «чужий», «німецько-хоральний» тощо, представниками католицьких конфесій сприймався як не-німецький, не-польський, а як самобутнє українське (руське) явище. Отже, «перемишльська школа» реально виражала сутність національних традицій.

Різкий стрибок у період якісного функціонування Перемишльської школи, – як і наступний час «стагнації» чи «занепаду» – по суті, виражає також дію принципу «змінних середовищ» або компенсації розвитку певного явища у територіально (чи географічно) іншому мистецько-національному центрі.

Отже, Перемишльська школа визначила парадигму розвитку галицького хорового мистецтва на наступний період, в основі змодельовавши співвідносні форми виконавства як у церкві, так і поза її межами. Створені нею мистецькі традиції набули значення культурних форм, що сприяли і сприяють її ідентифікації поміж інших регіональних шкіл. Водночас хоровий богослужбовий спів як найвиразніше її досягнення у період функціонування (а саме – упродовж кількох років на межі 1820–1830-х рр.) спричинив досягнення нової якості вокального хорового мистецтва: воно виразно модулює у площину виконавства, що в умовах Галицької культури було рівноцінним зрушенню цілої стильової системи. І хоча нетривалість існування цієї школи та перенесення центру богослужбового виконавства до Львова вже упродовж наступного десятиліття (кінець 1830-х – 1840-і рр.) було зумовлено як суб'єктивними (насамперед хворобою – з відходом від хорових справ – та смертю А. Нанке; недостатністю рівня фаховості його наступників), так і об'єктивними

(перехід виплеканих тут співаків у навчальні заклади Львова) чинниками, – нове покоління духовенства стало новим поколінням музично-громадських діячів із сформованим громадянським мисленням та мистецькою заангажованістю, що й показує організація та успішне розгортання суспільного та хорового руху на теренах Західної України та Закарпаття. Окрім цього, це надбання виявляє принципову суголосність загально-історичним процесам, що на середину ХІХ ст. докорінно змінили контекст розвитку української культури.

Засновниками та яскравими представниками Перемишльського хорового осередку були М. Вербицький та І. Лаврівський. Як композитори, вони проявили себе в духовній творчості.

Духовна хорова творчість М. Вербицького. Вона до тепер зберегла своє прикладне значення і поширена в богослужіннях на західних теренах України. У його творчості є більш як 40 релігійних композицій. Серед них Літургія та окремі духовні твори. Характерні риси композиторського стилю в духовно-хоровій творчості М. Вербицького: широкий мелодичний діапазон та ліричне світовідчуття, що підсилюється гармонічними ефектами; важливим фактором виразності стає фактура, зокрема її цілеспрямоване чергування акордового викладу, народнопісенної терцової і секстової втори, контрастної та імітаційної поліфонії. М. Вербицький – послідовник творчості Д. Бортнянського.

Наступником Вербицького є І. Лаврівський. Його творче обдарування було набагато скромнішим, аніж у Вербицького, проте, продовжуючи його лінію, він теж залишив доволі примітні з художньої точки зору опуси.

Духовна хорова творчість І. Лаврівського включає в себе духовні твори на мішані та чоловічі хори. Серед них відомі «Херувимська», «Достойно», «Милість мира», «Свят», «Хваліте...» на мішаний хор. Хоч

і скромна, проте спадщина Лаврівського варта того, щоб посісти помітне місце в репертуарі сучасних хорових колективів.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: початки хорового руху на Галичині; нововведення Єпископа Івана Снігурського, перший хор при Перемишльському кафедральному соборі, організація музичної школи, досягнення Перемишльського хорового осередку; рівень виконавства та репертуар хору Кафедрального Собору; традиції хорового осередку – як закономірність перетворення їх у мистецьку школу; духовна хорова творчість М. Вербицького; Літургія М. Вербицького та окремі духовні твори; характерні риси композиторського стилю в духовно-хоровій творчості М.Вербицького; використання хорових творів композитора в церковній практиці нинішніх днів; духовна хорова творчість І. Лаврівського; характеристика композиторського стилю.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Початки хорового руху на Галичині.
2. Які нововведення Єпископа Івана Снігурського сприяли розвитку хорової школи в Перемишлі.
3. Перший хор при Перемишльському кафедральному соборі та організація музичної школи.
4. Досягнення Перемишльського хорового осередку, рівень виконавства та репертуар хору Кафедрального Собору?
5. Традиції хорового осередку – як закономірність перетворення їх у мистецьку школу.
6. Духовна хорова творчість М.Вербицького.

7. Літургія М. Вербицького та окремі духовні твори.
8. Характерні риси композиторського стилю в духовно-хоровій творчості М. Вербицького.
9. Які відомі твори композитора Ви знаєте?
10. Використання хорових творів композитора в церковній практиці нинішніх днів.
11. Духовна хорова творчість І. Лаврівського; характеристика композиторського стилю.

Основна література.

1. Корній Л. Історія Української музики.- Київ-Харків-Нью-Йорк,1996.
2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття. – Чернівці,Книги–ХХІ, 2007.
4. Лисько З. Піонери музичного мистецтва. – Львів-Нью-Йорк,1994.
5. Черепанин М. Музична культура Галичини. – Київ, в-во «Вежа», 1997.
6. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів: місіонер, 1998.

Тема5. Духовно-хорова творчість Галицьких композиторів другої половини ХІХ–поч.ХХст.

1. Загальні закономірності стилю духовної хорової творчості композиторів другої половини ХІХ -поч. ХХ ст..
2. Основні представники та короткий огляд богослужбової творчості галицьких композиторів другої половини ХІХ – поч. ХХ ст..

Кінець XIX – початку XX століття - один з важливих періодів становлення української національної культури, надзвичайно плідного розвитку науки, літератури, драматургії, музичного мистецтва. В Галичині цей процес, його самобутність формувались під впливом зовнішніх історичних умов.

Одне з чільних місць у мистецькому житті того часу займає хорова музика. Світське хорове виконавство набирало все більш широкого розвою, чому сприяло створення співацьких товариств « Боян», що стали не тільки об'єднанням музичних сил Галичини, але і одночасно осередками національно - культурного відродження.

Хорові товариства зіграли важливу роль у формуванні мистецьких смаків на теренах краю. Хори активно залучались до пропагування національної ідеї, до виховання виконавських кадрів. Більшість галицьких композиторів саме цього часу проявили себе як талановиті диригенти та організатори. Галицька музична культура 19 століття, що творилася здебільшого авторами-священниками, залишила чималу духовну спадщину.

В. Матюк – композитор-аматор, породжений духом та стильовими тенденціями свого часу, який намагався до професіоналізму. Творчі здобутки Матюка в часі розподіляються нерівномірно і залежать від того, яким конкретним цілям він у даний момент себе присвячує, з якими осередками тісніше співпрацює: перший період, який припадає на сімдесяті – першу половину вісімдесятих років більш істотно пов'язаний з спірограми та солоспівами, на томість у восьмидесятих – дев'яностих роках здобутки автора репрезентуються в основному хоровою музикою світського і духовного спрямування.

Д. Січинський – є найбільш трагічною постаттю західно-української культури на переломі XIX–XX століть. Творчість Січинського охоплює різноманітні жанри. Найсильнішою сторінкою його мистецької спадщини залишаються солоспіви та хорова музика. Січинський є

першим професійним композитором на Прикарпатті. Його творчість є протестом людини проти консерватизму життя, проти національної неволі. Композитор свідомо культивує у своїй творчості тему конфлікту митця із середовищем наголошуючи на своїй самотності та духовній винятковості. Серед його відомих хорових творів кантати: «Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Минули літа молодії», Літургія для мішаного хору.

Йосип Кишакевич – його творча спадщина здебільшого зосереджується у вокально-хоровому жанрі. Музика духовно-релігійного змісту займає у його спадщині чільне місце вже тому, що о. Кишакевич присвятив усе своє життя служінню Богові. Досконале знання релігійних обрядів, глибоке розуміння ролі музики в них дозволили йому створювати музику для Церкви, що найкраще відповідає канонічним вимогам, піднесена за духом і образами. У його спадщині знаходимо музику для всіх церковних обрядів, які традиційно виконуються у церквах (Літургія, Вінчання, Панахида, Чин Похорону), як також і кожне важливіше релігійне свято, відтворене у відповідній композиції (Великдень, Різдво, Йордан, Богоявлення, Стрітєння, Вознесіння, Преображення Христове). Окрему групу складають урочисті або Літургічні пісні та гимни на честь Діви Марії та святих. Духовна творчість Кишакевича у розмаїтті своїх тенденцій репрезентує одну з найістотніших рис української художньої ментальності, органічне поєднання канонічно-церковних, утворених у літургійній практиці, та фольклорних інтонаційних джерел. Його літургійні твори повинні посісти належне місце в Службі Божій, вони часто розраховані як на професійне, так і на аматорське виконання, зручні для співу, враховують доцільні акустичні параметри хорової звучності, пройняті глибоким релігійним чуттям.

