

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка

Прядко О.М.

# **ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Навчально-методичний посібник

Кам'янець-Подільський – 2024  
Видавець ПП Зволейко Д.Г.

УДК 784(477)(091)(075.8)

ББК 85.31я73

П68

Рецензенти:

В.М. Лабунець, доктор педагогічних наук, професор, декан педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

А.К. Мартинюк, доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін і методики навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі;

Л.М. Онофрійчук, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музики Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

*Рекомендовано до друку вченою радою Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка  
(протокол № 3 від 28 березня 2024 року)*

**Прядко О.М.**

П68 **Історія розвитку вокально-хорового мистецтва України : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2024. – 120 с.**

ISBN 978-617-620-359-9

У посібнику висвітлено історичні та етнокультурні аспекти розвитку вокально-хорового мистецтва України. Розглянуто проблеми становлення національної школи співу, міжкультурні зв'язки та поліетнічні засади її розвитку, особливості формування основ професійного вокально-хорового мистецтва у творчості видатних українських композиторів, його сучасні напрями та перспективи. Вміщено робочу програму навчальної дисципліни «Історія розвитку вокально-хорового мистецтва України» з навчального плану підготовки фахівців другого рівня вищої освіти за ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво).

Для студентів та магістрантів музично-педагогічних та мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів, учителів музичного мистецтва шкіл різного типу навчання.

**УДК 784(477)(091)(075.8)**

**ББК 85.31я73**

ISBN 978-617-620-359-9

© Прядко О.М., 2024

# ЗМІСТ

ВСТУП _____	5
<b>ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1</b>	
<b>ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ _____</b>	<b>8</b>
<b>ТЕМА 1</b>	
Етнокультурні джерела виникнення національної вокально-хорової виконавської традиції _____	8
<b>ТЕМА 2</b>	
Церковна співацька традиція в Україні _____	16
<b>ТЕМА 3</b>	
Історичні засади розвитку національної вокально-хорової школи _____	25
<b>ТЕМА 4</b>	
Міжкультурні зв'язки та поліетнічні засади розвитку української школи співу _____	35
<b>ТЕМА 5</b>	
Формування основ професійного вокально-хорового мистецтва в творчій спадщині видатних українських композиторів _____	43
<b>ТЕМА 6</b>	
Виникнення та розвиток оперного мистецтва в Україні _____	55
<b>ТЕМА 7</b>	
Національні ознаки українського вокально-хорового виконавського стилю _____	69

## ТЕМА 8

Сучасні напрями розвитку вокально-хорового  
мистецтва в Україні \_\_\_\_\_ 77

ДОДАТКИ \_\_\_\_\_ 84

Додаток 1. Програма навчальної дисципліни «Історія  
розвитку вокально-хорового мистецтва України» \_\_ 84

Додаток 2. Ілюстрації \_\_\_\_\_ 107

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ \_\_\_\_\_ 114

## ВСТУП

Нагальною потребою українського суспільства є підготовка сучасного вчителя, готового здійснювати ефективне навчання та виховання молодого покоління громадян нашої держави. Вчитель музичного мистецтва є активним діячем у царині морального, духовного виховання, інтелектуального розвитку учнів. У своїй роботі він має враховувати культурні запити суспільства, орієнтуватися у нових напрямках розвитку мистецтва, здійснювати критичний аналіз продукції сучасного музичного медіапростору та виокремлювати кращі його зразки для ознайомлення з ними дітей, враховуючи їх естетичні, пізнавальні потреби. Важливим завданням уроку музичного мистецтва є формування національної ідентичності учнів в контексті патріотичного виховання. Вивчення вокально-хорової спадщини сприяє глибокому усвідомленню дітьми своєї приналежності до українського народу як частини культури сучасної європейської цивілізації.

Передбачення перспектив розвитку національної музичної культури має базуватися на вивченні її здобутків у минулому. Збереження традицій вокально-хорового мистецтва України сприяє виникненню на їх ґрунті новаторських ідей. Ігнорування досвіду національної школи співу, накопиченого поколіннями вітчизняних педагогів, може призвести до відсутності перспектив розвитку співацької освіти сьогодні. Ефективним поступ у розвитку сучасного вокально-хорового мистецтва в Україні можливий лише за умови ґрунтового вивчення історичних умов його творення, аналізу складного шляху трансформування від зразків традиційного співоцтва до оформлення у самобутню національну галузь культури сучасної України.

Усвідомлення необхідності пошуку нових сучасних підходів педагогічного впливу на формування особистості вихованця засобами музичного мистецтва з опорою на національні музичні традиції стало стимулом до написання цього навчально-методичного посібника. Видання покликане забезпечити майбутнього вчителя музичного мистецтва знаннями у сфері історії розвитку вокально-хорового мистецтва України, розкрити закономірності формування вітчизняної вокально-хорової виконавської традиції, засадничі принципи національної школи співу, висвітлити історичні умови їх творення.

У посібнику висвітлено історичні, соціально-культурні, поліетнічні та етнологічні засади та закономірності розвитку української вокально-хорової виконавської традиції, розглянуто теорії виникнення вокально-хорового мистецтва, здійснено характеристику національних ознак української манери вокально-хорового виконавства, розглянуто регіональні співацькі традиції, висвітлено умови формування їх специфічних особливостей. Автором здійснено характеристику становлення національної школи співу, проаналізовано сучасні напрями розвитку вокально-хорового виконавства в Україні. Знайомство з матеріалом, вміщеним у навчально-методичному посібнику, дозволить оволодіти ґрунтовною науково-теоретичною базою в галузі історії розвитку українського вокально-хорового мистецтва, що сприяє глибокому осягненню сенсу явищ національної вокально-хорової культури, у якій концентрується багатовіковий досвід, здобутки вокально-виконавської, хорової творчості художньої еліти етносу.

Вміщена у посібнику робоча програма навчальної дисципліни «Історія розвитку вокально-хорового мистецтва України» розкриває її місце в системі професійної підготовки

вчителя музичного мистецтва, мету, завдання курсу, результати навчання, програмні компетентності, які здобуває фахівець в ході її вивчення.

Навчально-методичний посібник призначений для магістрантів, студентів музично-педагогічних, мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів, учителів музичного мистецтва шкіл різного типу навчання.

# ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1

## ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

### ТЕМА 1

#### Етнокультурні джерела виникнення національної вокально-хорової виконавської традиції

- Теорії виникнення вокально-хорової музики.
- Пісенно-фольклорні витоки українського вокально-хорового мистецтва.
- Вокальність української музичної культури.
- Регіональні співацькі традиції (пісенні стилі).

Аналізуючи процес зародження та розвитку вокально-хорової музики в історичному ракурсі, необхідно розглянути існуючі теорії її виникнення. Так, відповідно до однієї з теорій, запропонованої церковним вченням, музика має позаісторичне походження. Вперше вона прозвучала в якості хвали Творцю. Земний спів є наслідуванням ангельської музики, яка була відкрита людям. Причиною виникнення музики відповідно до цієї теорії є прагнення прославлення вищих небесних сил, внаслідок споглядання їх слави. Земна історія музики пов'язана з бажанням людства втамувати духовний голод, досягнути примирення із Творцем, засобом чого стало музикування, найперше, груповий хоровий спів [9].



Прихильники іншої теорії визначають вокальну музику як найбільш ранній за походженням вид музикування. Перші зразки вокального мистецтва з'явилися у період освоєння людиною звукової мови. Вони виникали на основі окремих вигуків, закликів, що сприяли об'єднанню трудових зусиль людей, упорядкуванню спільних дій, ефективній передачі інформації. Автором пісень був народ, який протягом багатьох віків створював прекрасні зразки музичного фольклору, майстерно поєднуючи слово та музику, передаючи від покоління до покоління життєвий, емоційний досвід, формуючи основи національної пам'яті.

Аналізуючи особливості прадавнього мовлення, що покладене в основу вокальної музики, вчені відзначають значно виражену емоційно-виражальну його складову. Акустичні ознаки емоцій в голосі людини лягали в основу невеликих мелодичних зворотів, що пізніше трансформувалися у завершені пісні. Різноманітні голосові модуляції прадавніх людей, зумовлені фізіологічними змінами в організмі людини, склали основу правдивої, щирої мелодики співацького фольклору. Дослідники доходять висновку, що прадавня мова наших предків була вокалізованою, що сприяло появі великої кількості народних пісень [11]. Дотепер у немовлят залишається здатність до вокалізації домовної комунікації, значне подовження голосних, присутність вираженої звуковисотної та динамічної модуляції звуку. Мовлення дошкільнят емоційніше та гучніше, ніж у дорослих, діти із задоволенням експериментують з акустичними ефектами власного голосу.

Національна культура українського народу втілює у собі відображення його світобачення, слугує засобом самовираження, самореалізації в творчих діях, відображає його характер, ментальні риси, специфічні особливості психіки. Витоки національної хорової культури знаходяться у

прадавніх обрядах українців. М. Грушевський назвав український фольклор «природною релігійною системою українців, закріпленою в обрядах річного кола» [10]. Причинами виникнення народної пісні була внутрішня потреба людини творити, прагнення домогтися гармонії з навколишнім світом та Творцем. Сенсом піснетворення було самовираження у творчому акті, самопрезентування себе, своїх переживань, почуттів, емоцій, демонстрування їх іншим для отримання схвалення, підтримки, встановлення порозуміння. Такий вид творчості був спрямованим на саморозвиток, духовне удосконалення, гармонізацію внутрішнього співу, коригування емоційного стану. Народний спів сприяв підтримувannya суспільної гармонії, налагодженню довірливих стосунків, об'єднанню спільноти людей, залагодженню конфліктів, зниженню емоційної напруженості [10; 8].

Обрядовий хоровий спів дозволяв людям об'єднуватися в єдиному душевному пориві. Спільне виконання піснеспівів, що входили до календарно-обрядового циклу, сприяло концентруванню молитовної енергії, емоційному заряджанню виконавців, об'єднанню в спільному духовному прагненні, передачі закодованої в музиці та тексті інформації генетичної пам'яті народу. Водночас, таке спільне музикування не перешкоджало індивідуальному самовираженню кожного співака, не обмежувало його чіткими технічно-виконавськими вимогами. Кожен виконавець, що долучався до спільного співодійства, не втрачаючи своєї індивідуальності, отримував можливість відчувати підтримку, схвалення, прийняття оточуючих. З огляду на сказане, можемо визначити поняття «хор» як один зі способів організації людей у суспільному житті, їх успішної соціалізації, засіб передавання сконцентрованої інформації з народної пам'яті. Поряд з зовнішньою згуртованістю людей, що співають у хорі, також відбувається

внутрішнє, духовне об'єднання, що розвиває та формує особистість.

Пісенна обрядовість українців визначалася річними сонячними циклами, особливостями трудової діяльності в окремий період року. Необхідність налаштуватися на природні ритми, тривалість світлового дня викликало необхідність пошуку шляхів гармонізації взаємодії з навколишньою дійсністю, силами природи. Відчуття незахищеності перед стихією, залежність продуктивності хліборобської праці від погодних умов надихали наших предків на створення молитовних піснеспівів, які б допомагали «улещувати» вищі сили, прославляючи їх, прохати про милість. Дослідники виокремлюють весняно-літній та осінньо-зимовий періоди, початок яких визначався весняним та осіннім рівноденням, що мало сакральний, символічний сенс для наших пращурів. Згодом пісенна обрядовість українців переплітається з церковним календарем богослужінь, виникають музичні зразки, у яких прослідковується двовір'я українців, одночасність слідування церковним канонам та вшанування віри пращурів.

Обряди супроводжували наших пращурів протягом усього життя, від народження до смерті. Усі родинні події освячувалися обрядовими діями, що сприяло адаптації людини до динамічних умов буття. Пісня займає ключову позицію в обряді, спів допомагає підсилити експресивну складову, об'єднати усіх присутніх в єдиному духовному прагненні, подолати відчуженість між людиною та вищими силами. Обрядові дії часто проводилися на природних чи рукотворних підвищеннях ландшафту, що символізувало наближення до надприродних сил, відсторонення від буденних турбот на час виконання обряду. Дослідники відзначають, що в окремих регіонах учасники розташовувалися по колу за сонцем, що

на їх думку дозволяло концентрувати молитовну енергію усіх присутніх, підсилювало магічну силу дійства [4; 10; 7].

