

5. Євсеєнко О. Деякі аспекти вивчення проблеми музичної інтерпретації та її вирішення засобами інструментального перекладення / О.Євсеєнко [Електронний ресурс]. – Доступно за адресою : http://www.pbuv.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2012_21/10.pdf
6. Жарков О. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения / О. Жарков. – Дис. ...канд. мистецтвознавства. – 17.00.02. – К : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1994. – 180 с.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е.Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору / В.Сумарокова // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Музичне виконавство. – Вип. 3. – К., 1999. – 118 с.
9. Фещак Н. Виконавська інтерпретація засобів виразності у партиті №3 для струнно-смичкового квартету М. Скорика [Електронний ресурс]. – Доступно за адресою : http://www.pbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/kmuz/2011_38/21.pdf

Статья посвящена отдельным вопросам переложению, как виду деятельности, который характеризуется диалогом, отображающим закономерности творческого мышления переводчика и художественную культуру исполнителя. Особое внимание уделено жанру переложения, как приоритетному сегменту в репертуаре современного цимбалиста, а также особенностям исполнительской интерпретации переложенных произведений, опираясь на наследия цимбальной школы и собственного опыта.

Ключевые слова: переложение, цимбалы, исполнительская интерпретация, диалог.

This article focuses on the certain issues of the shifting, as the type of activity, which is characterized by dialogue that reflects the patterns of creative thinking of an interpreter and the artistic culture of the executive. Special attention is paid to the genre of transcriptions, as a priority genre in the repertoire of modern dulcimerer, as well as the peculiarities of the performer's interpretation translated works, building on the heritage of performing school and own implementation experience.

Key words: transcription, dulcimer, interpretation, dialogue.

УДК 783.6(001.3) : 7.072.2:008

Світлана Вишневська

СТАНОВЛЕННЯ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В УКРАЇНІ (ДО XVIII СТ.)

У статті розглядається процес становлення церковного співу в Україні, зокрема еволюція церковних розспівів у контексті історіографічних та мистецтвознавчих досліджень.

Ключові слова: церковний спів, український церковний спів, духовна музика, співова культура, розспіви, українська партесна музика.

Український церковний спів – це унікальне явище яке отримало широкий суспільний резонанс не лише в історії національної культури, а й у загальноєвропейському масштабі, виступаючи одним з вагомих чинників формування духовної культури нації. Протягом майже двох тисячоліть богослужбовий спів переживав як етапи яскравого розквіту (будучи одним з показників культуротворчого потенціалу народу), так і повного занепаду (тотальна антирелігійна кампанія, що була започаткована провладними структурами на початку ХХ століття і продовжувалася до 90-х років). Проте, процеси демократизації в сучасному суспільстві завжди супроводжуються різноманітними науковими та духовними течіями, завдячуючи яким можна констатувати велике зацікавлення науковців до означеної тематики. За останні десятиліття з'явилося багато наукових розвідок присвячених питанням джерелознавчого, текстологічного та методологічного характеру (Ю.Ясіновського [22; 23], Ю.Медведика [14; 15], О.Цалай-Якименко [21], О.Гнатюк [5], С.Іванова [8; 9], Л.Івченко [8], О. Зосім [6; 7], Д.Болгарського [4], П.Флоренського [19], Ю.Мінець [16; 17] та ін.), але тематика досліджень української духовної пісенності не втрачає своєї актуальності.

В дослідженнях С.Безклубенка розглянута гіпотеза формування характеру сакрального співу, який науковець пов'язує з обрядовою практикою перших християнських громад: «Перші християни співали, збираючись разом. Співали те саме, що й ортодоксальні іудеї. Проте, на відміну від них, не могли дотримуватися біблійної заповіді грати славу й хвалу Богові трубами, оскільки ці зібрання були конспіративними й глибоко таємними (секту жорстоко переслідували). «Братні» обіди і «братні» вечери також були потайними, а тому й піснеспіви – тихими ... перші християни у спеціально влаштованих нішах ховали останки своїх закатованих «братів», збиралися над їхнім прахом на поминки й також тихо співали» [3, с. 53]. Саме тому, на думку дослідника, у християн наступних

століть збереглася традиція ритуального поховання з відповідними піснеспівами й поминаннями. Звідси ж беруть початок і особливості християнського богослужіння, що носять чітко виражений інтравертний характер.