С.Людкевич – одна з найпомітніших постатей українського музичного мистецтва. В його спадщині органічно перехрестились різні

естетико-філософські та художньо-естетичні тенденції того часу. Музична творчість композитора багатогранна, а серед хорових творів, є твори духовного спрямування, гармонізації самолівкових наспівів частин до Літургії.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: загальні закономірності стилю духовної хорової творчості композиторів другої половини XIX -поч. XX ст.; культурно-мистецьке піднесення хорового руху на Галичині визначеного періоду; тенденції та напрямки, естетика орієнтирів композиторської діяльності; літургійна творчість композиторів; основні представники та короткий огляд їх богослужбової творчості. Твори для Служби Божої В. Матюка, П. Бажанського, Д. Сочинського, Й. Кишакевича, С. Людкевича.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Загальні закономірності стилю духовної хорової творчості композиторів другої половини XIX – поч. XX ст.
2. Культурно-мистецьке піднесення хорового руху на Галичині визначеного періоду.
3. Загальні тенденції та напрямки, естетика орієнтирів композиторської діяльності.
4. Літургійна творчість композиторів.
5. Назвіть основних представників та короткий огляд їх богослужбової творчості.
6. Твори для Служби Божої В. Матюка, П. Бажанського, Д. Січинського, И. Кишакевича, С. Людкевича.

Основна література.

1. Корній Л. Історія Української музики. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття. – Чернівці. Книги–ХХІ, 2007.
4. Кияновська Л. Творчість отця Йосипа Кишакевича. – Львів, 1997.
5. Черепанин М. Музична культура Галичини. – Київ, в-во «Вежа», 1997.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К.:Музична Україна, 1960.

Змістовий модуль 2.

Тема 6. Духовно-хорова творчість К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Гончарова, Я. Яциневича.

1. Богослужбова хорова творчість К. Стеценка.
2. Богослужбова хорова творчість О. Кошиця.
3. Духовна хорова творчість М. Леонтовича.
4. Духовна хорова музика П. Гончарова.
5. Духовна хорова творчість Я. Яциневича.

В історії української музики церковний спів посідає особливе місце. На початку ХХ століття відбувається сильний творчий злет: богослужбові піснеспіви збагачуються народнопісенними елементами. Церква приділяла велику увагу розвитку церковного співу. Продовжуючи традиції концертів попереднього часу, почалась пропаганда церковних творів українських композиторів.

Розвиток музично-духовної літератури проходив у трьох напрямках. Перший репрезентував авторські твори, власні композиції

на канонічні тексти, другий - це обробки старовинних одноголосих богослужбових монодій, третій - пара літургійна творчість, обробки старовинних релігійних кантів, псалм, колядок та жанр духовного концерту.

Авторська творчість в галузі духовної музики розвивалася переважно в жанрах канонічної богослужбової літератури. Найхарактернішою формою була форма «Літургії» або «Служби Божої». до зверталася переважна більшість композиторів. На відміну від авторських зразків М. Березовського, Д. Бортнянського, в «Службах Божих» ХХ століття маємо значно більше подрібнених піснеспівів, включаючи «Ектенії». Композитори прагнули музично осмислити повне Богослужіння, створити великий цикл в акапельній хорівій музиці з внутрішньою логікою та музичними законами.

Одним з вершинних досягнень української музики є авторські духовні твори К. Стеценка, в яких композитор вдало поєднав глибинні настрої народної музики і власну композиторську оригінальність. Духовно - музична спадщина Стеценка досить значна: «Всеношна», «Літургії», «Панахида», «Херувимські пісні» (6 творів), «Милість спокою» (4 твори), «Хвалить ім'я Господнє» (9 творів), «Колядки та Щедрівки» (50 обробок для мішаного та 50 для однорідного хорів), «Релігійні канти», «Канон у Страсну Суботу».

Геніальний український хорівій диригент, видатний композитор, науковець і музичний діяч, один з фундаторів української професійної музичної школи – О. Кошиць. Він активно працював в галузі церковної музики. Духовно-музична спадщина О. Кошиця є найбільшою за обсягом. Кошиць походив з священничої родини, дістав повну духовну освіту. Його духовна музика приваблива надзвичайною звуковою колористикою. Працюючи з хором, він видобував з людських голосів найтонші нюанси, вражачи шириною динамічного діапазону та переконливістю інтерпретації.

Не менш яскравою в духовній музиці є творчість М. Леонтовича, хоч його авторських творів небагато: «Літургія», «Молебен благодарственный». «Херувимські пісні»(6 творів), « Милость миру» (3 твори), «Світе тихий», «Хвалить ім'я Господнє» (2 твори), «Ангел вопієше», «Христос воскрес», «Нині отпускаєши», «Богородице Діво», «Релігійні канти», «Колядки».

П. Гончаров (1888–1970) – відомий український хоровий диригент і автор церковних композицій. П.Гончаров змалку співав у церковних хорах. З 1907р. він починає керувати хорами провідних київських соборів, а з 1921 р. майже 10 років був регентом хору Св. Софії у Києві.

Незважаючи на певні переслідування, що були пов'язані зі знищенням УАПЦ в 20-ті та у післявоєнні роки, П. Гончаров отримував можливість керувати значними хоровими колективами України, наприклад такими, як «Думка».

Твори П. Гончарова є цінним надбанням української духовної музики. Окрім високих художніх якостей, вони збагатили українську духовну музику новими неканонічними формами («проповідницькі відправи»).

Церковні композиції П. Гончарова, як і більшість так званих «регентських творів», відзначаються пісенністю хорових партій, тембральним багатством і звуковою колористикою, зручністю виконання, переважанням гармонічного викладу, логікою тонального плану тощо. Проте, його образи свіжі, природні, зворушливі, а в розгортанні та розробці музичного матеріалу відчувається рука фахового музиканта. Він написав : «Літургія», « Служба визволення», церковно-проповідницька відправа, яка містить 24 хорових твори, «Христос воскрес» (2 твори), «Канти» (5творів), «Різдво», «Воздвиження», «Припіві до Євангелій на Страсях».

Духовна музика П. Гончарова глибоко національна за змістом і пісенна за характером висловлювання.

Яків Яциневича – яскравий хоровий диригент, композитор, регент Володимирського Собору. Він залишив незначну кількість духовної музики. «Літургія» – єдиний друкований канонічний цикл композитора. Крім того написав «Всеношну», «Шлюб», десяток колядок, та близько двадцяти релігійних кантів. Характерно для хорових творів Яциневича – глибокий, надзвичайний мелодизм, прозора фактура, емоційно насичений колорит.

Процес розвитку української духовної музики був перерваний тотальною антирелігійною кампанією кінця 20–30-х років.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: духовна творчість К. Стеценка; літургійні цикли К. Стеценка, «Панахида», окремі твори на духовні тексти; загальні риси композиторського стилю у духовній музиці; мелодизм, гармонічна мова, відчуття стилю і форми в духовних хорах К.Стеценка; богослужбова хорова творчість О. Кошиця; особливості композиторського стилю О. Кошиця; музична драматургія, образність та мелодизм в духовних творах композитора; хорова практична діяльність О. Кошиця; особливості звучання хорових колективів під керуванням О. Кошиця; літургійна та паралітургійна творчість М. Леонтовича; духовна хорова музика П. Гончарова, Я. Яциневича.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Духовна творчість К. Стеценка.

2. Літургійні цикли К. Стеценка, «Панахида», окремі твори на духовні тексти.
3. Загальні риси композиторського стилю у духовній музиці.
4. Літургійна та паралітургійна творчість М. Леонтовича.
5. Богослужбова хорова творчість О. Кошиця.
6. Особливості композиторського стилю О. Кошиця.
7. Музична драматургія, образність та мелодизм в духовних творах композитора.
8. Особливості звучання хорових колективів під керуванням О. Кошиця.
9. Духовна хорова музика П. Гончарові, Я. Яциневича.

Основна література.

1. Корній Л. Історія Української музики. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
2. Історія Української музики. Упор. М. Гордійчук. – Київ.: Наукова думка, 1992.
3. М.Юрченко. Духовна музика Українських композиторів 20-их років ХХ століття. Антологія української духовної музики

Тема 7. Відродження української духовної музики від кінця ХХ століття.

1. Кінець ХХ століття – початок нового напрямку в історії духовної творчості.
2. Духовна музика в творчості Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Станковича.
3. Відродження духовних жанрів у творчості західноукраїнських композиторів періоду незалежності України.
4. Духовна хорова творчість М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка.

Роки радянської влади не принесли істотних духовних переорієнтацій у творчому доробку композиторів. Духовна музика була заборонена. Тільки після проголошення незалежності України відбулося повернення до духовного жанру сучасних відомих українських композиторів Л. Дичко, Г.Гаврилець, В. Станковича. До духовних текстів звертається все більше сучасних композиторів, використовуючи різноманітні музичні форми. Найпоширенішими жанрами в духовній хоровій творчості є Літургія, хорові цикли на духовні тексти, хорові концерти, хорові твори на канонічні церковні молитви, Сучасна духовна хорова музика розвивається за кількома напрямками: твори для концертного виконання , для практичного використання в церковній практиці. В сучасних авторських композиціях застосовується нова композиторська техніка, відповідний стиль гармонічної мови та мелодизм.

Духовні хорові твори є в репертуарі професійних та аматорських хорових колективів.

Встановлення Незалежності України відкрило можливість організації хорових колективів. Відповідно, виникла необхідність і в репертуарі. Особливістю сторінкою в духовному хоровому виконавстві є композиторська творчість диригентів, які користуються необхідними потребами в церковній практиці .