Українська народна пісня характеризується виразністю слова, високопоетичністю текстів, правдивістю, щирістю мелодики, наближеністю її до мовленнєвих інтонацій, кантиленою, наспівністю. Матеріал народної пісні дозволяє виконавцеві широко презентувати свої вокальні можливості, імпровізувати, підлаштовувати свій голос для співу різним виконавським складом. Кращі зразки народної пісенної творчості дійшли до нас завдяки народній пам'яті, плеканню нашими предками традиційного співоцтва. Народна пісня та церковна музика склали підґрунтя для подальшої професіоналізації національної виконавської традиції. Цікавою є думка мистецтвознавців про вокальність української музичної культури, превалювання пісенних зразків в народному фольклорі. Дослідники відзначають, що основним призначенням більшості стародавніх традиційних музичних інструментів є виконання акомпануючої функції [1; 6, 10]. Більшість відомих у світі українських музикантів є саме вокалістами.

Український пісенний фольклор включає ліричні, весільні, землеробські, жартівливі, танцювальні, трудові, ігрові пісні, колискові, пісні весняно-літнього та осінньо-зимового календарного циклу. Кожна група налічує численні зразки пісенної творчості, виконавські особливості яких зумовлені регіональними співацькими традиціями. «Основне, що характерне для переважної більшості українських пісень, хоч за змістом вони й відмінні, – це їх глибокий ліризм, властивість передавати найтонші почуття людей і любов до людини; їх епічність, широке тло подій і відображення життя народу в цілому; їх драматизм, глибоке розкриття не розв'язаних, в окремих випадках, конфліктів між людьми» [10, с.57].

Народний спів поділяють на сольний, груповий (жіночий, чоловічий, мішаний), великий груповий.

Ф. Колеса вирізняє три ареали побутового фольклору: північний, південно-східний, південно-західний. Пісенні зразки, що належать до кожного ареалу, вирізняються специфічними особливостями, що формувалися під впливом різноманітних чинників. Так, тематика народних пісень в різних регіонах часто обумовлювалася типом трудової діяльності населення, згідно з господарським укладом у регіоні. У місцевості, де переважала колективна трудова діяльність, хліборобська праця, широко представлені є зразки календарно-обрядового фольклору. Така народна творчість сприяла згуртованості трудових зусиль, полегшувала важку працю селян, відволікала їх від побутових труднощів. Колективне музикування під час сумісної праці дозволяло відчути підтримку оточуючих, додавало енергії та сил. І навпаки, в регіонах, у яких превалювало індивідуальне господарювання, заняття різноманітними ремеслами (ткацтво, прядіння, вишивання, гончарство) широкого представлення набувало сольне чи мале ансамблеве виконавство, спів, призначений не для загалу, спрямований на задоволення внутрішніх потреб виконавця, психологічне розвантаження, відпочинок. Превалюючий тип господарювання впливав і на виконавську манеру населення різних регіонів. Так, спів у відкритому просторі під час колективної праці у полі вимагав великої динаміки звучання голосу, підкресленої артикуляції, переважання грудного резонування, тембрального багатства співацького звуку. Тоді як спів наодинці, не призначений для слухачів, не вимагав великої гучності звуку, мав характерні риси камерної виконавської манери.

Особливості виконавської традиції співаків різних регіонів, характер творів, мелодика визначалися також особливостями рельєфу, своєрідністю природного довкілля,

які безпосередньо впливали на емоційний стан авторів та виконавців народної музики, ставали джерелом натхнення, стимулом для творчості. Так, мелодичний малюнок, характер фольклору західних регіонів, автори якого надихалися краєвидами гірських ландшафтів, значно відрізняється від протяжних, розлогих пісень населення східної території України, де людина була оточена нескінченими рівнинами, степами.

На формування специфічних рис виконавської традиції та музичного матеріалу впливали діалектичні особливості мови в регіоні. Мовленнєва інтонація, притаманна певним територіям, визначає тембральне забарвлення звуку голосу, тривалість звучання голосних звуків, чіткість вимови приголосних, чистоту інтонування. Наприклад, специфіка поліського діалекту впливає на вокальну мову пісень, що виявляється у пом'якшеній вимові приголосних звуків, акцентуванні уваги на вимові голосних, їх розтягуванні. Притаманним є недоспі-вування останнього складу слова у кінці фрази.

Народ створив численні зразки українського пісенного фольклору, майстерність виконавства якого удосконалювалася протягом сторіч, формуючи підґрунтя для становлення національної школи співу, професійного вокального виконавства. Відродження та розвиток національної вокально-хорової виконавської традиції може відбуватися успішно лише за умови всебічного вивчення джерел виникнення української музичної культури, аналізу особливостей регіональних співацьких традицій, манери, самобутнього стилю виконання зразків народного пісенного фольклору виконавцями кожного регіону.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Етномузикологічні чинники навчання співу : наукове дослідження. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Антонюк В.Г. Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр Світ», 2002. 440 с.
5. Борисенко В. Традиції та життєдіяльність етносу на матеріалі святково-обрядової культури українців. Київ : УНІСЕРВ, 2000. 191 с.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ, 1999. 222 с.
7. Іваницький А. Українська музична фольклористика. Методологія і методика. Київ, 1997. 391 с.
8. Лоцман Р.О. Таємниці Україноспіву. Кам'янець-Подільський : ФОП Буйницький О.А., 2020. 88 с.
9. Московчук Л.М. Українська духовна музика : навч.-метод. комплекс для вчителів загальноосвіт. навч. закладів та неділ. шкіл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
10. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики [підг. до др., наук. редак., вступ. ст. комент. Л. Корній]. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
11. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : наукове видання. Харків : Видавництво «Атос», 2008. 248 с.

## ТЕМА 2

### Церковна співацька традиція в Україні

- Зародження та поширення культури церковного співу в Україні.
- Церковна співацька традиція в Україні.
- Церковний спів, як невід'ємний елемент богослужіння.

Традиції українського хорового виконавства визнані у світі та мають багато шанувальників за межами нашої держави. Професіоналізація національного хорової музики, її бурхливий розвиток стали можливими завдяки розвою на теренах української культури багатовікової традиції церковного співу. Дослідники історії церковної музики висловлюють різні думки стосовно моменту звершення на території нашої країни перших християнських обрядових дійств, і, відповідно, початку зародження та розвитку традиції церковного хорового співу. Окремі вчені вважають, що початок зародження вітчизняної культури церковного співу співпадає з моментом хрещення Київської Русі князем Володимиром у 988 році. Водночас, О. Кошиць, М. Чубатий, М. Антонович висловлюють думку про те, що християнський обряд звершувався на території нашої Батьківщини значно раніше, сприяючи ознайомленню населення з візантійською співацькою традицією та поступовій її адаптації до виконавських можливостей вітчизняних співаків ще до моменту офіційного запровадження християнства. Так, існують історичні згадки про функціонування православних приходів ще до запровадження християнства як офіційної державної релігії. Відомим є факт хрещення представників княжих родів задовго до прийняття християнства з Візантії (християнкою була княгиня Ольга та її онук Ярополк). М. Федорів виокремлює п'ять теорій походження



християнства в Україні: візантійська, болгарська, моравська, причорноморська, генетично християнська. Кожна з теорій наводить історичні факти існування зачатків християнства на території сучасної України задовго до здійснення хрещення наших пращурів у Дніпрі [11, с. 7]. Християнство поступово, за різних умов проявлялося в Україні ще з початку апостольських часів, досить легко та швидко вкорінилося, оскільки вірування прадавніх українців не суперечили християнським цінностям (віра в безсмертного бога, життя після смерті).

Прийняття християнства як офіційної релігії в державі дозволило князю Володимирі подолати розрізненість князівств, що входили до складу Київської Русі, об'єднати народ єдиними релігійними віруваннями, посприяло зміцненню політичних, економічних, культурних зв'язків з іншими країнами, вдосконаленню законодавства.

Впровадження християнства позитивно вплинуло на перебіг різноманітних соціальних та політичних процесів всередині тогочасного українського суспільства, сприяло розвою освіти, культури, давньоруського мистецтва, зміні світогляду населення, засвоєнню ним нових духовних і моральних законів суспільного життя, стимулювало поширення слов'янської писемності, книгодрукування, підвищення грамотності населення. Монастирі стають культурними осередками, які задовольняють духовні, освітні запити населення [1; 3; 4; 7; 8; 9].

Необхідність обов'язкового супроводу богослужіння хоромим співом безпосередньо відбилася на становленні вокально-хорової виконавської традиції, сприяла систематизації та професіоналізації музичної освіти, вихованню когорта високопрофесійний співаків, керівників хорових колективів, педагогів. В. Іванов зазначає: «Джерела співацького навчання в Україні сягають саме давньоруського

культового співу, пов'язаного з канонічними християнськими обрядами. Важливим є тут і об'єктивний фактор використання в богослужінні хорového звучання, яке забезпечували лише музично освічені люди. Кожна церква повинна була мати грамотний хор півчих, підготовка яких передбачалась спеціальною навчальною програмою і потребами церковного кліру» [4, с. 7].

Поява великої кількості нових православних приходів, необхідність постійної присутності на богослужінні хору, освічених читців, потреба оздоблення культових споруд стимулювали активний розвиток духовної, мистецької освіти, що охоплювала велику кількість обдарованої молоді, сприяли значному зростанню грамотності населення. Разом із християнством нашими предками була сприйнята і співацька візантійська традиція, яка характеризувалася абсолютною одноголосністю, вокальністю, відсутністю акомпанементу музичних інструментів, неозначеною ритмікою. Українцями була засвоєна система нотописання, за допомогою якої записувалися мелодії церковних піснеспівів. Існувала безлінійна система запису нот, яка мала назву знаменної нотації. Спеціальні знаки записувалися над текстами богослужбових книг та вміщували інформацію про напрям руху мелодії, динаміку звуку, темп виконання мелодичного фрагменту, характер співу. Кожен знак мав свою назву та значення духовного символу. Знаменна нотація була досить складною і її використання вимагало високого рівня освіченості співаків. З часом такий спосіб нотописання був замінений лінійною нотацією [1; 2; 4; 7; 9]. В. Іванов зазначає: «Починаючи вже з XVII ст., в мелодиці староруського церковного співу спостерігаються цікаві процеси. То був час зміни кривої нотації на квадратну лінійну, що викликало під час переводу піснеспівів їх спрощення, мелодичне та ритмічне скорочення» [3, с. 9].

Трансформування системи нотописання відбувалося під впливом західноєвропейської музики. Запровадження лінійної нотації здійснювалося в ході засвоєння традиції багатоголосого церковного співу, який вимагав ритмічної визначеності нотного запису, чіткої фіксації тривалості нот, доброї організації співу хорового колективу.

Після хрещення до Київської Русі прибули священнослужителі, співаки, керівники хорових колективів, вчителі церковного співу, організовано церковно-приходські школи, які стали осередками співацької освіти. І вже згодом було виховано багато вітчизняних хористів, педагогів та регентів. Систематичне навчання дітей та молоді сприяло формуванню дієвої методики роботи зі співацькими голосами, викристалізуванню принципів національної вокальної педагогіки. Досвід вітчизняних вчителів співу, особливості роботи з багатим природним вокальним матеріалом українських виконавців сприяли виокремленню унікальних рис національної школи співу. Князі дбали про залучення дітей та молоді до вивчення грамоти, співацької освіти, турбувалися про розвиток книгодрукування (з'являються перші нотні книги), що сприяло поширенню та вкоріненню християнства. На чолі церковно-приходських шкіл стояло місцеве духовенство, в обов'язки яких входило окрім здійснення церковних обрядів, виконання педагогічної, організаторської роботи. Вихованці духовних навчальних закладів готувалися до співу при княжих дворах, виконавської діяльності у церковних хорових колективах. Цікавим є факт функціонування у XI ст. при Андріївському монастирі школи, заснованої княгинією Анною, навчатися в якій мали змогу дівчатка [2; 3; 8; 9].