Зародження та розвиток церковного співу на Україні, важливої складової вокального мистецтва, розпочався після запровадження християнства в Київській Русі в 988 р., коли князь Володимир Великий запросив до Києва учителів церковного співу, які створили перші церковні співочі школи [2, с. 11]. Наукові розвідки свідчать, наприкінці XI століття цілий двір грецьких та болгарських співаків-доместиків був розташований за Десятинною церквою [20, с. 49]. Домественом співом називають стильовий напрям давньоруського співацького мистецтва для якого характерні піднесеність, віртуозність, наявність мелодичних прикрас, своєрідність ритміки що тяжіла до пунктирних фігур. Це надавало мелодизму домественого розспіву особливої святковості та пишності, характеру широкої кантилени. Репертуар домественого співу включав піснеспіви Обиходу, Свят, Стихираря пісного, Тризвонів, Октоїха та Ірмологія. Головним осередком, де цей спів культивувався, була Києво-Печерська лавра. Першим виконавцем київського співу, ім'я якого дійшло до нашого часу називають Стефана (Київського), учня Феодосія Печерського, який до 1074 р. був доместиком Києво-Печерської лаври; згодом – ігуменом, пізніше – єпископом Київської Русі, про що згадується у літописі 1108 р. [1, с. 37]. З Києва церковний домествений спів поступово поширюється по всіх українських землях, зазнаючи змін під впливом місцевих народних традицій. Мелодії передавалися лише в усній формі, «з уст в уста». Найяскравіше мелодичне опрацювання отримують вечірні богородичні пісні – так звані догматики (невеликі піснеспіви догматичного змісту присвячені Богородиці), що поширилися на всьому українському етнічному просторі. О.Кошиць, хоровий диригент і дослідник церковного співу, вважав догматики одним із найяскравіших надбань української церковної музики [13, с. 342–343].

Розповсюдження домественого співу призвело до поступового становлення на Русі самотнього вокального акапельного церковного співу, який в майбутньому набув великого поширення. Науковці зазначають, що з другої половини XI століття, наприкінці князювання Ярослава Мудрого, у Київській державі починає творитися «...питомо українська церковна музика, відмінна від грецької і болгарської» [12, с. 10]. Таке поєднання пісенно-культової традиції дохристиянської ери на теренах України із запозиченим візантійським богослужбовим співочим ритуалом протягом багатівікової історії сприяло формуванню характерного давньоруського типу хорової культури (культури гуртового співу). Розвиток і становлення своєрідної національної співочої школи у подальшому визначалися впливами народної пісенності на церковно-вокальне мистецтво [2].

Впродовж X–XVII ст. церква була центром, де формувалася музичний професіоналізм. В українській церковній музиці виділяють два стилі виконання: монодичний (одноголосний) і багатоголосний. Протягом певного часу, під час переходу від одноголосся до багатоголосся, ці стилі співіснували.

Незважаючи на те, що в Західній Європі основні принципи нотопису були започатковані в XI столітті, українські музики розпочали використовувати нотне письмо значно пізніше. Мелодії записували за допомогою спеціальних знаків – крюків. Звідси і походить знаменна або крюкова нотація – інтерпретований варіант візантійської нотації. Вона характеризується відсутністю лінійок, приблизною визначеністю висоти й тривалості звуків. У подальшому всі зусилля музикантів були спрямовані на вдосконалення крюкової нотації шляхом подолання неточності запису та полегшення розшифрувань.

З часом розвиток знаменного розспіву, який поступово інтонаційно й ритмічно збагачувався, розширювався діапазон звукоряду, спостерігалися ладові зміни, призвів до появи великої кількості його різновидів. Найбільш поширеними жанрами монодій були: стихира – гімн який складається з певної кількості віршованих строф (стихів, або стишків – власне, звідси й назва); тропар – пісня, що оспівує зміст свята, чи складова частина канону яка наслідує укладом та мелодією перший тропар (ірмос); ірмос – перший тропар кожної пісні канону, який служить взірцем для тропарів тієї ж пісні; канон – збірка церковних співів що складається з дев'яти пісень; псалом – релігійні пісні Старого Завіту (близько 150, більшість яких створив цар Давид); антифон – псалми (або їх частини) які виконуються почергово двома хорами правого і лівого крилосу [23].