Відомі сучасні композитори Галичини, які звертаються до духовної творчості: М. Скорик, В. Камінський, О. Козаченко. Музично-образна естетика спрямування в духовній хоровій творчості носить загальні тенденції та стилістичні особливості розвитку сучасної хорової духовної музики.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: кінець ХХ століття – початок

нового напрямку в історії духовної творчості; повернення до духовно жанру сучасних відомих українських композиторів; сучасна композиторська техніка; стиль гармонічної мови; композиційна побудова творів духовної музики та їх естетика; роль духовної творчості в загальній хоровій культурі України; духовна музика в творчості Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Станковича, В. Степурко; відродження духовних жанрів у творчості західноукраїнських композиторів періоду незалежності України; відомі сучасні композитори Галичини; музично-образна естетика спрямування в духовній хоровій творчості; загальні стилістичні особливості сучасної хорової духовної музики; духовна хорова творчість М. Скорика, В. Камінського, О. Козаченка; молода генерація композиторів, що звертаються до духовних текстів.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Кінець ХХ століття – початок нового напрямку в історії духовної творчості.
2. Сучасна композиторська техніка.
3. Охарактеризувати стиль сучасної гармонічної мови.
4. Загальні тенденції композиційної побудови творів духовної музики та їх естетика.
5. Роль духовної творчості в загальній хоровій культурі України.
6. Духовна музика в творчості Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Станковича, В. Степурко.
7. Відродження духовних жанрів у творчості західноукраїнських композиторів періоду незалежності України.
8. Відомі сучасні композитори Галичини.

9. Музично-образна естетика спрямування в духовній хоровій творчості. Загальні стилістичні особливості сучасної хорової духовної музики.

10. Духовна хорова творчість М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка.

11. Назвати яскравих представників молодшої генерації композиторів, що звертаються до духовних текстів.

Основна література.

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. – Київ., 2002.
2. Гордійчук М. Леся Дичко. – К., 1978.
3. Лісовецький С. Євген Станкович. – К., 1987.
4. Верещагіна О. Історія української музики ХХ століття. – Тернопіль: Астон, 2010.

Тема 8. Літургія Івана Золотоустого. Історія виникнення та структура чину.

1. Історія виникнення Літургії.
2. Основні частини Служби Божої та їх значення в структурі чину.

Між скарбами нашої християнської релігії перше місце займає Божественна Літургія, або Служба Божа. Вона є безсмертною Христовою установою, - це спадщина, яка залишилась в Церкві після відходу Христа з цього світу. Отже. Назва «Служба Божа» – це переклад з грецького слова «ге тейа лейтургія», що по своему характеру є «божественною», «Божою». Слово «лейтургія» старовинні греки розуміли – всяке діло одного для добра цілого народу. Літургія – це ті діла, які йшли на користь цілого народу, як наприклад службу вояків,

державних урядовців, працю на полі. Літургією було сплачення податку й десятини, оборона держави, приношення жертви. Звідси, релігійно-сакральне значення літургії перейшло до християнської термінології. Вже в Старому Заповіті служба священників називалася Літургією, або приношення жертви.

Починаючи з IV-го століття слово «Літургія» стає технічним вираженням і означенням «Служби Божої».

Службу Богу установили не люди, не свята Церква, не апостоли, а сам Господь Ісус Христос. Про це свідчить святе Євангеліє. Воно розповідає, що Христос напередодні своїх мук і смерті на хресті засів зі своїми апостолами до пасхальної вечері. Він взяв хліб у Свої руки, звернувся до апостолів і сказав: «Прийміть і їжте, це є моє Тіло», а опісля взяв чашу і сказав: «Пийте з неї всі, бо це Кров моя Нового завіту, що за багатьох проливається на відпущення гріхів». І опісля сказав: «Це робіть на мій спомин». Служба Божа - це найдорожча спадщина, яка залишилась в руках святої Церкви - це сам Христос, його Найсвятіше Тіло і Найдорожча Кров.

Характер Служби Божої - це повторення правдивої жертви Христа на Хресті. Ціль і завдання Божої Літургії.

- 1) Найвище Богопочитання, прослава і честь Богові;
- 2) Подяка за добродійства;
- 3) Примирення з Богом, прощення гріхів;
- 4) Прохання про поміч прожити боговгодно.

Служба Божа має довгу й цікаву історію. Знання цієї історії в найзагальніших рисах є корисне не тільки для спеціалістів, але і для тих, хто прагне зрозуміти і сприймати молитви і обряди Служби Божої. Христос дав основу, головну ідею, однак зовнішній вигляд, її оформлення є витвором вікової еволюції, традиції і обряди - це розвиток людей, храм, церква, молитви.

Історія показує нам розвій Служби Божої впродовж століть. Ми можемо на підставі збережених свідоцтв слідкувати за розвитком і ростом Служби Божої.

I період: Служба Божа на Тайній Вечері. На Тайній Вечері Ісус Христос відслужив першу Службу Божу. Деякі обряди також увійшли до Служби Божої. Христос умивав перед першою Службою Божою своїм апостолам ноги. Обряд умивання є ним - священник перед Службою Божою вмиває руки, як символ душевної чистоти. Христос мав останню прощальну мову на Тайній Вечері - звідси звичай проповіді. II період: апостольські часи.

Книги, з яких дізнаємось про відправу: «Діяння Апостолів», і листи - послання святого апостола Павла. Літургія називалась «Ламання хліба». Апостольська Служба Божа мала простенький вигляд. Апостоли і перші християни сходились по приватних домах, здебільшого ввечері, бо були переслідувані євреями, і тут «ламали хліб». Служба Божа мала родинний характер – служили у колі родини, сім'ї. Приносили з собою хліб, вино – відбувались Агапе – гостини любові. Всі відчували себе як одна душа, одне тіло. Пізніше святий апостол Павло осуджував деякі нездорові зловживання, які закралися до «гостин любові». Траплялося, що багаті не ділилися з бідними, самі обпивалися і об'їдалися. Тому у II-му столітті Агапе відлучили від Ламання хліба (Літургії). Згодом ці любовні гостини відійшли з ужитку. Характерною прикметою Служби Божої апостольського періоду являється велика простота в зовнішньому оформленні, родинний характер.

3-ій період: Еволюція Служби Божої в II і III-му сторіччях. Дуже малі відомості через жорстокі переслідування християн. Проте, все ж відомі уривки творів: святого Климентія Римського, Ігнатія Богоносця, «Дідахе», або наука 12-ти апостолів. Найдавніше повне зібрання текстів відправ – «Апологія» святого Юстина – мученика і наступне «Апостольське Передання святого Іполита Римського. Служба Божа

виступає як «Свхаристія» і тут подані вперше тексти Служби Божої, послідовність і структуру.

4-ий період – IV сторіччя. Римський цісар Константан Великий, який сприяв християнам, дав у так званому медіолянському едикті (313р.) повну свободу християнам. Час таємних відправ минув - постають величезні храми, базиліки. До кінця IV ст. своєї вершини і осягає еволюція Служби Божої, структура її остаточно встановлена. Але свобода стала причиною, що в Церкві нема тепер одного способу служіння Служби Божої, а утворилось багато різних обрядів.

Зі зростанням і зовнішнім поширенням християнства посилюється і сама організація Церкви. Закріплюється поділ на церковні осередки, центрами яких стали Рим, Олександрія, Єрусалим, Кесарія, Ефез, а згодом і Константинополь. В цих осередках зосереджена церковна влада, але вони стають важливими вогнищами релігійного і духовного життя, правилом і зразком богослужбових практик. Обрядово - літургійне життя впродовж кількох сторіч дійшло до створення кількох важніших обрядових відмін, які стали панівними і на сьогоднішній день. Згодом утворюються на Заході - обряд Римської Церкви, а від мови - латинським обрядом. На Сході - літургійно-обрядове життя є різноманітнішим з найважливішими обрядами:

- 1) Візантійський (від столиці - Константинополя - Візантії);
- 2) Вірменський;
- 3) Сирійсько-антіохійський;
- 4) Халдейський;
- 5) Олександрійсько-коптійський;
- 6) Етіопський.

Кожен з цих обрядів має свої обрядові звичаї, практики, літургійні тексти. У цих обрядах є свої особливості побудови і майже всі вони зв'язані з іменем якогось апостола, чи святого. Між найбільш знаними Літургіями, що виступають під іменами є: Літургія святого Якова,

апостола Марка, апостола Матея, апостола Івана Богослова, апостола Петра, святого Григорія, Василя Великого, Івана Золотоустого, апостола Тадея та інші. Не всі вони мають однакове поширення. На Заході упродовж сторіч панівним став римський обряд, на християнському Сході -візантійський. Бо на ті часи Візантія була наймогутнішою імперією Сходу і впливала на навколишні народи.

Назва Візантійський обряд – сама Візантія не створювала обряд, тільки його прийняла і розвинула й вдосконалила, тому назва походить від осередку свого розвитку. Візантійський обряд не можна називати «східним», бо є багато східних обрядів: вірменський, сирійський і візантійський – один із них. С ще назва «грецький» – він звужує обряд до однієї народності. Він має набагато більше своїх підрозділів, основною відмінністю є мова: візантійсько-грецький-мелхітський-албанський-румунський-слов'янський-український-грузинський.