Вчені виокремлюють кілька історичних етапів розвитку церковної співацької традиції в Україні. Так, перший етап охоплює період з X по XVII століття. Цей часовий відрізок

ознаменувався впровадженням в церковній практиці традиції знаменного співу, а згодом перших зразків раннього багатоголосся. Потрапивши на ґрунт української співацької культури, монодичний візантійський спів трансформується та видозмінюється. Охоплюючи все ширше коло церковних приходів, співацька традиція, запозичена з Візантії, поступово підпадає під вплив місцевих наспівів, народні мотиви влітаються в мелодичну тканину канонічних піснеспівів. Вчені називають цей процес демократизацією церковного співу. Вивчаючи необхідний церковний репертуар, хористи у невеликих міських та сільських приходях, не володіючи достатніми знаннями музичної грамоти, законів знаменного співу, спрощують мелодії піснеспівів, адаптують їх до власних виконавських можливостей, стимулюючи процес формування національного стилю виконання церковної хорової музики. Розвиток знаменного розспіву складав підґрунтя для появи ранніх форм партесного співу [4; 5; 7; 9].

З другої половини XI століття розпочинається період формування національної церковної співацької традиції, з'являється когорта вітчизняних освічених музикантів, педагогів, співаків. Заснована у Києві Києво-Печерська лавра одразу стає національним культурним осередком, місцем творення київського розспіву, різновиду знаменного, сформованого на вітчизняному музичному ґрунті. Зрозумілість та доступність київського розспіву для українських виконавців сприяла його швидкому поширенню та популяризації. Цей розспів і до сьогодні широко використовується в практиці церковного співу, залишається окрасою українського православного богослужіння. Вершиною розвитку знаменного співу у XVI-XVII столітті було виникнення на його основі великого знаменного, демественного розспівів [4; 7].

Другий історичний етап творення національної церковної співацької традиції характеризується розвитком хорового багатоголосся, появою когорти видатних вітчизняних композиторів, які працювали у жанрі духовного концерту. Вчені називають період, який ознаменувався творчістю Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, «золотою добою» української музики. Церковна співацька традиція в Україні зазнає значного впливу західноєвропейської музичної культури, багато співаків, педагогів, композиторів здобувають освіту за кордоном, отримуючи новий досвід творчої діяльності. Впливає на розвиток церковної співацької традиції і світська музика, українцями засвоюються еталонні зразки співу *bel canto*, нові прийоми роботи зі співацькими голосами. У цей період великою популярністю користується праця композитора, педагога, видатного музичного теоретика М. Дилецького, який одним з перших напрацьовував досвід впорядкування нотного матеріалу, записуючи розспіви з вільним ритмом у симетричні такти [1].

Третій період є пошуком національних рис церковної співацької культури, прагненням виокремлення специфічних, притаманних вітчизняній виконавській традиції самобутніх характеристик.

Виключна вокальність церковної музики православного обряду справляє позитивне враження на слухача. Звучання людського голосу з багатством його тембральної палітри, можливістю охопити у мішаному хорі діапазон у три октави дозволяє досягнути великого естетичного впливу, використовуючи широкий арсенал виражальних засобів, домогтися яскравого художнього ефекту. Посередництвом людського голосу можна передавати найтонші порухи людської душі, імітуючи мовленнєву інтонацію, максимально точно втілювати нюанси емоційного стану виконавця, широку палітру

почуттів. Людський голос здатен більш ефективно, ніж музичний інструмент, впливати на психіку слухача, сприяти емоційному заряджанню, спричиняти сугестивний вплив.

У давній співацькій традиції переважав унісон. Побутували різні форми співу під час богослужіння: співали усі присутні у храмі, прихожани поділялися на дві групи та співали поперемінно, також в певних моментах богослужіння читець зачитував фрагмент молитви, а присутні повторювали його. Велична простота унісонного співу давала рівні можливості кожному безпосередньо долучитися до богослужіння, стати його активними учасниками. Спільний спів об'єднував людей у духовному пориві, налаштовував на єдиний молитовний настрій, підсилював експресивний вплив церковної музики на кожного. У сучасному православному богослужінні основну частину музичного матеріалу виконує хор, а спів усіх присутніх допускається лише під час виконання окремих молитов («Символ віри», «Отче наш», «Достойно є»), позабогослужбових піснеспівів: псалмів, кантів, колядок, щедрівок, многоліття. Реформа церковної музики IV століття започаткована на Лаодикійському соборі визначила традицію співу під час богослужіння окремо обраних співаків та була зумовлена потребою збереження канонічності церковних текстів та мелодії, необхідністю дотримання чітких правил здійснення релігійного обряду. У VIII столітті Іоан Дамаскин систематизував річне коло богослужбових піснеспівів, створивши систему восьми ладів, що мало на меті організувати розрізнені мелодичні фрагменти, підкорити їх єдиному молитовному настроєві, надати визначеності характеру церковного музичного матеріалу. Кожен глас вміщує набір мелодичних зворотів, на які покладаються церковні тексти, визначену область музичних звуків та інтервалів, вказівки щодо характеру співу [3; 7; 8].

Читання молитовних текстів на богослужінні теж було значно вокалізованим, вирізнялося своєрідною інтонацією, набором усталених мелодичних зворотів у завершальних моментах, протягуванням голосних звуків. Читання на одній висоті з поступовим підвищенням тону мало на меті позбавити читця можливості вносити власні емоційно забарвленні інтонації в ході викладу канонічного тексту молитви, запобігти суб'єктивному трактуванню змісту, підсилювало чіткість та виразність вимови. Така традиція читання під час богослужіння збереглася і дотепер. Церковний спів та читання не призначалися для задоволення гедоністичних потреб, але були спрямовані на підсилення духовного впливу церковного вчення, слугували засобом вираження релігійних почуттів вірян.

Простота, доступність древнього богослужбового співу сприяла глибокому зосередженню прихожан на молитві, концентруванню уваги на змісті тексту. Його метою було допомогти людині зануритися в молитовний стан, подумки домогтися єднання з Творцем. На відміну від світської музики, яка розважала, простота та аскетичність древніх церковних піснеспівів активізувала духовні сили людини, спрямовувала її молитовну енергію до вищих сфер буття. Водночас величезна простота церковних піснеспівів не обмежувала художньої виразності духовної музики, сприяла вишуканості побудови мелодичного малюнку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
3. Іванов В.Ф. Давньоруська знакова співоча мова : монографія. Миколаїв : Видавництво «Шамрай», 2008. 305 с.
4. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст. Київ : Музична Україна, 1997. 248 с.
5. Іванов В.Ф., Іванова Л.О. Музична освіти в Україні XVIII століття : навчальний посібник. Миколаїв : Вид-во «Іліон», 2008. 352 с.
6. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1997. 289 с.
7. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 128 с.
8. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики [підг. до др., наук. редак., вступ. ст. комент. Л. Корній]. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
9. Федорів М. Українські Богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. Івано-Франківськ : Нова зоря, 1997. 143 с.
10. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ. 2019. 368 с.
11. Яропуд З.П. Диригентська практика у духовній хорівій музиці (на матеріалі духовних творів немензурованого безрозмірного письма) : навч. посібн. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2011. 148 с.



## ТЕМА 3

### Історичні засади розвитку національної вокально-хорової школи

- Зародження співацької освіти в Україні, перші заклади співацької освіти.
- Формування науково-методичної бази національної школи співу.
- Поява професійних закладів співацької освіти.

Вітчизняна школа співу пройшла складний, динамічний шлях розвитку, становлення усталених закономірностей та принципів викладання, викристалізування специфічних національних характеристик. Початок виокремлення співацької освіти в окрему галузь музичної педагогіки пов'язаний з виникненням та функціонуванням церковно-приходських шкіл, духовних училищ, шкіл при монастирях, ремісничих цехах, шкіл, що виникали в осередках осідлого козацтва, братських шкіл. Значним стимулом для розвитку та систематизації співацької освіти стала потреба підготовки хористів, які б забезпечували музичний супровід богослужіння. Традиція церковного співу зі сформованою методикою навчання склали основу професіоналізації вітчизняної вокальної педагогіки.

Систематизації принципів вокального навчання, вихованню плеяди відомих музикантів слугувала добре організована музична освіта у братських школах. Навчатися у таких освітніх закладах мали змогу представники різних верств населення, незалежно від їх соціального походження, матеріальних статків. Перші братські школи почали свою діяльність у Києві, Львові, Острозі, Луцьку. Багато з них в

подальшому трансформувалися в університети та колегії. Вивчення музичної грамоти та розвиток співацьких навичок були включені в систему регулярної освіти вже на самому початку існування братських шкіл. Вокальне виховання спрямовувалося на підготовку учнів для залучення до церковної хорової практики. У братських школах формується ефективна методика роботи з дитячими співацькими голосами, юні співаки виконують хорові твори під час богослужіння поряд з дорослими виконавцями. Щоденна практика церковного співу а cappella сприяла накопиченню цінного виконавського досвіду, зростанню вокальної майстерності вихованців. Навчання співу відбувалося одночасно з вивченням грамоти і тривало протягом усього періоду освоєння науки в братській школі [1; 3]. Окрім формування вокально-хорових навичок учні вивчали музичну теорію, засвоєння нотної грамоти було обов'язковим. Навчання відбувалося в ході безпосереднього передавання досвіду від учителя учням, методична література не використовувалася, впорядкованої методики розвитку співацьких голосів розроблено ще не було, успішність навчання залежала від досвідченості та професійної майстерності керівника хору. Починаючи з XVII століття, з'являються перші вітчизняні друковані праці, які містили методичні вказівки для навчання співу, вчителі отримали можливість використовувати узагальнений досвід вітчизняних педагогів. Такими книгами стали праця О. Мезенця «Азбука знаменного співу», М. Дилецького «Граматики мусикійська» [8].

У XVII столітті з'являються січові школи. Так, відомим є факт існування в Січі з 1666 по 1766 роки школи, яка мала окреме відділення вокальної музики та церковного співу. Вимоги до характеру звучання голосу тут були зумовлені реаліями життя та побуту козаків. В. Антонюк зазначає: «Окрім культових потреб, тут необхідними були співаки, які

б володіли виключно сильними голосами, придатними для виконання бойових пісень на відкритому повітрі у музичному складі війська» [1, с. 28]. Інструментальна музика, спів обов'язково супроводжували військові походи козаків, тому завжди існувала потреба у вихованні освічених музикантів. Окрім музичного виховання учні отримували всебічну освіту, вивчали військову справу, риторичку, церковну ритуалістику, навчалися драматичному лицедійству, що відкривало перед ними великі життєві перспективи.

Іншим закладом співацької освіти, створеним церковним діячем, композитором, митрополитом Дмитром Ростовським (Дмитро Савович Туптало), була школа церковного співу, навчання у якій велося з використанням авторської методики керівника, розробленими ним навчально-дидактичними матеріалами. Засновано школу 1702 року у місті Ростов. Викладали у ній українські педагоги, випускники духовних навчальних закладів. Вихованцями школи були як українці, так і юнаки-іноземці. Зусиллями українських педагогів відбувалася популяризація вітчизняних виконавських традицій, поширення співацької освіти й на російських землях. Керівник навчального закладу особисто створював музичні твори для виконання учнями, був автором музичних п'єс, духовних кантів та псалмів [1]. Такий репертуар мав високу методичну цінність, оскільки був написаним досвідченим педагогом-практиком. Широку популярність отримали псалми «Ісусе мій, прилюб'язний», «О горе мені грішному», кант «Мати милосердя» [11]. У 1757 році Дмитро Ростовський був прославлений у сонмі святих.

Важливим для розвитку співацької освіти в Україні було функціонування ремісничих цехів, зокрема музичних. Такі організації створювалися для захисту професійних інтересів їх членів, надання підтримки, обміну досвідом, навчання. Цехи

виникали в різних містах України, а починаючи з 1578 року музичний цех функціонував і в Кам'янці-Подільському. Учасники музичного цеху мали можливість отримувати необхідну інформацію про різноманітні заходи, що відбувалися у місті та вимагали музичного супроводу. Долучаючись до функціонування ремісничого цеху, молодь отримувала можливість здобувати навички гри на музичних інструментах, вокальні уміння, вивчати необхідний репертуар. Навчання у ремісничому цеху проводилося цеховими майстрами емпірично, учні засвоювали комплекс знань, виконавських умінь безпосередньо від наставника. Систематичності такі заняття не мали, а проводилися у разі виникнення потреби у вихованні нових музикантів. В окремих випадках ремісничі цехи згодом переформатовувалися у музичні школи.