Виникнення багатоголосного співу спричинило ще більші труднощі у запису музики старим крюковим способом. Це зумовило появу строчного співу – ранньої перехідної форми церковного багатоголосся. Особливістю запису цього співу було те, що хорові партії записували крюками над текстом кількома рядками відповідно до кількості голосів. В свою чергу це призвело до поступового розвитку поліфонічних засобів музики, сприяло створенню більш віртуозних хорових форм, що

виконувалися на вісім і більше голосів. В хоровому жанрі відбулося чітке розмежування голосів за висотою і тембром: бас, тенор, альт, дискант. Тексти записували знайомою народів слов'яно-руською мовою, а музику – вже не крюками, а новим «київським знаменем». Дослідники відзначають, що це було вже нотно-лінійне письмо, що дещо відрізнялося від сучасного [20, с. 64]. Оволодіння новою системою київської квадратної нотації відноситься до другої половини XVI ст. Проте, не дивлячись на те, що принципи нотопису, поступово еволюціонуючи, закріплювалися в музичній культурі України, головну роль у розповсюдженні церковного співу відіграла усна традиція. Співаки досить часто використовували нотацію лише як орієнтир, а на практиці вони засвоювали мелодію «з голосу» (на слух) і відтворювали її по-пам'яті. Це стало причиною того, що існувало багато варіацій виконання одного і того ж твору, в залежності від інтерпретування, музичних здібностей, музичного слуху і т. п. співаків.

Характерною особливістю періоду XVII століття є виникнення партесного співу, витворюється українська культура високого художнього рівня – українське бароко. Провідним жанром вокально-хорової музики того періоду стає партесний концерт – багатоголосний одночастинний хоровий твір. Слово «партесний» походить від латинського *partes*, що означає партії, голоси. Своім художнім рівнем та професійною майстерністю український партесний концерт не поступався ранньобароковій польській та західноєвропейській церковній музиці. Він належить до видатних надбань української культури козацько-гетьманської доби. У цей час в українській професійній музиці з'являються авторські партесні твори і формується українська композиторська школа.

Музика партесних творів свідчить про те, що композитори цієї епохи прагнули узагальнити досягнення інших європейських культур і на своєму терені розвивати національно-самобутній багатоголосий український православний спів. Більшість дослідників схиляються до думки, що в європейській музичній культурі немає явища, аналогічного партесному співу. Українські митці, засвоюючи досягнення польської та західноєвропейської технік церковного хорового письма і своєрідно їх застосовуючи, не відмовлялися від своїх традицій (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору). Вони зуміли на цьому етапі синтезувати своє і чуже та створити українську модель церковної музики барокового стилю.

Загалом, піднесений партесний спів почав використовуватися у практиці церковних хорів завдяки діяльності братських шкіл – Острозької, Львівської, Київської, Луцької та ін. Братства виникли наприкінці XVI. Це товариства, що об'єднували прогресивних і найбільш освічених та свідомих представників інтелігенції та інших верств міського населення. В силу історичних умов братства гуртувалися навколо церковних парафій, хоч були майже цілком світськими організаціями. До їх програми входили боротьба за рідну мову, православну віру, розвиток освіти й культури. Велика історична роль братств у організації ряду шкіл, що відіграли значну роль у розвитку музичної культури. Так, обов'язковими предметами навчання і виховання дітей були спів і музична грамота. У вищих школах учні вивчали хорову практику, основи композиції тощо. Ці навчальні заклади готували кваліфікованих регентів, співаків, учителів музики, у них переписували, а згодом друкували музичну літературу. Яскравою сторінкою християнського сакрального співу є Острозька академія, де поряд з розвитком освіти, науки та мистецтва важливе місце займав хоровий церковний спів. В основу діяльності Острозької академії було покладено традиційне для середньовічної Європи вивчення семи вільних наук: граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, музики, астрономії, а також вищих наук: філософії, богослов'я, медицини. Як прояв першого культурно-національного відродження в академії за підтримки князя Костянтина-Василя Острозького діяли єдиний на Волині малярський осередок, студентський присоборний хор та міський цех музикантів. Тоді ж в Острозі виник відомий серед східнослов'янських народів так званий «острозький наспів», попередник «київського». Тож «духовна спадщина Острозької академії живила українську культуру майже до кінця XVIII ст.», – вважає дослідник хорового мистецтва Я. Михайлюк.