Візантійсько-український - це назва з XVI століття.

Візантійський обряд має 2 Літургії святого Івана Золотоустого і Літургія Василя Великого. Літургія Василя Великого служиться тільки 10 разів на рік (Великий Піст, деякі молитви - творіння святого Василя Великого).

Сьогоднішня Літургія Івана Золотоустого має багато додатків і змін, модифікацій. Частини Єдинородний Сину, Трисвяте, Символ Віри ввійшли до Літургії після смерті І. Золотоустого, який написав тільки окремі частини. Окремі молитви до Служби Божої.

Історію еволюції Літургії можна поділити на 3 періоди:

1) Період первісної редакції Золотоустової Літургії (V–VIII ст.). Відомостей про первісний вигляд цієї Літургії є малий: ввели Святий Боже», «Ми Херувимів», «Єдинородний Сину»;

2) Період рукописних служебників (VIII–XVI ст.). найстарший рукопис Літургії* -це Барберинський кодекс. Походить він з VIII-го століття і знаходиться у Ватиканській бібліотеці. Він містить грецький

текст усіх 3-ьох Літургій. А також молитви Вечірні, Утрені, чини святого хрещення, освячення.вінчання. Крім Барберинського списку дуже цінним є список Порфіріанський (IX ст.), Севастіановий (X ст.), Службники Хутинського (XIIст.). Слід зауважити, що до XIII–XIV ст. як в словянських так і в грецьких рукописних літургіях візантійського обрядуцарює велика різномірність і багато варіантів. Тому в XIV ст. відбулась реформа патріарха Філодея, яка вимагала усталення тексту, однообразності богослужіння. Реформа відбулася через вживання двох уставів Служби: Студійського і Єрусалимського. Студійський устав мав довголітню традицію,Єрусалимський мав більше рубрик, докладних описів обрядів.Тому його впровадили з додатками першого.

Устав Філатея – усталення тексту Літургії І. Золотоустого став зразком для печатних службників у наступних сторіччях.

3) період друкованих службників (XVI–XVIII ст.).

Це період остаточного усталення тексту і обрядів Літургії. Тут немає еволюції, а тільки обрядово - рубрикальні зміни. Перші друковані служби – XVI ст. у Венеції, на старословянській мові, а з 1583р. – в Вільно, згодом – Київ, Почаїв, Львів, Унів. Довгий час ще користувались рукописними, через брак друкованим, друк -дорогий. Інша сторона - видані службники мали багато похибок, різні видавці - грецька редакція і 2-і словянські, друкували службники без дозволу церковної влади, дбали про заробіток. Часто зустрічалися помилки, перекручування слів, граматично-логічні похибки. Тому в XVII ст. літургійно-обрядову реформу зробили 2 церковні діячі: київський митрополит П.Могила (московський патріарх Никон). Обоє цих єрархів можна вважати творцями і основоположниками 2-х словянських редакцій книг. Могила є творцем русько-української, а Никон - російської редакції. Петро Могила видав свій Службник в 1629р. і зобов'язав всіх дотримуватися його. Він був популярний аж до 18 століття. Берестейська Унія поділила Церкву на 2 фронти. Православна

і Уніатська під впливом Заходу. Однією з умов Унії - збереження свого східного обряду. Вплив римо-католицької Церкви дав поштовх виникнення у XVII ст. читаних Служб Божих.

Згодом були спроби видати нові служебники 1692р. – митрополитом Жоховським, тут є припис упоминання Папи Римського, 1891р. – у Львові, а Римське видання 1940р. ми вживаємо і сьогодні.

Служба Божа складається з 3-х головних частин:

- 1)- Проскомидія;
- 2)- Літургія Оглашених (слова);
- 3)- Літургія Вірних.

Цей поділ відповідає самій будові Святої Літургії. Цей поділ є давній і освячений традицією. Крім цього всі 3 частини мають свої складові елементи, різні джерела свого походження і відмінні причини і чинники свого історичного розвитку.

Першою складовою частиною є Проскомидія. Ціллю її є приготування до Служби Божої : приготування самого священнослужителя до приготування жертвних Дарів.

Проскомидія є невідомою для нас, оскільки служиться самим священником при замкнених царських дверях. «Проскомидія» - з грецького слова «проскомідзо» -«приношу», «жертвую» - це обряд жертвування.

«Амінь» – у Літургійному вжитку «амінь» є врочистою відповіддю на похвальні виголоси, тобто народ заявляє свою готовість хвалити і прославляти. Саме слово походить з єврейського і в перекладі значить «Нехай буде так».

2 частина – називається Літургія Оглашених тому, що історично на цій частині Служби Божої могли бути не тільки вірні, тобто охрещені християни, але також і ті, що не були охрещені, і приготовлялися, тобто навчалися, називатися «катехумени» - тобто оглашенні. Вони не вважалися повними членами християнської

громади, тому були виключені від участі в Літургії, де приймали Святе Причастя, але дозволялось слухати читання Святого Письма. Звідси ця частина називалась Літургія Оглашених, де є пояснення і читання Святого Письма, ціллю якої є навчити і просвітити слухачів світлом Божого Слова. Починається Літургія Оглашених - обрядом початкового кадження. Далі -вступні молитви в велика або мирна ектенія.

Возглас «Благословенне Царство...» починає Службу Божу і є початком мирної ектенії. Ектенія - ряд коротких благань. Назва походить від грецького слова «ектейнейн» - протягати, продовжувати. Звідси і значення – продовжена, настійлива молитва, напереміну з народом (хором).

В Богослужінні зустрічаються: 1) ектенія велика; 2) ектенія мала; 3) ектенія сугуба; 4) ектенія благальна.

Ще є ектенія за померших, і вживаються вони не лише в Службі Божій, але і в інших чинах. (Вечірня, хрещення...)

Велика, або мирна ектенія - це 12 коротких прохань на найрізноманітні потреби , на всі прохання хор відповідає « Господи помилуй».

Далі йдуть Антифони – ціллю яких є віддати Богові честь через співання псалмів, тому тут присутні похвально-славословний характер.

В сьогоднішньому чині Літургії маємо 3 антифони, які змінюються відповідно до різних свят чи празників. Крім звичайних, щоденних і недільних є антифони на Великі свята : Різдво, Богоявлення... Антифони переплітаються малими ектеніями. Антифони по своєму змісту є співанням псалмів і походять з синагогального богослужіння. Є три способи співу псалмів: декламаційний (хтось один говорить стихи, інші слухають); унісонний (співали всі в один голос); антифонний (коли йде поділ на 2 хори). Початково в антифонах

співалися цілі псалми, але у сьогоднішньому виді антифони складені лиш з перших трьох стишків. Антифони є недільні, щоденні, святкові.

1-й антифон має антифональний приспів «Молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас» - ще раз підкреслює роль Пречистої Диви Марії у відношенні до християн.

2-й антифон - «Молитвами святих Твоїх, Спасе, спаси нас», або у неділю – «Спаси нас, Сине Божий»

3-й антифон – також «Спаси нас. Сине Божий».

Малі ектенії – є скороченим великої і немає важливих прохань, і складається з першого і останнього прохання великої ектенії.

«Слава Єдинородний» – співається після 2-го антифону.

Це коротка зібрана ціла догматична наука про Христа. Під час співу 3 -го антифону – є обряд так званого Малого Входу. Малий Вхід – це вхід з Євангелієм.(Великий - зі святими Дарами). Це святкова, урочиста хвилина Літургії Оглашених.

Малий Вхід – це урочистий виніс книги Святого Євангелія.

Коли співає хор 3 антифон - відкриті царські двері.

Далі хор співає «Прийдіте, поклонімся» - це як продовження пісні, зложені на честь Святих, Богородиці, Ісуса Христа, або з нагоди якогось празника, чи свята.

Своїм змістом вони розповідають таїнство даного свята, оспівують життя та їх заслуги.

Гімн «Трисвятого» – де звертається в Літургії увага до всіх трьох Божих осіб, звідси і традиція – співати його тричі. Кульмінацією Літургії Оглашених – є читання Святого Письма. Воно є і найстаршою частиною Літургії Оглашених. Первісна Літургія не знає ні антифонів, ні Трисвятого, ні Сдинородний Сине, однак було читання Святого Письма. Священнослужитель виходить, здоровить громаду, по прокімені йде читання Апостола, потім Євангелія. Між частинами спів Алілуя. Читання св. Письма, Євангелія носить врочистий характер,

навчальне значення. За Євангелієм йде Сугуба ектенія, або потрійна, ще називалась вона ревною, настійливою, бо на більшість її прохань відповідає хор потрійним «Господи помилуй». Далі може йти ектенія оглашених, інші східні Літургії вже відмовились від ектенії оглашених, одинока греко-візантійська Служба Божа в своєму чині її має.

По возгласі цієї ектенії настає видалення оглашених з Церкви. «Всі, хто оглашений, вийдіть! Оглашенні, вийдіть» . колись у давнину на цей заклик повинні всі оглашенні вийти і замикались двері. У нинішній Літургії – вона опускається, але має і сьогодні переносне значення. Хоч рідко в церкві є нехрещені, і ніхто не виходить, але ця ектенія нагадує всім, з яким серцем і душою маємо приступати до наступної частини Служби Божої «Літургії вірних». Відрізняється по внутрішньому характеру, змісту, цілі і завданнях. Назва «Літургія вірних» – пояснюється тим, що у давнину на цій частині Служби Божої могли бути присутні самі лиш вірні. Це є жертва – це жертвоприношення. В Літургії вірних довершується чудесна переміна євхаристійних елементів у святе Тіло і Кров Господню. Літургія вірних поділяється на 3 частини: які впливають з самої будови Літургії вірних.