Музичне навчання проводилося і в кобзарських цехах. Їх функціонування було зумовлене необхідністю захисту кобзарів під час мандрівного життя, надання матеріальної підтримки, врегулювання питань підготовки нових членів спільноти до виконавської діяльності. Проведення спільних заходів дозволяло залагоджувати суперечки, вирішувати побутові питання, обговорювати шляхи відстоювання власних професійних інтересів, обмінюватися пісенним репертуаром. Навчання у кобзарському цеху поєднувалося із працею вихованців на користь братства, тривало декілька років, регламентувалося комплексом чітких правил поведінки учнів. Особлива вимогливість до морально-етичного боку виховання кобзаря була зумовлена турботою про формування високоморальної особистості з чіткими духовними цінностями, гідної стати носієм генетичної пам'яті народу [10]. Порушення дисципліни суворо каралося, так, В. Антонюк зазначає: «Відомі суворі покарання у середовищі кобзарів: при порушеннях норм їхнього неписаного кодексу, на спині винуватця вцент розбивали його кобзу

і забороняли професійну діяльність» [1, с. 30]. Навчання спі-  
ву відбувалося в ході вивчення широкого кобзарського  
репертуару, учні засвоювали вокально-виконавські навички,  
оволодівали художньо-виражальними співацькими прийо-  
мами, спрямованими на здійснення сугестивного впливу на  
слухача. Особливість виконавського стилю, змістове наповне-  
ння репертуару кобзарів було зумовлене незрячістю співців.  
Фізичні особливості таких музикантів безпосередньо вплива-  
ли на характер виконання творів. Виняткова заглибленість у  
внутрішні переживання, постійне самоспоглядання, дозволя-  
ли здійснювати глибокий вплив на слухача, вводити його у  
власний фантазійний світ. «Особливістю співців був низький  
соціальний статус, що сполучався з високим авторитетом  
у суспільстві» [12, с. 101]. Кобзарі та лірники користувалися  
глибокою повагою українського народу, вважалися людьми  
богообраними, значно ближчими до творця, що володіють  
даром передбачення. Кобзарські цехові об'єднання мали  
досить закритий характер, що було зумовлене необхідністю  
захисту професійних секретів, обмеження доступу сторонніх  
осіб до професійних таємниць, збереження чистоти зако-  
нів традиційного співоцтва, приховування побутового боку  
функціонування цехових організацій. Для цієї мети слугувала  
спеціальна потаємна мова, яка мала побутовий рівень для  
комунікування між членами спільноти, встановлення між  
ними довірливих стосунків, спілкування на професійні теми  
та вищий рівень – комплекс художніх, образних висловлю-  
вань, що пронизував репертуар кобзарів та призначався для  
поглиблення емоційного впливу виконуваного твору на слу-  
хача, підсилення виразності вокальної мови [12].

Значний вплив на формування науково-методичної бази  
співацької освіти в Україні спричинило пропагування книж-  
ної освіченості в ході впровадження християнства. Зростання

грамотності населення сприяло поширенню християнських цінностей, залученню ширшого кола людей до розуміння змісту християнства, усвідомлення тих переваг, які може досягнути вірянин, перебуваючи у тілі церкви. Поширення книгодрукування, засвоєння традиції нотописання сприяли появі перших друкованих праць вітчизняних музичних теоретиків, педагогів співу, істориків церкви, які змогли систематизувати, впорядкувати власний педагогічний досвід у письмових джерелах. Перші друковані праці, які можна було використовувати в ході виховання церковних співаків, містили записи літературних текстів та нотні знаки, які допомагали виконувати канонічні церковні наспіви, а вже згодом у книгах з'являються методичні вказівки щодо співацького розвитку вихованців. Поширення «книжного навчання» дозволило за досить короткий відрізок часу сформуванню плеяду освічених вітчизняних виконавців та викладачів співу, що сприяло поступовій професіоналізації співацької освіти в Україні, формуванню методичних засад національної школи співу.

Визначну роль у становленні методичної бази співацької освіти в Україні відіграли праці Тараса Земки, що вміщували матеріал з методики навчання співу, історичні відомості про творців та виконавців церковної музики. У передмові автора містилися методичні вказівки, які використовувалися у виконавській практиці хору ченців Києво-Печерської лаври. У книзі 1631 року можна знайти відомості про авторів старовинних церковних наспівів, аналіз музичного матеріалу.

В. Іванов відзначає, що, починаючи з XVI ст., вчителі співу мали можливість використовувати в роботі книги, які містили інформацію методичного плану: «Слідування псалтир» (1540 р.), «Слово декотрого ченця про книги» (1567 р.) [6]. У XVII ст. поширеними були праці «Чин мусікійського

согласся», «Сказання про різноманітні ересі» (1651 р.), київський «Номоканон» (1620 р.). Вітчизняна співацька освіта у XVIII ст. ознаменувалася появою праць видатного українського педагога, музичного теоретика Олександра Мезенця. Так, підручник «Азбука знаменного співу» (1688 р.) містив ґрунтовні методичні розробки, узагальнену інформацію щодо традиції знаменного співу [1; 6; 7; 8].

Значний вплив на розвиток вітчизняної співацької освіти здійснив композитор, музичний теоретик, педагог Микола Дилецький. Праця «Ідеї граматики мусікійської» (1675 р.) вміщувала узагальнення досвіду навчання знаменного співу, рекомендації щодо формування навичок правильного звуковидобування та звуковедення. Матеріал підручника допомагав учням засвоювати паралельно нотну грамоту та необхідні вокально-технічні вміння, вміщував поради щодо оволодіння навичками співацького дихання, артикуляції, кантилен, ансамблевого співу. М. Дилецький торкається у своїх працях проблематики гігієни співацького голосу, висвітлює особливості роботи зі співацькими голосами учнів різного віку, привертає особливу увагу педагогів до специфіки роботи з дитячими голосами, наголошує на необхідності дотримання режиму голосового навантаження. Автор аналізує питання формування навичок художньої виразності у співі, важливості володіння вмінням передавати засобами голосу найтонші душевні переживання виконавця. У праці М. Дилецького «Спосіб до заправи дітей» висвітлено коло питань роботи з дитячими співацькими голосами, обґрунтовано важливість розвитку внутрішнього слуху співака, відпрацювання навичок інтонаційного самоконтролю юних виконавців у співі. Праці М. Дилецького дозволили систематизувати та узагальнити досвід вітчизняної вокальної педагогіки XVII століття, заклали основи для

подальшого розвитку науково-методичних основ співацької освіти [1; 6; 7; 8].

Завдяки праці вітчизняних педагогів, музичних теоретиків в Україні поступово викристалізувалися національні риси вітчизняної школи співу, окреслювалися принципи виховання співацького голосу юних виконавців, накопичувалася система методичних підходів у викладанні співу українськими педагогами. Формується національний стиль вокального виконавства, якому притаманна плавність голосоведення, м'яка атака звуку, природність положення гортані, гнучкість дихання, технічна вправність виконавців, широкий діапазон, майстерне володіння навичками змішаного резонування.

Заснування у Глухові 1729 року школи співу стало початком розвитку систематичної професійної освіти в Україні, формування узагальнених закономірностей та принципів вітчизняної вокальної педагогіки. Опираючись на досвід вітчизняних педагогів минулого, викладачі глухівської школи працювали над формуванням усталеної методики виховання співацьких голосів. На початку XVIII сторіччя Глухів отримує статус столиці гетьманщини та стає осередком культурно-політичного життя України. Зосередження у школі кращих педагогічних кадрів, відбір найбільш обдарованих учнів дозволили закладу демонструвати високу результативність роботи. Вихованці школи складали основу придворних хорових колективів, ставали першими професійними вітчизняними оперними співаками, виконуючи провідні партії нарівні з іноземними артистами. Видатними вихованцями глухівської співацької школи стали М. Полторацький, Г. Марцинкевич, Д. Бортнянський, М. Березовський [3].

У 1904 році Миколою Лисенком була відкрита музично-драматична школа у м. Київ. Головною метою заснування



цього навчального закладу було пропагування національної ідеї в мистецтві, формування підвалин вітчизняної професійної музичної освіти. У стінах школи зібрано когорту відомих українських музичних педагогів (О. Мишуга, О. Муравйова, М. Зотова, О. Конча), носіїв сформованої національної співацької традиції. Викладачами школи була створена спеціальна система музичного навчання, яка ґрунтувалася на поєднанні національного досвіду мистецької освіти та європейських традицій виховання музикантів, спрямовувалася на всебічний музичний розвиток вихованців. Функціонування школи сприяло закладенню міцних основ вітчизняної педагогіки мистецтва, її подальшому розвитку та вдосконаленню.

Вже у ХІХ ст. в Україні функціонують навчальні заклади, у яких навчання співу здійснюється на високому професійному рівні, існує ефективна приватна практика викладання вокалу. Результатом роботи вітчизняних педагогів стало виховання плеяди відомих українських виконавців, які з успіхом виступали на світових оперних сценах, концертних майданчиках.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: Етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр Світ», 2002. 440 с.
3. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.

4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.
5. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1992. 290 с.
6. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст. Київ : Музична Україна, 1997. 248 с.
7. Іванов В.Ф., Іванова Л.О. Музична освіта в Україні XVIII століття : навчальний посібник. Миколаїв : Вид-во «Іліон», 2008. 352 с.
8. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1997. 289 с.
9. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків.: Промінь, 1995. 119 с.
10. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.
11. Московчук Л.М. Українська духовна музика : навч.-метод. комплекс для вчителів загальноосвіт. навч. закладів та недіт. шкіл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
12. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : Наукове видання. Харків : Видавництво «Атос», 2008. 248 с.

## ТЕМА 4

### Міжкультурні зв'язки та поліетнічні засади розвитку української школи співу

- Поліетнічні засади розвитку співацької виконавської традиції в Україні.
- Практика навчання українських співаків за кордоном.
- Представники іноземної співацької традиції в практиці національної музичної системи освіти.
- Вплив української вокально-хорової традиції на розвиток музичного мистецтва у світі.

В ході вивчення історії розвитку вітчизняної школи співу неможливо оминати увагою факт впливу на процес її становлення західноєвропейської практики вокального навчання. Тісні зв'язки України з західною культурою дозволили представникам її мистецької еліти засвоювати позитивний досвід освітніх музичних практик, ділитися власними професійними здобутками. Культурна взаємодія між представниками різних співацьких шкіл породжувала довершену систему музичної освіти, результатом якої стала поява на світовій сцені плеяди видатних виконавців. Інтегративні процеси обміну знаннями між різними школами співу призвели до їх збагачення, виникнення нових ефективних підходів виховання вокалістів.

Водночас потрібно уважно ставитися до питання збереження національної культурної своєрідності співацької традиції українців, ґрунтовного вивчення та впровадження у практику сучасної роботи з вокалістами досвіду вітчизняних педагогів. Велика робота у справі збереження національної ідентичності вітчизняної музичної освіти була здійснена

М. Лисенком з когортою однодумців, які спрямовували свої зусилля на відстоювання національних культурних інтересів, збереження та примноження досвіду вітчизняних педагогів.

Негативний вплив на розвиток національних традицій музичної педагогіки спричиняла центроспрямована політика російської імперії, коли за царським наказом заборонялося розмовляти українською мовою, співати українських пісень, друкувати книги українською. В подальшому радянський уряд продовжував здійснювати тиск на представників національної еліти України, прагнучи підкорити її штучним, спрощеним загальноприйнятим нормам і правилам існування.

Потреба у запозиченні досвіду іноземних педагогів виникала в Україні у моменти культурних історичних змін. Гостра необхідність у засвоєнні досвіду іноземних вчителів співу існувала в ході запровадження християнства. Важливою проблемою, яка вимагала нагального вирішення, було виховання освічених хористів, уставників, читців, які б супроводжували православне богослужіння. Запрошені князями носії візантійської співацької традиції виховали когорту вітчизняних педагогів та співаків, була сформована необхідна кількість професійних кадрів.

В XVII ст. у вітчизняному культурному середовищі виникла потреба у засвоєнні традицій західноєвропейської школи співу. Запрошені іноземні педагоги (К. Еверарді, Е. Гандольфі) сприяли опануванню українськими виконавцями навичок співу *bel canto*. Гарний вокальний потенціал українських вихованців захоплював іноземних маестро. Вони відзначали широкий діапазон, потужність звучання голосів, драматичну обдарованість своїх учнів. Поширеним явищем було здобування музичної освіти українськими співаками за кордоном (С. Гулак-Артемівський, М. Кабрачевський,

Т. Білоградський, С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцинський, Л. Ліпковська).