Учені відзначають, що до нашого часу зберігся реєстр нот бібліотеки Луцького братства, до якого увійшло близько 300 партесних творів понад десяти авторів [20, с. 65]. Отже, високий рівень музичного виховання у братських школах I половини XVI ст. сприяв подальшому розвитку професійного музичного мистецтва.

Слід відмітити, що на становлення українського вокального мистецтва мала певний вплив західноєвропейська професійна музика. Це знайшло своє відображення у тому, що одночастинний партесний концерт доби бароко змінився циклічним духовним концертом періоду класицизму, побудованому на контрастному зіставленні частин циклу. У ньому посилюються зв'язки зі світським мистецтвом, з'являється нова якість образності з більш чітким відтворенням емоційних переживань. Яскравим представником плеяди творців українського хорового стилю у духовній музиці був

композитор і співак М.Березовський, який узагальнив досягнення вітчизняної та західноєвропейської хорової музики у хорових духовних композиціях. Твори митця вирізняються високою емоційністю, вишуканістю й художньою досконалістю («Літургія», «Причасні вірші»). Одним із найвидатніших досягнень композитора є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи меня во время старости». У цьому творі відбувається зіставлення чотирьох частин циклу, поєднується ансамблеве та хорове виконання. Так композитор втілює ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, туги, безнадії, схвильованості, обурення, протесту [20, с. 95]. Варто відзначити, що творчість М.Березовського, що увібрала в себе традиції західноєвропейської (італійської) музики і поєднала їх з елементами українського народного мелосу, мала важливе значення для подальшого розвитку українського вокального мистецтва.

Неабиякий вплив на становлення професійної вокальної музики в Україні мала творчість композитора, хорового диригента, співака А.Веделя. Він розвивав віковічні традиції української хорової культури, народної творчості. Багато творів митця не збереглися до нашого часу. Відомо близько 30 хорових концертів композитора, серед них – «Доколе, господи...», а також частини з «Літургії», «Всенощна», «Покаянне тріо». Ці твори написані на церковні тексти, проте сучасники вважали їх «театральними», такими, що не відповідали духу релігійної музики.

Музика А.Веделя відзначається виразністю мелодики. Найбільш вражаючими є експресивні тенорові соло – драматичні декламації імпровізаційного характеру, близькі до українських дум [12]. Важливий вплив на формування стилю композитора мала українська побутова пісенно-романсова лірика. Так, мелодика його «Херувимської» подібна до української народної пісні «Повій, вітре, на Україну». Завдяки своїй простоті й виразності, співучості й широті музика А.Веделя набула великої популярності, а його творчість пропагувала гуманістичні ідеали епохи.

Вершин тогочасної музичної культури досягли хорові твори Д.Бортнянського, якого вважають реформатором церковного співу. Його творчість характеризується поєднанням найновіших на той час здобутків світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з українськими музичними традиціями. Митець написав понад 100 хорових творів – святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегійних та ін. Серед них – дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосні та восьмиголосні). Ці твори поєднали традиції східнослов'янської релігійної музики і народної пісенності з високим професіоналізмом. Стиль Д.Бортнянського відзначається інтонаційним багатством, своєрідністю прийомів поліфонічного письма, логічністю форми.

Отже, аналізуючи еволюційний шлях церковного співу в Україні слід визнати, що його основною рисою є винятково вокальний характер, а християнська церква протягом багатьох віків залишалася основним центром музичного професіоналізму, таким чином найвищі досягнення хорової музики завдячують перш за все сакральній культурі.

Історію церковного співу можна умовно розділити на два періоди згідно притаманним їм стилів виконання – монодичний (домінував в українському музикознавстві у IX–XVII ст.) та багатоголосий (жанри партесного співу XVI–XX ст.).