1 - є приготування до Євхаристії. Сюди належать молитви вірних, обряд великого входу (Ми Херувимів, ектенія просительна і Символ Віри).

2 - це євхаристійне жертвоприношення. Цю частину ще називаємо «Анафорою». Сюди входять євхаристійний діалог «Милість миру», гімн «Свят, свят», «Тебе оспівуєм», «Достойно є» і Євхаристійні поминання.

Цей Євхаристійний канон являє собою суцільний, гармонійний і завершений вигляд і є центральною частиною Літургії вірних.

З - Євхаристійне жертвоспоживання. Складовими частинами є приготівні молитви до Святого Причастя, молитва просительної ектенії, «Отче наш», опісля обряд «Причастя», благодарні молитви по святому Причасті, споживання Святих Дарів і відпуст.

Благодарні молитви – це «Ми виділи світло істинне», «Нехай сповняться».

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: історія виникнення Літургії; загальні поняття про Службу Божу; історичний розвиток Літургії від перших сторіч до утворення її основної форми; основні частини Служби Божої та їх значення в структурі чину; будова Служби Божої, ідея, зміст, характер основних частин Богослужіння.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Історія виникнення Літургії. Загальні поняття про Службу Божу.
2. Основні частини Служби Божої та їх значення в структурі чину.
3. Будова Служби Божої. Ідея, зміст, характер основних частин Богослужіння.

Основна література.

1. О. Ю. Федорів Пояснення церковних богослужінь і святих таїн. – Львів: вид.-во «Свічадо», 1996.
2. Мелейій Соловій. «Божественна Літургія». – Львів: вид.-во «Свічадо», 1996.
3. о.Іван Шевців Святі тайни в українському обряді. – Мельбурн, 1982.

4. о.Родіон Головацький. Пояснення Богослужінь. – Львів: вид.-во «Свічадо», 2007.

**Тема 9. Тропарі та кондаки воскресні, рухомі, подібні.
Прокімени воскресні. Ірмоси рухомих і нерухомих свят.**

1. Історія виникнення, використання, пояснення значення частин Богослужіння.
2. Восьмогласна система тропарів, кондаків та прокіменів.
3. Ірмоси рухомих і нерухомих свят.

Основних літургійних циклів є 2. Перший - нерухомий, починається 14 (І)вересня. Існує 12 великих нерухомих празників, сім Господніх і 5 Богородичних (тобто, які мають точну, сталу дату свята).

Літургійні книги, які використовуються в практиці:

1. Типікон – який є календарем різноманітних відправ і постів. Ще цю книгу називають Устав Богослуження Східної Церкви. Відбуваються в різних чинах, мають багато змінних частин, які між собою переплітаються і створюють різні комбінації, відповідно до свята і потребують точних вказівок. Українська Католицька Церква від 1899 року користується Типіконом, який уклав о.Ісидор Дольницький.
2. Літургікон – служебник для відправи Свхаристії і Служби.
3. Октоїх – що містить тропарі і кондаки для щоденних відправ відповідно до 8-тижневого циклу восьми гласів. Вони повторюються за 8 тижнів. Поділ на гласи було здійснено Іоаном Дамаскіним.
4. Тріодь – тропарі і кондаки періоду перед постом і на сам Великий Піст.
5. П'ятдесятниця – тропарі і кондаки від Пасхи до свята П'ятдесятниці.
6. Мінея – тропарі і кондаки святих протягом року.

7. Євангеліє – тексти з Євангелія. (4перші книги Нового Заповіту).
8. Часослов – книга, що містить основні частини відправи.
9. Апостол - книги Нового Заповіту, Діяння апостолів.

Важливу роль організації Служби грала система Восьмигласся, за якою на Русі пов'язувалися майже всі основні (як найдавніші, так і пізні) розспіви – кондакарний, знаменний, київський, грецький, болгарський.

Восьмогласся – від грецького слова «октоїх» – старослов'янською – восьмигласся -ладово-мелодична система гласів, що служила для музичного оформлення християнського Богослужіння. Початок системи поклав звичай у кожний із 8 днів свята Пасхи виконувати пісне співи на особливий напів ще з IV-го століття. Невдовзі він був поширений на 8 тижнів від 1-го дня Пасхи. Пізніше гимнописець Іоан Дамаскін відредагував Октоїх і доповнив його своїми гимнами. У такому стані октоїх ввійшов у вжиток Церквою до сьогоднішнього дня.

Система восьмигласся отримала теоретичне обґрунтування у Візантії у другій половині XIII століття. *Гласом* називали звукоряд, одне з щаблів якого було пануючим (тобто основа) у викладі наспіву, а інша була кінцевим тоном. По осьмогласному принципу побудовані співочі книжки Октоїх і Ірмологіон.

Давні співочі книги об'єднують піснеспіви , що стосуються одного типу богослужіння – Всеношна і Літургія.

В результаті історичного поступу - візантійська основа церковного співу на Русі змінювалась і виникає свій тип давньоруського мистецтва – знаменний спів (розспів) – що проіснував з XI по XVII століття. Це був унісонний чоловічий спів, що розвивався в межах осьмогласся.

Гимнічні тексти становили «стовп», тобто цикл, що повторювався кожні 8тижнів. Ранні гласи були нескладні, але поступово їх діапазон почав розширюватися.

Прокімен – щось покладене перед кимось – пропоновані у богослужбовому контексті – так називають стих псалма, що стоїть перед довшим і важливішим текстом - уривком Святого Письма.

Прокімен – це вірш, в якому коротко проголошується те, що буде читатися в Євангелії чи в Апостолі. Є прокімени на свята, неділі і будні. До прокімена хор додає 1 чи 2 вірші-стиха і хор ще раз повторює прокімен.

Після малого входу люди співають тропарі і кондаки, тобто новозавітні пісні. У неділю співають тропарі про воскресіння Христове, в урочисті свята – відповідно до празника.

Слово тропар походить від грецького слова, що означає «знак перемоги», оскільки в церковних тропарях говориться про різні подвиги і перемоги Святих. Однак, дехто вважає, що слово тропар означає «вертатися», тому під час співу тропарів використовується 8 гласів.

Тропар – літургійний гімн на прославу Христа, Богородиці, їх діяння-події. Тропарі на честь святих прославляють їх подвиги, риси характеру, заслуги перед Церквою. Інколи на 1 день припадає кілька тропарів, наприклад у храмовий празник, у неділю – тропар воскресний і святому. В кожного тропаря є продовження - кондак, який доповнює зміст тропаря.

Слово «кондак» – походить також від грецького «малий», «короткий» – зібрані короткі похвали свята.

www.genova.boot.ru/tropari_1

Виникнення тропарів і кондаків приписують Роману Солодкоспівцю. Це Візантійський святий, народився в Дамаску. Він не знав нотної грамоти, але мав гарний голос і всім еством тягнувся до Бога, чим

викликав зневагу. Він ревно молився до Богородиці, благаючи заступництва. Богородиця з'явилася йому у сні, вклала в уста хартію і після цього Роман заспівав милозвучним голосом тропарі і кондаки. Він сам склав після цього багато тропарів і кондаків. Пошук восьмигласся: izbornyk.org.ua Пошук - тропарі і кондаки.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: історія виникнення, використання, пояснення значення частин Богослужіння; восьмигласна система тропарів, кондаків та прокіменів; ірмоси рухомих і нерухомих свят.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Історія виникнення Літургії.
2. З яких частин складається Літургія?, використання, пояснення значення частин Богослужіння.
3. Восьмигласна система тропарів, кондаків та прокіменів.
4. Ірмоси рухомих і нерухомих свят.

Основна література.

1. О. Ю. Федорів Пояснення церковних богослужінь і святих таїн. – Львів: вид.-во «Свічадо», 1996.
2. Мелетій Соловій. «Божественна Літургія». – Львів: вид.-во «Свічадо», 1996.
3. о.Іван Шевців Святі тайни в українському обряді. – Мельбурн, 1982.
4. о.Родіон Головацький. Пояснення Богослужінь. – Львів: вид.-во «Свічадо»,2007.

Тема 10. Богослужіння церковної практики. (Вечірня. Утреня. Молебень. Акафіст. Літургія напередосвячених дарів). Самолівка та загально -народний спів.

1. Богослужіння церковної практики. (Вечірня. Утреня. Молебень. Акафіст. Літургія напередосвячених дарів).
2. Історичне походження самолівки.
3. Загально-народний спів у церковній практиці.
4. Основні напрямки роботи регента та хорового колективу при церкві.

Богослужіння Вечірньої у своєму внутрішньому змісті відкриває період часу від створення світу і до Різдва.

Виникає потреба з'ясувати суть явищ "єрусалимки" (та дяківського співу, що її репрезентував) і загальнонародного співу як важливих місцевих традицій, що передували етапу професіоналізації виконавських традицій (тим більше, що своє існування вони подекуди продовжують і у сьогодні).