Семен Гулак-Артемівський (1813-1873) – видатний український співак, композитор походив з давнього козацького роду, представниками якого були музиканти, правозахисники, лікарі. Яскраве музичне обдарування С. Гулака-Артемівського виявилось під час навчання у духовній семінарії. Знайомство з М. Глінкою посприяло подальшому професійному зростанню музиканта. З двадцятип'ятирічного віку С. Гулак-Артемівський продовжує заняття співом та вивчення музичної теорії спочатку у Санкт-Петербурзі, а згодом у Франції, Італії. Яскраві вокальні дані, драматичне обдарування, виразна зовнішність дозволили співакові з успіхом виступати на італійських оперних сценах поряд з уславленими артистами Дж. Рубіні, А. Тамбуріні, П. Віардо-Гарсія. С. Гулак-Артемівський є автором відомої української опери «Запорожець за Дунаєм», вокально-хореографічного дивертисменту «Українське весілля», водевіля «Ніч перед Івана Купала», музики до драми «Кораблекрушители». У творчому доробку композитора є також обробки українських народних пісень. Вокальна музика, написана С. Гулаком-Артемівським, є доволі популярною й сьогодні, арії та пісні з опери «Запорожець за Дунаєм» включають до своїх концертних виступів відомі українські виконавці. Великий виконавський досвід композитора як салонного та оперного співака дозволили йому створювати музику з урахуванням теситурних можливостей різних співацьких голосів, технічних складнощів виконання. С. Гулак-Артемівський був близьким другом Т. Шевченка, допомагав йому протягом усього життя, тривале листування між митцями засвідчує їх палку взаємну прихильність. С. Гулак-Артемівський був усебічно обдарованою особистістю і до кола його інтересів

потрапляла також географія, медицина, образотворче мистецтво, де митець також мав численні здобутки [1; 3].

Микола Кабраченський (Іванов) (1810-1880) – видатний український оперний співак, володар рідкісного типу голосу тенор-контральтіно, перший виконавець опер Г. Доніцетті, Дж. Россіні. Народженому у родині кріпаків М. Кабраченському пощастило отримати ґрунтовну співацьку освіту. Спершу хлопець навчався у Глухівській співацькій школі, згодом у придворній капелі у Петербурзі, надалі співак удосконалював виконавську майстерність у італійських маестро. Дебютувавши з успіхом у театрі Сан-Карло, М. Кабраченський став європейською оперною зіркою. Надзвичайної краси голос українця надихав видатних італійських композиторів до написання оперних партій спеціально для нього. Так, для голосу співака була написана партія тенора в опері Г. Доніцетті «Любовний напій» та партія у кантаті Дж. Россіні «Stabat Mater». Уславлений український співак М. Кабраченський, який упродовж 20 років з успіхом виступав на сценах Італії, Англії, Франції та вважався національною гордістю Італії, був на довгий час забутий на своїй Батьківщині. І лише з часу отримання Україною незалежності почалося глибоке дослідження біографії, творчих здобутків М. Кабраченського, поряд з іншими видатними представниками національної культури, імена яких намагалися стерти з народної пам'яті [4, с. 197-198].

Удосконалювали виконавську майстерність за кордоном видатні оперні співаки С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцинський. Поєднання вітчизняних співацьких традицій з досвідом західноєвропейської вокальної педагогіки дозволило їм досягнути вершин виконавської майстерності, сформувати власні педагогічні погляди, ефективність яких доведена сценічними успіхами їх вихованців.

Значний вплив на формування вітчизняної школи співу здійснили західноєвропейські педагоги вокалу, запрошені для роботи з талановитою молоддю. Так, відомим педагогом, викладачем кийвського музичного училища протягом 1880-1897 років був бельгієць за походженням, учень Гарсія та Ламперті К. Еверарді. Викладач успішно працював з українськими вихованцями, відзначав їх генетичну схильність до гарної вокалізації. Наполегливо працюючи над тонкощами технічного боку виконавства, К. Еверарді вимагав від учнів інструментальної точності, філігранного нюансування у співі. На заняттях маестро вимагав дотримання суворої дисципліни, самовідданості у служінні мистецтву. На перше місце педагог ставив не визначні вокальні дані, великий від природи голос вокаліста, а майстерне володіння ним, здатність передавати найтонші емоції голосом. Е. Гандольфі – відомий оперний співак, бас, викладач співу Берлінської академії, працював в Україні впродовж 16 років. Вихованцями педагога стали відомі в Україні та за її межами співаки та педагоги. Е. Гандольфі захоплювався голосами українців, вважав їх володарями виняткового вокального потенціалу [3, с. 45-46].

Засвоюючи досвід західноєвропейської педагогіки, українська музична культура в свою чергу здійснювала значний вплив на розвиток музичного мистецтва у світі. Обдаровані співаки ставали окрасою оперних театрів, вітчизняні викладачі співу щедро ділилися досвідом роботи зі співацькими голосами своїх вихованців, праці з теорії музики українських вчених широко використовувалися в практиці музичного виховання молоді.

Українська музична культура здійснила визначний вплив на розвиток музичної освіти в російській імперії. Багато вітчизняних співаків, педагогів, музичних теоретиків потрапляли до Росії, несучи музичну освіченість, розвинені традиції

церковного хорового співу. Починаючи з XVII ст., придворна хорова капела, хорові колективи вельмож, церковні хори були укомплектовані переважно українськими виконавцями.

У XVII ст. українська культура досягла високого щабля розвитку, сформувавшись на ґрунті народної співацької традиції та церковної музики. Візантійська культура церковного співу, потрапивши до України з початком її християнізації, зазнала трансформації під впливом місцевої співацької традиції, збагатилась та розвинулась. Виняткова природна обдарованість вітчизняних виконавців дозволяла ускладнювати музичний матеріал, застосовувати широку палітру виражальних музичних засобів. Твори вітчизняних композиторів церковної музики збагатили православну церковну культуру. Національний колорит української хорової музики захоплює слухачів, дозволяє краще зрозуміти особливості нашої ментальності.

У другій половині XVII ст. в Україні була сформована традиція багатоголосого співу, знамена нотація замінена написанням нотного тексту на п'яти лінійках. Результат багаторічної праці вітчизняних музикантів був активно засвоєним у Росії. Реформуванням системи нотописання тут займалися саме українські музиканти, і саме вони уклали перший московський нотний кодекс у 1652 році. Становленню традиції багатоголосого співу сприяли українці І. Коленда, Г. Головня, М. Дилецький. У 1766 році М. Головня видав перший російський Ірмолой, який вміщував передмову з теоретико-методичним матеріалом. У 1772 році наступний Ірмолой було також підготовлено до друку українськими півчима П. Синьковським та Я. Лавлинським. Український композитор, хормейстер, співак, педагог Г. Ломакін багато років керував капели П. Шереметьєва, видав методичну працю «Коротка метода співу», яка користувалася



широкою популярністю. У Петербурзі Г. Ломакіним разом із О. Балакіревим була заснована Безкоштовна вокальна школа, навчання у якій велося за методикою українського педагога [1].

Праця видатного вітчизняного композитора, теоретика, педагога, диригента М. Дилецького «Грамматика мусикійська», видана 1677 року, довгий час залишалася єдиним підручником з теорії музики, композиції та контрапункту на території східної Європи, користувалася великою популярністю у педагогів, склала підґрунтя для подальшого розвитку музичної науки. Вихованцями М. Дилецького стали перші професійні російські композитори (Титов та ін.) [1]. Визначне місце у розвитку музичного мистецтва північного сусіда відіграла праця видатних українських композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, якими було здійснено масштабний вплив на розбудову російської музичної культури.

Вихованці Глухівської співацької школи М. Полторацький, Г. Марцинкевич, Є. Білоградська стали першими професійними оперними виконавцями, які виступали у оперних постановках при царському дворі на рівні з італійськими виконавцями. Хорові колективи, укомплектовані українськими співаками, успішно гастролювали у Західній Європі. Гаряче вітали за кордоном виступи капели гетьмана К. Розумовського [3; 4].

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка : підручник. Вид. 3-тє доп. та переробл. Київ : Видавець Бихун В.Ю., 2017. 218 с.
2. Антонюк В. Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблеми поліетнічності : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 28 с.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.
5. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілька, 1992. 290 с.
6. Козаренко О. Феномен Української музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
7. Прядко О.М. Вокальна підготовка вчителя музичного мистецтва : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2016. 192 с.
8. Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176.

## ТЕМА 5

### Формування основ професійного вокально-хорового мистецтва в творчій спадщині видатних українських композиторів

- «Золота доба» української музики. Творчість композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.
- Творці українського романсу.
- Українська вокально-хорова музика кінця XIX – початку XX ст.

Період XVI-XVII сторіччя називають «Золотою добою» української музичної культури. Видатними її представниками стали композитори М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель.

Максим Созонтович Березовський (1745-1777) – видатний композитор світового масштабу, який прожив усього 32 роки, однак зумів здійснити визначний внесок у розвиток світової хорової музики. Народився композитор 27 жовтня 1745 року поблизу Глухова, який тоді був столицею українського гетьманства, важливим адміністративним та культурним центром України, де вирувало мистецьке життя, виступали оперні, балетні, драматичні трупи, ставилися вистави зарубіжних та вітчизняних авторів. Першими учителями юного Максима Березовського були мандрівні кобзарі, які гостювали на хуторі його батьків та козацький священник отець Даниїл. Завдяки їм хлопчик засвоїв навички гри на кобзі та клавесині, навчався співу. Максим відвідує парафіяльну школу, а згодом і славнозвісну глухівську співацьку школу, засновану за підтримки гетьмана Данила Апостола, що відіграє вирішальну роль у розкритті та зростанні його музичного обдарування.

Композиторський талант М. Березовського проявився рано. Вже в 10 років юним композитором було написано духовні твори, які виконував місцевий церковний хоровий колектив. Згодом Максим Березовський вступає на навчання до Київської духовної академії, де колись навчався його батько, стає учасником академічної хорової капели, а згодом – її солістом та керівником. Написані молодим музикантом світські та духовні хорові твори виконують учасники капели, вони з захопленням сприймаються слухачами, прихожанами церкви Братського монастиря. Саме тут виконання хорової музики Максима Березовського почув П. Румянцев, який, зацікавившись талантом юного семінарста, запросив його на навчання до Петербурга. У придворній петербурзькій капелі талант Максима Березовського продовжує розвиватися, співацьке обдарування дозволило йому стати солістом цього хорового колективу, брати участь у постановках італійських оперних труп, виконуючи головні чоловічі партії. Зростає й композиторський талант молодого музиканта, твори, написані М. Березовським, виконуються при царському дворі. Так, протягом 1760-1770 років в камер-фур'єрському журналі Царськосільського палацу відомий єдиний запис про виконання придворними співаками концерту вітчизняного композитора Максима Березовського, тоді як авторами усіх інших музичних творів були іноземці [3; 4; 7; 12].

З 1765 року М. Березовський їде на навчання до Італії. Вже у 1769 Радою Болонської філармонії композитора обрано членом Болонського філармонічного товариства, що було одним із найбільш почесних звань у сфері музичного мистецтва Європи. Пізніше геніальний українець став почесним членом Міланської академії. За період перебування у Італії композитор написав оперу «Демофонт», твори інструментальної музики (Соната для скрипки і чембало, Симфонія до мажор).

1774 року Максим Березовський повернувся до Петербурга уславленим композитором, визначною особистістю у сфері світової музики. На жаль, тут йому довелося зустрітися з байдужістю та нерозумінням урядовців, відсутністю замовлень на написання нових творів. Відомого музиканта було зараховано позаштатним співаком придворної капели. М. Березовський пише оперу «Марія», герої якої співають українською мовою, низку духовних творів, однак вони не виконуються. Ініціатива М. Березовського про створення у Києві музичної академії на зразок Болонської не була підтримана можновладцями. Постійні нестатки, відсутність розуміння та підтримки урядовців призвели до передчасної смерті видатного українця.