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник / Валентина Геніївна Антонюк. – К. : ЗАТ Віпол, 2007. – 174 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект: монографія. / Валентина Геніївна Антонюк. – [2-ге вид.]. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
3. Безклубенко С.Д. Музы на ложе Прокруста : Взаимоотношения искусства и религии / Сергей Данилович Безклубенко. – К.: Мистецтво, 1988. – 196 с.
4. Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / Дмитро Анатолійович Болгарський. – К., 2002. – 21 с.
5. Гнатюк О. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / [вступ, упорядкування і комент. Олександр Гнатюк] – Львів : Місіонер, 2000. – 336 с.
6. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях / Ольга Леонідівна Зосім. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.
7. Зосім О. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII – XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ольга Леонідівна Зосім. – К., 2004. – 18 с.
8. Иванов С. Блаженные похабы. Культурная история юродства / Сергей Аркадьевич Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2005. – 448 с.
9. Иванов С. Византийское миссионерство. Можно ли сделать из «варвара» христианина? / Сергей Аркадьевич Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2003. – 375 с.

10. Івченко Л. Український кант XVII – XVIII століть / [вступ, упоряд. і комен. Людмили Івченко] – К. : Муз. Україна, 1990. – 200 с.
11. Корній Л.П. Історія української музики Ч. 1: (Від найдавніших часів до середини XVIII ст. /Лідія Корній // [Підруч. для вищ. муз. навч. закладів] – К.; Х.; Нью-Йорк – 1996. – 313 с.
12. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Л. : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
13. Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки догматів знаменного розспіву / Павло Маценко // Ювілейний збірник УВАН в Канаді. – Вінніпег, 1976. – С. 342–343.
14. Медведик Ю. До питання дослідження впливу сакральної монодії на українську барокову паралітургічну творчість (джерелознавчий погляд) / Юрій Медведик // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 15 : Сакральна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність / [упоряд. О. Ю. Шевчук] : зб. ст. – К., 2001. – С. 71–77.
15. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть / Юрій Медведик. – Львів : Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
16. Мінець Ю. Пошуки ідентичності у слові, або як пізноантичний світ вживався у Біблію / Юлія Олегівна Мінець // Міжкультурний діалог. – Т. 1: Ідентичність. – Київ : Центр польських та європейських студій НаУКМА; Дух і Літера, 2009. – С. 97–119.
17. Мінец Ю. Текстуальный и контекстуальный анализ библейских цитат в «Лавсаике» / Юлия Олеговна Минец // Материалы XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов». Секция «Филология». – Москва : Издательство Московского университета, 2007. – С. 221–224.
18. Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології / Наталія Володимирівна Пуряєва. – Л. : Свічадо, 2001.–160 с.
19. Флоренский П. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии) / Павел Александрович Флоренский. – М. : Мысль, 2004. – 685 с.
20. Художня культура України : [навч. посіб. для заг. осв. навч. закл. України] / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко / за заг. ред. Л.М.Масол. – К. : Вища школа, 2006. – 239 с.
21. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – К. ; Львів ; Полтава : НТШ, 2002. – 488 с.
22. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Юрій Павлович Ясіновський. – Львів : Вид-во Отців Василіан «Місіонер» Ін-ту українознавства ім. І.П.Крип'якевича НАН України, 1996. – 622 с.
23. Ясіновський Юрій Павлович. Українська сакральна монодія: історія, тексти, музично-стильові наверстування : дис. на здобуття наукового ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»/ Юрій Павлович Ясіновський. – Львів, 1996. – 422с.

В статтє рассматривается процесс становления церковного пения в Украине, в частности эволюция церковных распевов в контексте историографических и искусствоведческих исследований.

Ключевые слова: церковное пение, украинское церковное пение, духовная музыка, певчая культура, распевы, украинская партесна музыка.

The article concerns the main process of the establishment of church singing in Ukraine, especially the evolution of church melodic lines in the context of historical and art research investigations.

Key words: church singing, Ukrainian church singing, sacred music, singing culture, melodic lines, Ukrainian partes music.

УДК 784.95

Наталія Шевченко

АСПЕКТ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦИФІЧНОГО В ТЕХНОЛОГІЇ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті проаналізовано деякі аспекти загального та специфічного у застосуванні естрадної манери співу. Обґрунтована роль мутаційного періоду у підборі музичного матеріалу. Розглянуто позицію взаємного доповнення класичної та естрадної манер вокалу у становленні творчої свободи використання можливостей людського голосу.

Ключові слова: вокальне виконавство, мутаційний період, специфіка естрадного виконавства.

Естрадне вокальне мистецтво – це складна система взаємодії різних видів мистецтва (спів, хореографія, акторська майстерність та ін.). За умови досконалого вивчення кожного з них, вокаліст