Користуючись визначенням Л. Кияновської, «самуїлівка (інші назви – «самолівка», «дяківна», «єрусалимка») – прийнята в греко-католицькій службі у XVIII – на початку XIX ст. манера співу, заснована на речитативному розспіві, з низхідним терцевим або секундовим ходом наприкінці фрази, проста для виконання, що не вимагала фахової підготовки. М. Антонович характеризує «самолівку» як манеру розспівування богослужбових текстів, що складала кількісно значну частку поміж усно переданими українськими церковними співами. Важливою причиною поширення цієї співочої манери (і її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлкових мелодій церковною громадою і у зв'язку з цим - виконання першорядної умови «літургійної функції всенародного богослужбового співу».

Дяківський інститут у той час (і у сьогодні) жодним чином не мислився як «виконавський». Як носії двох традицій – народної і богослужбової - дяки переносили у богослужіння здебільшого спрощене розуміння понять «розспів» (церковних текстів) та «спів» як таких, що допустимі у храмі. До того ж нотний ж текст, як текст авторський, у переважаючій частині приходів був недоступним з різних причин (відсутність нотних матеріалів, відсутність музично освічених кадрів, брак коштів і т.і.). Тому мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено технічне прочитання, належна драматургічна і образна інтерпретація) для Галичини того часу був просто недоступним. Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувався майже цілком за ініціативою дяка.

Ф. Стешко у статті «З історії української музики XVII ст. (Церковна музика в Галичині пов'язує усталення дяківського співу з умовами богослужбової музичної практики в період XV–XVI ст.»: «Загальний занепад церковного життя на українських землях ... не міг, звичайно, сприяти розвитку й церковного співу... Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилосного одноголосого (щонайбільш гуртового - унісонового), пізнішого «дяківського» співу. Яких-будь слідів свободної творчості в практиці цього співу ми не маємо»)). Виходячи з цього, саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки у традиції церковного музично-богослужбового мистецтва, але й, що важливо для Галичини – у поширенні фольклорних та музично-побутових уявлень про зміст, функції і характер церковної відправи. Отже, дяківський спів - глибоко органічне, зумовлене реаліями регіону явище. Аналіз причин «занедбання» самолівкової традиції як важливого виконавського ресурсу богослужбового мистецтва містяться у «Передмові» до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів» С. Людкевича. Тут вчений достатньо докладно зупиняється на

причинах, які ускладнювали його завдання як упорядника та аранжувальника давніх мелодій. Він пише про свій початковий намір залучити до музичних текстів цього збірника насамперед поширені в Галичині народні самолівкові наспіви. Він вбачав складність у доборі таких зразків, які б відповідали його баченню цієї вікової традиції, що, на його думку, істотно відрізнялася від звичаїв початку ХХ ст.: «Довговікове занедбання і нераціональне плекання церковного нашого співу в Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній «сам олівці», як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургічних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу».

Домінування протягом тривалого часу таких форм самолівкового і т.зв. обичного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару склали переважно нескладні богослужбові та паралітургічні пісні, що були доступними для співу непрофесійних співаків (і зорієнтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. І навіть згодом, за наявності професійних виконавців, репертуар більшості церковних хорів також був зорієнтований на можливість одночасного виконання з прихожанами.

Загальнонародний спів, як і самолівка, належали до закорінених у місцевій культурі традицій й культивується до нашого часу.

Розуміння сутності «загальнонародного співу» спричинило те, що на початку 1920-х р. сам С. Людкевич упорядкував і видав збірник літургійних піснеспівів, що містив твори, добре знайомі галицьким прихожанам і широкій мистецькій аудиторії. До нього увійшли, крім аранжувань самолівкових мелодій, також популярні у той час (і

поширені в сучасному репертуарі) твори Д. Бортнянського («Слава» київського наспіву, «Да ісполнятсѧ», «Ангел вопіяше» грецького наспіву, «Алилуя» В. Серсавія, «Свят¹⁴» і «Отче наш» М. Вербицького; а також – «трикратне «Господи помилуй», які у своїй структурі являлись доволі близькі народним напівам, врешті, «Єлици» й «Всяческая» псевдо-Нанке, які прийнялися вже навіть дяківськими хорами та виперли давні самолівкові, так що вже й трудно мені було записати у вдоволяючій, певній формі» [8, с. 249].

Таким чином, можна зробити припущення про тогочасний характер «загальнонародного співу». Очевидно, це було наслідування дяківського співу, а тому панувало переважно одноголосся (зрідка - дво та триголосся) з невикористаними фразуваннями, природним для кожного учасника такого співу диханнями, виняткова інтонаційна простота тощо.

Методичні рекомендації до вивчення теми.

Студенти під час самостійного опрацювання теми повинні звернути увагу на вивчення таких питань: богослужіння церковної практики (Вечірня. Утреня. Молебень. Акафіст. Літургія напередосвячених дарів); історичне походження самолівки; визначення самолівки; самолівка в історичному розвитку до наших днів; загально-народний спів у церковній практиці; формування принципів загально народного співу у церкві в історичному просторі, стан загально-народного співу в наші дні; церковна практична діяльність хору, церковно - прикладні потреби та їх вирішення регентами в практичній діяльності; основні напрямки роботи регента та хорового колективу при церкві.

Питання та завдання для самоконтролю.

1. Богослужіння церковної практики (Вечірня. Утреня. Молебень. Акафіст. Літургія напередосвячених дарів).
2. Історичне походження самолівки; визначення самолівки.
3. Самолівка в історичному розвитку до наших днів.
4. Загально-народний спів у церковній практиці. Що таке загально-народний спів.
5. Формування принципів загально народного співу у церкві в історичному просторі.
6. Стан загально-народного співу в наші дні.
7. Церковна практична діяльність хору, церковно - прикладні потреби та їх вирішення регентами в практичній діяльності.
8. Основні напрямки роботи регента та хорового колективу при церкві.

Основна література.

1. О. Ю. Федорів. Пояснення церковних богослужінь і святих таїн. – Львів: вид.-во «Свічадо», 1996.
2. Мелєй Соловій. «Божественна Літургія». – Львів: вид.-во «Свічадо», 1996.
3. о.Іван Шевців Святі тайни в українському обряді. – Мельбурн, 1982.
4. о.Родіон Головацький. Пояснення Богослужінь. – Львів: вид.-во «Свічадо», 2007.
5. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики .– Видання М Т.Б. – Вінніпег, 1968.
6. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
7. Федорів М. Українські богослужбові співи. – Ів.-Франківськ, 1997.
8. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття. – Чернівці, Книги – ХХІ, 2007.
9. Черепанин М. Музична культура Галичини. – Київ, в-во «Вежа», 1997.

Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів

Теми для самостійної роботи студентів.

Змістовий модуль 1.

Тема 1. З історії церковного співу. Спів у християнській церкві від її початків. Церковний спів стародавньої Візантії Церковний спів Київської Русі. Музичне середньовіччя.

Тема 2 . Музично - церковна культура другої половини XV-початку XVII ст. Партесний спів.

Тема 3. Золота доба церковної музики Хоровий концерт. Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель. Духовна творчість.

Тема4. Перемишльська композиторська школа. Духовна спадщина М. Вербицького, І. Лаврівського.

Тема5. Духовно-хорова творчість Галицьких композиторів другої половини XIX-поч.XXст.

Змістовий модуль 2.

Тема 6. Духовно-хорова творчість К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Гончарова, Я. Яциневича.

Тема 7. Відродження української духовної музики від кінця XX століття.

Тема 8. Літургія Івана Золотоустого. Історія виникнення та структура чину.

Тема 9. Тропарі та кондаки воскресні, рухомі, подібні. Прокімени воскресні.

Тема 10. Богослужіння церковної практики. (Вечірня. Утрень. Молебень. Акафіст. Літургія напередосвячених дарів). Самолівка та загально - народний спів

Методичні вказівки до виконання самостійної роботи.

Розвиток напрямку самостійної підготовки студентів до опанування навчальними дисциплінами професійно орієнтованого циклу є важливим для професійної підготовки в навчальних закладах. Зміст навчальної дисципліни «Регентознавство» визначено в її робочій навчальній програмі. Вивчення дисципліни передбачає засвоєння теоретичного матеріалу та щоденну самостійну роботу, яка складає 90 годин на рік. Інформативну частину навчання складають: перелік рекомендованої літератури до вивчення питань курсу, завдання та теми до самостійної роботи і методичні рекомендації до її виконання.

Самостійна робота студентів по вивченню відповідної дисципліни включає вивчення теоретичних основ курсу згідно тематичного плану за конспектами лекцій та рекомендованою літературою, самостійне опрацювання окремих розділів навчальної програми, конспектування теоретичних питань індивідуальних домашніх завдань, написання реферату.

Пошук джерел, літератури потрібно розпочинати в бібліотеці з каталогами. За способами та структурою групування бібліотечних записів існують кілька видів каталогів, серед них найбільш поширеними є: алфавітний, системний, предметний. Існують каталоги регіональні, в яких зібрана література певного регіону, різновидом їх є краєзнавчі каталоги.

В бібліотеках існують каталоги періодичних видань, нотної літератури, матеріали звукозаписів, Інтернет - каталоги. Матеріали опрацьованої літератури можуть бути використані для написання самостійної письмової роботи. Спершу необхідно вибрати тему наукової роботи. Наступним етапом є дослідницька робота: складання плану, аналіз, систематизація та вивчення літератури.