До нас дійшло дуже мало творів уславленого композитора, оскільки після його смерті його рукописи були спалені за наказом цариці Катерини. Найбільш відомим є концерт «Не отвержи мене во время старости», написаний автором у другій половині 60-х років XVIII століття. Концерт складається з чотирьох частин, які контрастують за характером музики, тембральними барвами, темпом. Твір залишається популярним й до сьогодні, його включають до свого репертуару провідні світові хорові колективи [4; 7].

Дмитро Степанович Бортнянський, сучасник М. Березовського, народився 1753 року у Глухові, навчався в уславленій глухівській співацькій школі, яка давала своїм вихованцям ґрунтовну музичну освіту, усебічний культурний розвиток. У семирічному віці відправлений до Петербурга, як найбільш обдарований учень та зарахований на навчання до придворної співацької капели, очільником якої йому судилося стати через багато років. Навчався Дмитро легко завдяки великому природньому співацькому обдаруванню, швидко опановував музичну грамоту, основи композиції. У капелі хлопчиків навчали грі на музичних інструментах,

іноземним мовам, учні, які виказували драматичне обдарування, відвідували заняття театральної студії при сухопутному Шляхетському корпусі. Важливою подією у житті музиканта була зустріч з ушавленим італійським педагогом, музикантом Бальдассаре Галуппі, улюбленим учнем якого Дмитрові пощастило стати. Згодом Д. Бортнянський за клопотанням свого вчителя від'їздить на навчання до Європи. За роки перебування в Італії Д. Бортнянський на італійські лібрето написав опери «Креонт» (1776 р.), «Алкід» (1778 р.), «Квінт Фабій» (1779 р.), які з успіхом були поставлені на ушавлених оперних сценах [2].

По поверненні Д. Бортнянського до Петербурга він поринув у творчу роботу. Йому судилося посісти посаду придворного капелмейстера при російському дворі. У 1784 році він став капелмейстером «малого двору» спадкоємця російського престолу Павла Петровича, пише інструментальну придворну музику, комедійну оперу «Свято сеньйора», опери «Сокіл», «Син-суперник», дає уроки музики майбутній імператриці. В цей період Д. Бортнянський також викладає у Смольному інституті шляхетних панночок, сухопутному Шляхетському корпусі.

З 1796 року Дмитра Бортнянського призначено керівником придворної хорової капели. Цей період роботи сповнений турботою про юних капелян, більшість з яких були його земляками, про якість їх освіти. Виховуючись у капелі з юних років, Д. Бортнянський вповні розумів усі потреби вихованців, по батьківськи турбувався про покращення побутових умов їхнього проживання, матеріальне забезпечення. Виконавський рівень капели за роки керівництва Д. Бортнянського значно зріс. За його клопотання колектив більше не був зобов'язаний обслуговувати оперні вистави, що значно знизило рівень навантаження капелян. Д. Бортнянський

домагався розширення виконавських можливостей колективу, удосконалення майстерності співаків, чого вимагав складний репертуар, пропонований творами керівника. Д. Бортнянський прагнув активізувати виконавську діяльність капели, започаткував традицію щотижневих суботніх відкритих концертних виступів колективу. Також придворна капела була постійним учасником концертів філармонічної спілки. Диригентом завжди виступав сам Д. Бортнянський, який залишався керівником придворної петербурзької капели до кінця свого життя. Помер композитор у 1825 році.

Найбільш значне місце у композиторській діяльності Д. Бортнянського займає духовна хорова музика, відомі понад 100 творів, написані композитором у цьому жанрі, серед них 35 чотириголосних хорових концерти для різного складу, 10 двоголосних концертів, триголосна літургія, обробки давніх церковних піснеспівів київського та болгарського розспівів. Жанр духовного концерту зусиллями Д. Бортнянського піднявся на новий якісний рівень, зазнав значного розвитку у творчості композитора [2; 7; 12].

Артемій Лук'янович Ведель – видатний український композитор, диригент, педагог, співак, скрипаль народився 1767 року у Києві в сім'ї художника-різб'яра. Навчався у Києво-Могилянській академії, здобув ґрунтовну музичну освіту, володів прекрасним голосом, майстерно грав на скрипці, керував академічним хором та оркестром. А. Ведель викладав спів і музику, керував хоровими колективами у Києві і Харкові, а з 1788 року – капелами П. Єропкина, О. Прозоровського у Москві. У 1792 році повертається на Батьківщину, деякий час знову керує хором Києво-Могилянської академії, очолює хорову капелу А. Леванидова. З 1796 року очолює губернську капелу у Харкові, капельмейстер вокального класу в Казеному училищі при Харківському колегіумі.

Композиторська спадщина музиканта включає духовні хорові твори, пісні, романси, водевіль «Козак-стихотворець». Сьогодні відомі 80 творів автора, з-поміж яких 31 духовний хоровий концерт, 6 тріо на церковний текст, 2 літургії, Всенощна служба. Мелодика творів автора глибоко виразна, для неї характерно складність ритміки, діапазон творів розрахований на великі виконавські можливості хористів. Характер музики А. Веделя глибоко емоційний, розкриває різноманіття та глибину людських переживань.

У 1799 А. Ведель став ченцем Києво-Печерської лаври, а згодом за непослух та вільнодумство оголошений божевільним та 9 років перебував у лікарні для психічно хворих. Передчасна смерть перервала життя А. Веделя у 1808 році [7; 12].

Творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя здійснила значний вплив на подальший розвиток української вокально-хорової музики, становлення музичної культури. Композиторами було розвинено жанр духовного хорового концерту, ускладнено його структуру, виконавські завдання, увага акцентована на відповідності характеру музики змісту церковних текстів. Музика концертів написана з тонким знанням європейських традицій, однак надихалися автори українськими мотивами, опиралися у творчості на широкі виконавські можливості вітчизняних співаків.

Важливим етапом розвитку української музичної культури було виникнення у другій половині XVIII століття нових світських жанрів вокальної музики – пісні-романсу, романсу, опери. Багато українських митців, отримавши можливість навчатися за кордоном, знайомитися з культурою Європи, прагнули запроваджувати нові знання, уміння на Батьківщині. Поява пісні-романсу, романсу свідчить про те,



що в Україні сформувалася необхідна музична, виконавська база, яка б дозволила цьому жанру вокальної музики активно розвиватися. Попередниками романсу були псалми та канти, широко поширені в Україні. Зміст цих творів був переважно молитовно-релігійним, спрямованим на виховання моральних, духовних чеснот слухачів. Завдяки псалмам та кантам церковні тексти ставали більш наближеними до простих людей, сприяли легкому засвоєнню найважливіших істин християнства. Авторами псалмів та кантів були представники духовенства, семінаристи [5; 9].

Пісня-романс передувала появі романсу, мала переважно фольклорне або літературно-мистецьке походження. Виникаючи з народного фольклору, романс набуває все більшої самостійності, подекуди отримує оперні аріозні характеристики. Романс (ісп. romance – по романському) – це сольна пісня ліричного змісту, переважно про кохання. Характерною рисою романсу є наявність інструментального акомпанементу. Професіоналізації цього провідного жанру української вокальної музики сприяла творчість композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового.

Яків Степанович Степовий (1883-1921) – композитор, педагог, виявив себе майстром малих вокальних форм, є автором збірок пісень та романсів «Барвінки». Найбільш улюбленими виконавцями і сьогодні залишаються романси з цієї збірки «Розвійтеся з вітром», «Колискова», «Утоптала стежечку», «Степ». Новим етапом творчості композитора була збірка «Пісні настрою». Романсам Я. Степового притаманний глибокий ліризм, мрійливість, тонке втілення інтимних настроїв, виразний мелодизм. Твори у збірках контрастують між собою, розкриваючи широку палітру почуттів [7; 12].

Кирило Григорович Стеценко (1882-1922) – композитор, педагог, громадський діяч, автор низки українських класичних романсів. Йому належить понад 50 сольних та ансамблевих вокальних творів, обробки українських народних пісень, дві дитячі опери, музика до низки п'єс, поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», музично-драматичний етюд «Іфігенія в Тавриді». Творам К. Стеценка притаманна глибока правдивість та щирість, композитор майстерно втілює найтонші нюанси переживань героїв у музиці. Романси переважно мають ліричний характер, композитор використовує кращі традиції української вокальної музики у своїй творчості. Улюбленими сучасними виконавцями є романси «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на яснії зорі», «Хотіла б я піснею стати», «Вечірня пісня». Романси, написані в пізній період творчості композитора, вирізняються більшою самостійністю, віддаленістю від народної пісенної основи. Відомими романсами цього періоду є твори «О не дивуйсь», який по суті є дуєтом голосу та скрипки, що ведуть діалог, «Плавай, плавай, лебідонько» [7; 10; 12].

Вокальна творчість видатного українського композитора, педагога, диригента, піаніста Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912) відіграє визначну роль у розвитку українського класичного романсу. Композитором написано понад 100 романсів на слова українських та західноєвропейських поетів. Саме з сольної вокальної музики починає свою композиторську діяльність М. Лисенко. Протягом усього життя він звертається у своїй творчості до поезії Т. Шевченка, 20 перших творів написані вже у період навчання у Лейпцизькій консерваторії. Правдивість та щирість поезії Кобзаря, народна тематика його віршів надихали композитора до написання музики. Наступний період творчості М. Лисенка, пов'язаний з поезією Генріха Гейне, ознаменувався появою чудових

романсів «Чому так поблідли троянди ясні», «Не жаль мені», «Коли настав чудовий май», «У мене був коханий, рідний край». Улюбленими виконавцями є романси, написані на вірші Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся. Романси стали творчою лабораторією композитора, сприяли втіленню його мистецьких задумів, дозволили викристалізуватися його індивідуальному композиторському стилю. Вокальна лірика М. Лисенка, на думку багатьох вчених-мистецтвознавців, склала основу для розвитку української класичної камерної музики [7; 9].

М. Лисенко, Я. Степовий, К. Стеценко, М. Леонтович заклали основу української класичної музики, здійснили неоціненний внесок у розвиток хорового мистецтва України. Так, у творчості М. Лисенка хорова музика стала невід'ємною частиною його життя у мистецтві. Організуючи та керуючи багатьма хоровими колективами, Микола Віталійович розумів гостру необхідність у створенні цікавого та актуального репертуару для хорових колективів. Багато уваги він надавав обробкам українських народних пісень. Глибоке занурення у вивчення фольклорної спадщини нашого народу ставало поштовхом до творчості. Композитор відчував необхідність донести до широкого кола слухачів ту красу, безпосередність, правдивість, яка відкривалася йому в текстах та музиці народного пісенного фольклору. М. Лисенко був палким популяризатором української пісні, прагнув передати своє захоплення нею обдарованій молоді, слухачам, які відвідували його хорові концерти. Значна частина хорових творів написана композитором на вірші Т. Шевченка, В. Самійленка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся. У творчому доробку М. Лисенка є великі вокально-симфонічні твори (4 кантати «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять І. Котляревському», «Радуйся, ниво неполитая», «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка»),

38 хорів та хорових поем («Сон», «Гамалія», «Заповіт», «Іван Підкова» та інші), мініатюри, духовні твори, хори до опер. Микола Лисенко організовував хори зі студентів, семінаристів, влаштовував концерти, гастрольні поїздки колективів. Помічниками М. Лисенка були К. Стеценко та О. Кошиць. Саме О. Кошицю вдалося втілити заповітну мрію М. Лисенка – представити український хоровий спів, народну пісню світові [3; 7; 10; 12].

Хорова музика займає визначне місце у композиторській творчості К. Стеценка. Митець створив великі твори для хору та оркестру (хорові поеми, кантати), опрацював народні українські пісні. Традицію народного пісенного багатоголосся К. Стеценко збагачує досягненнями класичного хорового мистецтва. Найбільш відомими є хори композитора «Сон», «Заповіт», «Рости, квіте», «Червона калинонько», кантата «Шевченкові», хорова поема «Рано-вранці новобранці» [10].