При складанні списку літератури слід дотримуватися сучасних вимог до оформлення використаної літератури. Якщо в викладеному тексті використовуються цитати, то цитований матеріал слід взяти в

лапки і в посиланнях вказати номер джерела зі списку літератури та сторінку, з якої взято текст для цитати.

Методи навчання

Навчальна стратегія ґрунтується на евристичному і діяльнісному підходах і спрямована на формування нових знань практичному їх застосуванні. Передбачено такі методи навчання:

1. Словесні методи : лекція, розповідь, бесіда, пояснення;
2. Наочні методи: ілюстрація, демонстрація;
3. Практичні методи: вправи, самостійне вивчення літератури, практичне виконавство та спів у церковному хоровому колективі.

Теми наукових рефератів.

Тема 1. З історії церковного співу. Спів у християнській церкві від її початків.

Тема 2. Церковний спів стародавньої Візантії Церковний спів Київської Русі. Музичне середньовіччя.

Тема 3 . Музично - церковна культура другої половини XV – початку XVII ст.

Тема 5. Партесний спів.

Тема 6. Золота доба церковної музики Хоровий концерт. Д.Бортнянський. М.Березовський. А.Ведель. Духовна творчість.

Тема 7. Перемишльська композиторська школа.

Тема 8. Духовна спадщина М.Вербицького, І.Лаврівського.

Тема 9. Духовно-хорова творчість Галицьких композиторів другої половини XIX – поч. XX ст.

Тема 10. Духовно-хорова творчість К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Гончарова, Я. Яциневича.

Тема 11. Відродження української духовної музики від кінця XX століття.

Тема 12. Літургія Івана Золотоустого. Історія виникнення та структура чину.

Тема 13. Тропарі та кондаки воскресні, рухомі, подібні. Прокімени воскресні.

Тема 14. Богослужіння церковної практики. (Вечірня. Утреня. Молебень. Акафіст. Літургія напередосвячених дарів).

Тема 15. Самолівка та загально – народний спів.

Тема 16. Стан сучасного хорового виконавства

Методи контролю

Поточний контроль здійснюється під час проведення практичних занять і має на меті перевірку рівня знань та готовність студента до виконання поставлених професійних завдань.

Підсумковий контроль проводиться по закінченню навчального семестру як результат вивчення навчального курсу та передбачає екзамен.

Розподіл балів, які отримують студенти

Поточний контроль реалізується переважно письмово. Форми поточного контролю: домашнє завдання, контрольна робота, реферат і ін.

Кожна форма поточного контролю оцінюється 10-бальною оцінкою, яка виставляється в робочу відомість викладача /академічний журнал/.

Підсумковий контроль здійснюється переважно письмово. Письмовий залік передбачає показ робіт з можливою апеляцією, метою якої є усунення неточностей, допущених в ході перевірки окремих завдань і визначення загальної суми балів, а також встановлення некоректності завдання /неоднозначності можливої відповіді і т. п./.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для заліку
90 – 100	A	відмінно	зараховано
80 – 89	B	добре	
70 – 79	C		
60 – 69	D	задовільно	
50 – 59	E		
26 – 49	FX	незадовільно з можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
0-25	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

Екзаменаційні вимоги.

1. Музичне мистецтво Української церкви.
2. Церковний спів стародавньої Візантії.
3. Походження та розвиток церковного співу.
4. Розквіт канонізованого церковного співу в ХУІІ ст..
5. Впровадження партесного співу.
6. Церковно-народна пісня-кант.
7. Українська духовна музика другої половини ХУІІ ст..
8. Церковна культура братств. Перші видавництва.
9. Золота доба Церковної музики. Хоровий концерт.
10. Перемишльська композиторська школа.
11. Українська духовна музика у 20-их роках ХХст.
12. Українська духовна музика другої половини ХХст.

- 13.Відродження встановлення музичного мистецтва Християнської церкви у наш час.
- 14.Сучасна композиторська духовна творчість.
- 15.Духовна хорова творчість Д.Бортнянського
- 16.Духовна хорова творчість М.Березовського.
- 17.Духовна хорова творчість А.Веделя.
- 18.Духовна хорова творчість М.Вербицького.
- 19.Духовна хорова творчість К. Стеценка.
- 20.Духовна хорова творчість О.Кошиця.
- 21.Духовна хорова творчість М.Леонтовича.
- 22.М. Дилецький. Воскресенський канон.
- 23.Форми українського церковного співу
- 24.Будова Літургії.
- 25.Антифони воскресні та святкові.
- 26.Літургія передосвячених дарів.
- 27.Тропарі та кондаки воскресні.
- 28.Прокімени
воскресні.
- 29.Ірмоси рухомих свят. 30.Ірмоси нерухомих свят.
- 31.Стихири болгарські.
- 32.Стихири самогласні.
- 33.Утреня. 34.Вечірня. 35.Молебні.
- 36.Інші чини церковного обряду.
- 37.Церковні пісні цілого року.
- 38.Самолівка та загально-народний спів.

Рекомендована література

1. Антонович М. Збірник статей з історії церковної музики. Л. ,1997.
2. Бенч - Шокало О Український хоровий спів. Київ., 2002.
3. Верещагіна О. Історія української музики ХХ століття. Т. ,2010.

4. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в ХУІІ-ХУІІІ ст.. К.;Муз.Україна, 1978
5. Гордійчук М. Леся Дичко К., 1978
6. Гордійчук М. Історія Української музики. Київ.: Наукова думка, 1992.
7. Дувірак Б.. «Д.Бортнянський»Укр..муз.література. Тернопіль:, «Астон»,2000.
8. Івченко Л. .Український кантХУІІ-ХУІІІ ст.. Київ: Музича Україна, 1990
9. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.. К.,1960
- 10.Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів: місіонер, 1998
- 11.Кияновська Л. «Музична культура Галичини ХІХ- ХХ ст.». Терн., 2008
- 12.Кияновська Л. Музичне мистецтво України у ХІУ столітті» Тернопіль:, «Астон»,2002.
- 13.Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ століття. Чернівці,Книги-ХХІ,2007
- Н.Кияновська Л.«Артемій Ведель» Терн., 2000.
- 15.Кияновська Л. «М.Березовський», Терн.,2000
- 16.Кияновська Л.. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Сподом Львів: 1998
- 17.Кияновська Л. Творчість отця Йосипа Кшакевича. Львів, 1997.
- 18.П.Козицький Спів і музика в Київській академії зо 300 років її існування. К.:Музична Україна, 1971.
- 19.Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики Л., Інститут українозн.,1997
- 20.Козаренко О Феномен української музичної мови Львів: Наук. Т-во ім. Т. Шевченка,2000..

- 21.С. Людкевич Д.Бортнянський і сучасна українська музика // С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії.К.,1973.
- 22.Рицарева М. Композитор М. Боезовський Л.:Музика,1983
- 23.Рицарева М. Композитор Д.Бортнянський 1978
- 24.Корній Л. Історія української музики в 4-х томах,
- 25.Маценко П. Нариси до історії української церковної музики .- Видання М Т.Б. Вінніпег,-1968.
- 26.Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині.-Львів,1994
27. Федорів м. Українські богословські співи Ів.-Фр.: Нова зоря, 1997
- 28.о..Родіон Головацький Пояснення Богослужінь Львів: вид.-во «Свічадо»,2007
- 29.о. Мелейій Соловій Божественна Літургія Львів: вид.-во «Свічадо», 1996
- 30.о.Ю.Федорів Пояснення церковних богослужінь і святих таїн Львів: вид.-во «Свічадо», 1996
- 31.о.Іван Шевців. Святі тайни в українському обряді Мельбурн, 1982
- 32.0. Цалай-Якименко Київська школа музики Київ,2002
- 33.Юрченко М. Духовна музика Українських композиторів 20-их років ХХстоліття. Антологія української духової музики Київ, 2004.
- 34.Яросевич Л. М.Дилецький «Воскресний канон». Українська музична література. Тернопіль: «Астон»,2000
- 35.Яросевич Л. Музична культура Київської Русі Тернопіль:, «Астон», 2000

Глосарій основних термінів до навчальної дисципліни.

- Агнюс Деї* (від *лат.* Agnus Dei – Агнець Божий) – 1) католицький піснеспів; 2) заключний розділ меси.
- Академічний стиль* – в мистецтві стиль, що відповідає традиціям, стійким правилам та встановленим зразкам, які пройшли випробування часом.

А капела (від *итал.* a cappella) – спів без інструментального супроводу. Академічна традиція пов'язана з середньовічним церковним співом, спочатку монодійним, потім поліфонічним. У Західній Європі досягло особливого розквіту в епоху Відродження.

Акафіст (від *грец.* akathistos – не сидячи) – урочистий піснеспів Православної Церкви на честь Христа і святих, що виконується стоячи.

Акомпанемент (від *франц.* accompagnement – супровід) – музичний супровід партії мелодії чи партитури вокального або інструментального твору.

Аксіологія – (гр. axios – цінний, logos – слово, вчення) – філософське вчення про цінності суспільства, соціальних груп та особистості. Розрізняють цінності соціальні, духовні, культурні, моральні, естетичні, художні тощо.