Творчість Миколи Леонтовича відіграє визначну роль у становленні та розвитку українського хорового мистецтва. Обробки народних пісень, створені композитором, позначені великим талантом. В процесі інтерпретування української народної пісні він використовує здобутки європейської музичної культури, надає їй об'ємності, глибини, наповненості. Усебічне, творче переосмислення пісенного матеріалу дозволило композитору вводити яскраві виконавські прийоми, майстерно використовувати потенціал людського голосу для передачі широкої палітри настроїв. Природність вокальних ліній хорових партій підкреслює простоту та щирість української народної пісні, створюючи звуковий портрет народної душі. Широко відомі сьогодні хорові мініатюри «Козака несуть», «Пряля», «Дударик», «Гаю, гаю, зелен розмаю», вони включені до репертуару багатьох українських хорових колективів. Щедрівка М. Леонтовича «Щедрик»

перекладена багатьма мовами. Улюблений у багатьох країнах твір є невід'ємним елементом святкування Різдва в Україні та світі [6; 12].

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр Світ», 2002. 440 с.
2. Божко Л. Оперна творчість Дмитра Бортнянського : методичні записки. Львів, 2004. 8 с.
3. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
4. Витвицький Б. Максим Березовський. Львів : Логос, 1994. 111 с.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.
6. Іванова Л.О. Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича : монографія. Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. 144 с.
7. Кияновська Л.О. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : «Тріада плюс», 2008. 344 с.
8. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.
9. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики [підг. до др., наук. редак., вступ. ст. комент. Л. Корній]. Київ : Муз. Україна, 2003. 512 с.
10. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Мистецтво, 2011. 232 с.

11. Сорокер Я.Л. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження : навч. посібн. для студ. вищ. навч. закл. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
12. Шайдецька В.А. Помічник хормейстера-вокаліста (посібник-довідник) : учбовий посібник. Херсон : Айлант, 2007. 180 с.

## ТЕМА 6

### Виникнення та розвиток оперного мистецтва в Україні

- Національні основи оперного мистецтва України.
- Поява та розвиток національного музичного театру.
- Оперна творчість українських композиторів.

Оперне мистецтво є важливою частиною національної культури. Опера – це синтетичний жанр музичного мистецтва, що поєднує спів, інструментальну музику, драматургію, хореографію, живопис. В опері переплітаються література, драматичний театр, симфонічна музика. Вивчаючи історичні аспекти розвитку оперного мистецтва в Україні, необхідно розглянути національні культурні передумови його виникнення, міжнаціональну взаємодію.

Багатство пісенного фольклору українців, присутність вираженого драматургічного компонента в піснях обрядового циклу, яскрава сюжетність, діалогічність, поділ на чоловічі та жіночі групи вплинули на формування специфічних національних ознак української опери. Під час виконання народних ігор («Маланка», «Коза») існувало чітке розмежування на виконавців та глядачів. Народні ігри, обряди, танці містять яскраві елементи театрального дійства, діалогічність дії, можливість виконувати ролі в особах, дозволяють правдиво, реалістично зображати картини побуту, історичні, релігійні сюжети. Обряд українського весілля передбачає використання різноманітного реквізиту, виконання окремих етапів дійства в різних локаціях (вдома, у церкві, на вулиці), налічує визначену кількість елементів: сватання, заручини, оглядини, дівич-вечір, посад, вінчання. Музичний супровід весілля багатий та різноманітний, виконуються твори як

сумного (прощання нареченої з батьками, дівуванням), так і веселого (танцювальні, жартівливі пісні) характеру, присутнє виконання духовної музики (обряд вінчання) [6; 11]. Широке розповсюдження отримав народний ляльковий театр «Вертеп», розвиток якого сприяв становленню українського музично-театрального мистецтва. У цій народній виставі музичний компонент має провідне значення, слугує підсиленню характеристик образів героїв дійства. Народні ігри, вертеп, весілля є по суті попередниками національної опери, їм притаманні характеристики синтетичного виду мистецтва з яскраво представленою музичною складовою.

Біля витоків національного музичного театру знаходиться шкільна драма, яка вміщувала драматичну, вокальну, інструментальну, хореографічну складові, пантоміму. Засвоєння національними університетами традицій європейської освіти у XVII-XVIII ст. вимагало вивчення таких дисциплін, як поетика та риторика. Викладачі та студенти цих навчальних курсів традиційно створювали драми, які використовувалися як навчально-дидактичний матеріал для розвитку ораторських здібностей, а кращі з них студенти представляли глядачам на Різдво та Великдень. Також відбувалися постановки містерій (на сюжети з життя святих), мораліте (алегорична повчальна драма). Шкільна драма мала кілька елементів: два чи більше акти з сюжетом серйозного, повчального змісту, які зазвичай виконували церковнослов'янською, польською, латиною, та інтермедію, яка звучала українською мовою. Хор був активним учасником дійства, глядачам також демонстрували сольні та ансамблеві номери, танці, виконувалася інструментальна музика. У виставі використовувалися вигадливі декорації, тіньові картини, механічні пристрої, що дозволяли переміщувати декорації та персонажів [4; 5; 10].



Виникненню та розвитку національного музично-драматичного театру сприяло функціонування у XVII ст. кріпосних театрів. Бажаючи слідувати європейській моді, заможні поміщики організовували власні оркестри та театри. Акторами, співаками, музикантами були кріпаки, найбільш обдаровані з яких навіть отримували можливість навчатися за кордоном. Окрім кріпаків участь у виставах брали і наймані артисти. Найбільш відомими були капела К. Розумовського, яку очолював Карл фон Лау, домашні театри Д. Ширая, В. Тарновського, Д. Трощинського, оркестри О. Будлянського, П. Румянцева-Задунайського. Колективи, які досягали високого виконавського рівня, часто гастролювали. Діяльність кріпосних театрів позитивно вплинула на історичні умови формування підґрунтя національної опери, сприяла поширенню музичної освіченості серед населення, пошуку та підтримці талановитих виконавців [5; 9].

Кріпосні театри припинили своє існування з відміною кріпосного права. Дехто з музикантів після зникнення цих творчих об'єднань продовжив роботу у міських драматичних, музичних театрах, мандрівних трупах. Важливим етапом розвитку оперного професійного вокально-хорового мистецтва в Україні стало виникнення мандрівних музично-драматичних театрів.

Значною перешкодою для розвитку національного музично-драматичного театру стала заборона царським урядом здійснювати театральні постановки українською мовою. Емський указ 1876 року, дія якого закінчилася у 1881 році, був спрямований на витіснення української мови з культурної сфери, перешкодження національному відродженню. Лише з послабленням переслідування української культури на початку 80-х років стало можливим втілення ідеї створення професійного українського театру. Першим

професійним україномовним театром став мандрівний театр Марка Кропивницького. Успіх цього театру стимулював виникнення інших подібних творчих об'єднань: театри Михайла Старицького, Панаса Саксаганського, Івана Карпенка-Карого, Миколи Садовського. Саме театр Миколи Садовського врешті став постійним українським театром у Києві.

Поява п'єс Миколи Кропивницького означила початок нового етапу розвитку та професіоналізації українського театру. Репертуар мандрівних театрів обов'язково включав п'єси з музичною складовою, виконувалися водевілі, оперети, опери. Так, великою популярністю у глядачів користувалися опери Миколи Лисенка «Чорноморці», «Наталка-Полтавка», «Утоплена», Степана Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Найбільшої уваги музичній складовій надавали у трупі Михайла Старицького, яку навіть називали опереточною. Не усі театри мали можливість здійснювати повноцінні оперні постановки. Однією з причин був недостатній рівень професійної вокальної підготовки співаків, переважна більшість яких були драматичними акторами, яким доводилось виконувати вокальні номери. Окрім цього, склад оркестру був невеликим, окремі мандрівні театри налічували 30-50 артистів, а оркестр складався з 15-20 музикантів [1; 5].

Відомими вокальними виконавцями, артистами мандрівних театрів були О. Петляш-Барілотті, М. Литвиненко-Вольгельмут. Окрасою труп українських театрів ставали співаки, вихованці музично-драматичної школи М. Лисенка.

Діяльність театральних об'єднань сприяла підвищенню інтересу до україномовного репертуару, зростанню суспільного запиту на п'єси вітчизняних авторів, які ставилися рідною мовою.

Професіоналізація українського оперного мистецтва пов'язана з діяльністю вітчизняних композиторів С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Аркаса, А. Вахнянина, Б. Підгорецького.

Семен Гулак-Артемовський (1790-1865) є автором першої національної опери «Запорожець за Дунаєм», інтерес глядачів до якої не згасає і сьогодні. Опера включає низку обробок українських народних пісень, талановито відібраних та опрацьованих композитором. Окремі вокальні номери опери включають до свого репертуару уславлені українські оперні співаки, улюбленими вони є і у співаків-початківців, аматорів. Будучи талановитим співаком, С. Гулак-Артемовський майстерно добирав вокальний матеріал опери, обирав зручну теситуру, у якій найбільш виграшно звучатимуть різні типи голосів під час виконання вокальних номерів. Обмеженість діапазону вокальних композицій підтверджує, що композитор прагнув написати оперу, яка могла б виконуватися артистами мандрівних театрів, охопити широке коло виконавців.

Петром Івановичем Ніщинським (1832-1896), композитором, перекладачем, знавцем класичної літератури написана музична картина «Вечорниці» (1875 р.), яка зазвичай виконується у другій дії п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка. «Вечорниці» складаються з кількох сольних номерів, хорових творів. Найбільш відомим, улюбленим виконавцями та слухачами є чоловічий хор «Закувала та сива зозуля».

Провідне місце у розвитку національної опери займає творчість Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912). Продовжуючи успіхи в оперному жанрі С. Гулака-Артемовського, П. Ніщинського М. Лисенко досяг високого ступеня майстерності у справі розвитку українського музично-драматичного мистецтва. Камерна вокальна музика та

оперний жанр займають провідне місце у творчості композитора. У період 1870-1890 років композитором було створено чотири опери: на сюжет творів М. Гоголя М. Лисенко написав опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», опера «Чорноморці» написана та текст Я. Кухаренка, твір І. Котляревського був покладений в основу улюбленої глядачами опери «Наталка Полтавка». Лібрето до трьох перших опер написав Михайло Старицький. М. Лисенко був палким шанувальником творчості М. Гоголя, що вилилось у написанні трьох опер за сюжетом письменника. Увагу композитора привертав майстерно, влучно зображений побут українського села, глибина розкриття образів героїв, що давало широке поле для творчості. Опери «Чорноморці» та «Наталка-Полтавка» схожі за наповненням, вони складаються з низки пісенних та хореографічних композицій, майстерно вбудованих у хід дії.

«Чорноморці» є оперою-дивертисментом, добіркою талановитих обробок українських народних пісень, які використані як вставні композиції та не завжди пов'язані з розвитком сюжетної лінії вистави. Цей твір є першим кроком становлення М. Лисенка як оперного композитора.

Опера «Наталка Полтавка» є народно-побутовою драмою, вміщує майстерно дібрані композитором народні пісні, які розкривають образи героїв, поглиблюють їх психологічну характеристику.

Яскраво розкривається талант М. Лисенка у операх на сюжет М. Гоголя «Різдвяна ніч» та «Утоплена», в яких композитор поряд із обробками народних пісень включає власний музичний матеріал, що гармонійно поєднується з народно-пісенними мотивами інтонаційно пов'язаними з традиціями народної пісенності. В опері «Різдвяна ніч» виключено розмовний елемент, який

широко використовувався автором у попередніх операх, драматургічний розвиток дії відбувається завдяки музиці. Творча зрілість автора особливо яскраво проявляється у мелодичному та ритмічному багатстві музичного матеріалу опери «Утоплена» [8].

У оперній творчості М. Лисенко зміг репрезентувати себе як талановитий композитор-драматург. Народжена з народної основи музика його перших опер демонструє палкий патріотизм митця, прагнення розкрити світові красу та неповторність національного фольклору. Поступово М. Лисенко відмовляється від використання у своїх операх обробок народних пісень, творить свою музичну мову, демонструє власні сміливі музичні ідеї.