Аллилуя (від *грец.* alleluja – хвалить Яхве) – 1) урочистий релігійний піснеспів з характерним розспівом останніх складів слова. Цей розспів отримав назву юбіляції; 2) хоровий твір або частина масштабної композиції на основі розспіву цього слова. У такому варіанті представлений у складі церковних хорових композицій та ораторій Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта та ін.

Антифон (від *грец.* antiphonos – той, що звучить у відповідь) – 1) почерговий спів солістів і/або хору чи двох хорів; 2) піснеспів або твір, який виконується за цим принципом.

Аранжування (від *франц.* arranger – упорядковувати) – 1) Перекладання музичного твору для іншого складу виконавців; 2) Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу з супроводом.

Бароко українське (козацьке) – національний варіант провідного стилю XVI-XVIII ст. у мистецтві бароко українського, розквіт якого припав на XVII-XVIII ст. (добу козацької державності). Риси музичного бароко українського найхарактерніші для творчості М.Ділецького, М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського.

Бенедиктус (від *лат.* Benedictus – благословен) – 1) прославний католицький піснеспів; 2) частина меси. Входить до структури урочистих мес і реквієму. Хорове втілення В. набув у творчості Дж. Палестрини, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Ліста, Дж. Верді.

Богогласник – зібрання церковних пісень (духовних кантів і псалмів), широко розповсюджених в Україні у XVIII ст

Гармонія – (грец. αρμονία – зв’язок, порядок; лад; злагодженість, відповідність, стрункість). Термін «гармонія» в музиці включає ряд значень: приємна для слуху злагодженість звуків, милозвучність (естетичне поняття); закономірне поєднання тонів у одночасному звучанні; співзвуччя (музично-теоретичне поняття).

Гімн (грец. hymnos, від hymneo – славити, хвалити) – загальна назва різних за змістом урочистих пісень на честь богів, святих, героїв, святкових та історичних подій, військових перемог, громадянських актів, певних соціальних груп, культурних організацій і т. ін. Специфічною групою виступають державні Г., які символізують і пропагують національні ідеї та ментальність країни, якій належать.

Глорія (*лат.* Gloria – слава) – 1) Хвалебний піснеспів католицької церкви; 2) Друга частина меси.

Григоріанський спів (григоріанський хорал) – традиційний спів католицької церкви, канонізований папою Григорієм I Великим в 590 – 604 рр. Г. с. виконувався чоловічим хором в унісон. Під час розвитку багатоголосся Г. с. був тематичною основою (кантус фірмус – незмінний спів) поліфонічних культових творів.

Духовна музика – вокальні або вокально-інструментальні (інколи інструментальні) твори на канонічні, релігійні за змістом тексти або сюжети. Виконується не тільки під час богослужінь, але й в побутових умовах.

Диригент (від *франц.* diriger – керувати, направляти) – керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців з метою досягнення єдиного трактування та художньої досконалості.

Dies irae (лат. – день гніву) – 1) спочатку секвенція (написана в XIII ст. францисканським монахом Фомою Челанським), згодом піснеспів у складі католицького реквієму. Присвячена Судному Дню. Текст складається з трирядкових заримованих строф. В хоровій творчості вербальний текст використано у Реквіємах В. А. Моцарта, Дж. Верді, Г. Берліоза, Л. Керубіні.

Духовна музика – вокальні або вокально-інструментальні (інколи інструментальні) твори на канонічні, релігійні за змістом тексти або сюжети. Виконується не тільки під час богослужінь, але й в побутових умовах.

Євангеліє – (гр. *evangelion* – добра, блага звістка; благовісткування) – загальна назва перших чотирьох книг новозавітної частини Біблії. В них викладені благі вісті про життя і вчення Ісуса Христа, який з'явився для спасіння людства.

Єктенія – (гр. *ektenia* – протяжливо) – молитва з проханнями священнослужителя (диякона або священика) і відповідями (респонсоріями) співців: «Господи, помилуй» або «Подай, Господи», або «Тобі, Господи».

Знаменний спів – система давніх православних культових наспівів XII – XVII ст. Назва походить від давньослов'янської назви співацького знаку – знам'я. Розвивався спочатку як одноголосний, потім акапельний хоровий в межах системи осмогласія; мелодика суто діатонічна, заснована на обіходному звукоряді, спирається на рівномірний поступальний рух в межах кварта або квінти; ритм несиметричний, визначений текстом.

Історія музики – наука, що вивчає розвиток музичного мистецтва як історичний процес – від зародження до сучасності, включаючи як загальну історію музики, так і розвиток музичного мистецтва окремих країн і народів.

Камерний хор – невеликий за складом хор, який здебільшого виконує ансамблево-хорову музику.

Кантор (від *лат.* cantor — співак; *нім.* Kantor) — початково церковний півчий. З XVI ст. у протестантському середовищі — керівники церковних хорів, до функцій яких належало навчання співу і написання творів за потребою.

Капела (від *італ.* cappella — каплиця, молільня) — 1) Місце в католицькій церкві, де розміщувались співаки; 2) Церковний хор, що співав без супроводу, звідки й виник термін «a cappella» — спів у стилі капели, тобто без інструментального супроводу; 3) Великий висококваліфікований хоровий колектив, здатний виконувати будь-яку музику для хору з супроводом або без нього.

Капельмейстер (*нім.* Kapelmeister — майстер капели) — керівник і диригент вокальної або інструментальної капели, пізніше — оркестру.

Кіріє (від перших слів молитви «Kyrie eïson» — «Господи, помилуй») — початковий розділ католицької меси або реквієму.

Колядки — це музично-поетичні твори, які виконуються під час Різдвяних свят і розповідають про народження Ісуса Христа.

Кредо (*лат.* credo — вірую) — один з розділів католицької меси.

Лякрімоза (від *італ.* lacrima — сльоза) — частина реквієму, заключний розділ секвенції Dies irae, який починається цим словом.

Монодія (від *грец.* monos — один і odos — пісня) — 1) В давньогрецькій музиці — сольний спів, а також спів соліста з інструментальним супроводом, який висловлював почуття персонажа; 2) В Італії XVI–XVII ст. — арія, сольний мадригал, речитатив; 3) З XVIII ст. — одноголосний спів без супроводу (сольний або унісонний).

Протестантський хорал (з *нім.* das protestantische Kirchenlied, букв. — протестантська церковна пісня) — духовний піснеспів німецькою мовою, запроваджений в епоху Реформації на противагу григоріанському хоралу. Широко використовувався як основа хорових обробок німецькими композиторами епохи Бароко.

Псалми (від *грец.* psalmos, ψαλμός — хвалебна пісня) — біблійні пісні-

молитви, створення яких приписується царю Давиду і які містяться у Псалтирі, дев'ятнадцятій книзі Старого Заповіту (загальна кількість – 150). Тексти псалмів та їх фрагменти широко використовувалися в хоровій творчості як самостійні твори та у розділах великих композицій (наприклад, мотети Палестрини, Лассо, Й. С. Баха).

Регент - (від *лат.* regentis – правлячий) – керівник церковного хору.

Речитативність (від *італ.* recitare – читати вголос, декламувати) – принцип, заснований на відтворенні декламаційного мовлення.

Сакральне – світоглядна категорія, яка виділяє сфери буття, що сприймаються як відмінні від буденної реальності, особливо ціннісні, священні.

Санктус (*лат.* Sanctus – Святий) – розділ католицької меси, розташований між Credo і Agnus Dei,

Секвенція (*нізьолат.* sequentia – послідовність, від sequens – наступний) – 1) послідовне переміщення певної мелодичної чи гармонічної побудови у висхідному чи низхідному напрямку; 2) піснеспів католицького богослужіння. Виник у IX ст. на основі юбіляцій.

Стабат матер (від *лат.* Stabat mater dolorosa – стояла мати скорботна) – 1) Одна з середньовікових секвенцій, гімн католицького церковного обіходу, присвячений Божій Матері; 2) самостійний богослужбовий або духовний твір. Автором тексту вважається італійський поет Я. да Тоді. В хоровій музиці використано такими визначними композиторами, як А. Вівальді, Дж. Б. Перголезі, Й. Гайдн, Ф. Шуберт, Дж. Россіні та ін.

Te Deum – католицький гімн. Назва походить від початкових слів «Te Deum laudamus» – «Тебе Бога, хвалимо». Створення приписують Амвросію Медіоланському (IV ст.). Відомі хорові твори на його основі належать Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделю, Й. Гайдну, В. А. Моцарту, А. Брукнеру та ін.

Херувимська – богослужбовий піснеспів у православному обряді, назва якого походить від слів «Іже херувими».

Хорал (від *лат.* cantus choralis – піснеспів) – 1) Хоровий спів на релігійний текст: одноголосний унісонний – в католицькій церкві; багатоголосний – в протестантській; 2) Акордовий виклад рівномірними тривалостями переважно в повільному темпі; 3) Хорова акордово-гармонічна обробка хорального піснеспіву.

Юбіляція- (від *лат.* jubilatio – тріумфування) – 1) В католицькому співі – орнаментальна імпровізація тріумфального характеру, яка виконувалась на останніх складах слова «Алилуія»; 2) в поліфонії строгого стилю – жвавий мелодичний рух, що заповнює проміжки між основними долями, інакше мелодична фігурація.