Згодом М. Лисенко знову повертається до творчості М. Гоголя та обирає для свого нового твору історичний сюжет повісті «Тарас Бульба». Композитор працює над створенням нової «великої» опери десять років. За жанром це історико-героїчна народна драма у п'яти діях, у якій висвітлено визвольну боротьбу запорізьких козаків проти польського поневолення. Кожна з протидіючих сторін майстерно змальована композитором музичними засобами, даючи правдиву характеристику героям, їх вчинкам. Музика опери багата й самобутня, просування сюжету спонукає зміни в розгортанні музичного матеріалу. Реалістичність, правдивість сценічної мови досягається динамічністю діалогів героїв, хорових груп, композитору вдається наблизити музичні інтонації до побутового мовлення. М. Лисенко демонструє високу майстерність написання народних сцен, зображених великим планом. Поява опери «Тарас Бульба» свідчить про професійну зрілість композитора, готовність національних мистецьких кадрів виконувати твір такого масштабу. Опера займає чільне місце в репертуарах оперних театрів країни, представлена за

кордоном в ході гастрольних поїздок. Опера «Тарас Бульба» має визначне історичне значення у розвитку оперного мистецтва України, національної музичної культури, це перша вітчизняна історико-героїчна опера, яка заклала фундамент для подальшого розвитку українського музично-театрального мистецтва [8; 9].

Музична мова опер М. Лисенка характеризується яскравим національним забарвленням, драматизмом, завершеністю художньої характеристики оперних персонажів досягається використанням специфічних пісенних фольклорних прийомів, мелодика виступає основним носієм виразності музичної мови. Оркестрові партії показують майстерність М. Лисенка як потужного симфоніста, оркестру відводиться важлива драматургічна функція. Професіоналізм композитора проявляється в умінні написання оркестрової партії, яка підсилює емоційне наповнення сюжету, сприяє розкриттю психологічних характеристик образів героїв.

М. Лисенко є автором трьох дитячих опер «Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна». Це перші в історії української музичної культури опери, призначені для дітей. Усі вони написані на народні казкові сюжети, наповнені народно-пісенними мотивами. Створюючи опери для дітей, композитор врахував виконавські можливості юних співаків. Вокальний матеріал двох перших опер доступний для виконання дітьми, не перевантажує голоси, сприяє їх вокальному зростанню, формуванню художньо-сценічних навичок. В цих операх М. Лисенку вдалося втілити свої принципи музично-естетичного виховання дітей, засновані на ґрунті народної творчості. Опері легко театралізуються, контрастність характерів персонажів підкреслена музичним матеріалом, розмовна інтонація тонко передана композитором у музиці, зрозумілі для дітей емоції героїв підсилені розвитком мелодій,

музичним супроводом. Фортепіанний акомпанемент, обраний композитором для цих опер, дозволяє дітям співати з помірною динамікою звуку, не перевантажуючи дитячі голоси. Опері різняться за складністю, так, «Коза-Дерева» може бути виконана учнями молодшого шкільного віку, тоді як опера «Пан Коцький» вимагає гарної співацької підготовки учасників, головні партії розраховані на виконавців старшого шкільного віку, які володіють достатньо розвиненим діапазоном співацького голосу, динамікою звуку та готові долати помірні технічні складнощі.

Велика виразність музики, яскравість образів приваблює юних виконавців, мотивує до удосконалення власної виконавської майстерності. Досвід, отриманий дітьми під час участі в оперних постановках, слугує підґрунтям для їх подальшого естетичного розвитку, самореалізації у мистецтві.

Опера «Зима і Весна» призначена для виконання дорослими підготовленими виконавцями з добре розвиненими вокально-технічними, артистичними вміннями, широким співацьким діапазоном. Діти можуть брати участь у оперній постановці в якості співаків хору. Опера створена на народно-фантастичному сюжеті, у ній розкрито різні обрядові дійства, широко використаний народнопісенний матеріал, який зазнав творчого опрацювання, збагачений, наповнений композитором, підкреслені кращі риси народного фольклору.

У своїх дитячих операх М. Лисенко продемонстрував високий професіоналізм, вміння проникнути в світ дитячої уяви, навчати дітей, звертаючись до них простими, зрозумілими мистецькими засобами.

Важливе місце в оперній творчості М. Лисенка займає комічна опера «Енеїда» – перший сатиричний твір в українському оперному мистецтві. В основу опери покладено

епізоди з «Енеїди» І. Котляревського. Національний колорит музики підсилює іронічність, гротескність характеристик героїв античного сюжету. Композитор використовує різноманітні засоби музичної виразності з метою підкреслення сатиричного змісту твору І. Котляревського, гіперболізує негативні риси героїв, висміюючи пихатість, гордовитість, злість богів. Речитативні, розмовні епізоди опери чергуються з музичними номерами, які підтримують логіку розгортання сюжету. Майстерно використовуючи різноманітні оперні форми, вигадливо поєднуючи їх, М. Лисенко значно розширює досвід творення української опери.

Останнім оперним твором М. Лисенка стала одноактна опера-мініатюра «Ноктюрн». У цьому творі прослідковується вплив модернізму на творчість композитора, розкриваються нові риси митця. Музика опери лірична, витончена, сповнена смутку, позбавлена впливу народної пісенності, однак в ній залишається простота та щирість, що робить її близькою та зрозумілою слухачеві. Гармонічна мова ускладнюється, стає більш вишуканою. Фантастичний сюжет опери-мініатюри розвивається плавно й логічно, музично-виражальні засоби майстерно дібрані композитором прості та виразні.

Миколою Лисенком були доведені до високого рівня майстерності особливі риси вітчизняної опери, її зв'язок з народно-пісенною основою, щирість, виразність музичної мови, яскравість, психологізм характеристик героїв.

Кінець XIX – початок XX століття ознаменувався появою в оперному мистецтві України опер А. Вахнянина, М. Аркаса, Б. Підгорецького, Д. Січинського.

Опера А. Вахнянина (1841-1908) «Купало» наповнена яскравим народним колоритом. Використання автором народного пісенного матеріалу дозволило змалювати у ній



зрозумілі ліричні образи героїв. Прагнення композитора передати тонкі переживання персонажів в музиці виливалися у виразний мелодизм твору, яскравість характеристик внутрішнього світу героїв, психологічну обґрунтованість їх вчинків. Опера такого типу є народною психологічною драмою, сповненою драматизму, зображеннями контрастних емоційних станів героїв. Цінними для подальшого розвитку вокального мистецтва України є вміщені А. Вахнянином у опері ансамблі, які характеризуються доброю збалансованістю голосів, витонченим переплетінням вокальних партій.

Ще однією цеглинкою у підмурку національного оперного мистецтва стала опера М. Аркаса (1853-1909) «Катерина» – побутова психологічна драма, написана за матеріалом поеми Т. Шевченка. М. Аркас не мав професійної музичної освіти, але тонко відчуваючи красу, будучи захопленим музичним мистецтвом, він з великою пошаною та трепетом виводить на сцену хвилюючий образ знедоленої дівчини, розкриває перед глядачами глибину її переживань. У оркеструванні опери М. Аркасу допомагали професійні музиканти. Простота викладу музичного матеріалу опери, можливість задіювати у виставі малий склад оркестру дозволили включати твір до репертуару мандрівних театральних труп. Так, опера тривалий час виконувалася артистами театру М. Кропивницького. Автору вдається зобразити динамічність образів героїв, характери яких змінюються з ходом дії вистави. Драматично напружений сюжет захоплює глядача, змушує співчувати головній героїні. Творча інтуїція композитора дозволила йому використовувати нові виражальні форми, цінні творчі знахідки, що сприяло подальшій творчій трансформації українського оперного мистецтва, його збагаченню та розвитку [14].

«Купальська іскра» Б. Підгорецького (1873-1919) – це казково-фантастична опера, сюжет якої вибудований з народних

легенд, повір'їв, казок. Найбільш вдалою частиною опери є хорові номери, майстерно прописані композитором, побудовані на темах старовинних українських пісень. Професійне опрацювання народно-пісенного матеріалу, використання багатого арсеналу художньо-виражальних прийомів дозволило авторові досягнути вершин композиторської майстерності. Фантастичність сюжету, м'який ліризм музики, її мелодичність привертають увагу слухачів до опери «Купальська іскра». Окремі номери твору користуються широкою популярністю у солістів та хорових колективів [11].

Опера Д. Січинського (1865-1909) «Роксолана» належить до великих історико-романтичних творів, поява яких відзначає поступ у розвитку вітчизняного оперного жанру. Композитор прагне на фоні опису історичних подій розкрити особисту драму героїв, багатство їх внутрішнього світу, гостроту переживань. «Роксолана» належить до великих опер, складається з трьох дій, містить багато масових сцен, розгорнутих картин, хори різних складів, велику кількість дійових осіб, хореографічні номери. Опера написана на високому професійному рівні, музична драматургія твору зумовлена жанром історико-романтичної драми [7].

Українське оперне мистецтво пройшло складний шлях становлення. Переборюючи несприятливі умови розвитку, обставини національного гноблення, складних історичних колізій, національна опера утверджується та розвивається, набуває специфічних національних рис, спираючись на народні пісенні джерела, здобутки світової музичної класики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919). Львів : Львів. Нац. ун-т ім І.Франка, 2001. 272 с.
2. Антонюк В. Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблеми поліетнічності : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 28 с.
3. Белік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ століття. Харків : «Крок», 2003. 46 с.
4. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.
6. Історія української культури [за ред. І. Крип'якевича]. Київ : Либідь, 2000. 656 с.
7. Кияновська Л.О. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : «Тріада плюс», 2008. 344 с.
8. Коляда Л., Коляда Ю., Вергун С. Микола Лисенко. Харків : Фоліо, 2019. 125 с.
9. Корній, Л.П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : монографія. Київ : Музична Україна, 2018. 364 с.
10. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.): монографія. Київ : Видавничий центр КДЛІУ, 2000. 340 с.
11. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики [підг. до др., наук. редак., вступ. ст. комент. Л. Корній]. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.

12. Попович М. Нариси історії культури України. Київ : АртЕк. 1998. 728 с.
13. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
14. Шкварець В.П. Микола Миколайович Аркас: життя, творчість, діяльність. Миколаїв, 2002. 260 с.

## ТЕМА 7

### Національні ознаки українського вокально-хорового виконавського стилю

- Характеристика національної школи співу, особливості становлення.
- Національні ознаки вокального виконавського стилю:
  - особливості поетичної образності,
  - експресивність,
  - специфіка інтонування,
  - мелодика, мелізми.
- Сильові характеристики вокально-хорової виконавської традиції.

Українське вокально-хорове мистецтво є частиною світової музичної культури. Творчий внесок вітчизняних композиторів, музикантів, співаків, хормейстерів, педагогів у її розвиток неоціненний. Українська національна школа співу є унікальним явищем у світовому музичному мистецтві, має високі професійні здобутки, ефективну методику виховання вокалістів. Завдячуючи їй світ отримав плеяду видатних оперних співаків, які стали окрасою найвідоміших оперних театрів (С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, Л. Ліпковська, І. Маланюк). До еліти світового вокального мистецтва увійшли українські виконавці А. Солов'яненко, Є. Мірошніченко, А. Мокренко, М. Кондратюк, Б. Гмиря. І сьогодні представники вітчизняної школи співу отримують світове визнання, прославляючи національну вокальну культуру (В. Лук'янець, А. Кочерга, В. Гришко, А. Бондаренко, О. Цимбалюк, Л. Монастирська). Даруючи своє мистецтво

світові, працюючи за кордоном, вітчизняні виконавці не поривають зв'язків з Батьківщиною, традиційно включають до репертуару своїх концертних програм кращі зразки української класики, перлини народної музики.

Мистецтвознавці досліджують питання вокальності української мови, що стала однією з причин особливої співучості нашого народу. Специфіка української фонетики виявляється в особливостях складоподілу, переважанні відкритих складів, превалюванні чистих голосних, стійкості та визначеності їх артикулювання. Протяжність звучання голосних звуків, заокругленість, звучність вимови позитивно впливає на готовність носіїв української мови співати, видобуваючи тембрально багатий, наповнений співацький звук [4].

Метою функціонування української вокальної педагогіки є збереження та примноження традицій вітчизняної співацької культури, накопичення та збагачення виконавської майстерності, педагогічного досвіду виховання співацьких голосів.

Стосовно історичного аспекту становлення національної школи співу, необхідно враховувати вплив на цей процес історичних, соціальних умов розвитку суспільства, культури, освіти в цілому. Кожен наступний історичний етап розвитку українського суспільства визначав появу нових завдань, які поставали перед національною культурою. Зміст духовного життя, соціальних відносин визначають появу нових суспільних запитів, що призводить до трансформації освітньої мистецької галузі. Очікування появи культурного продукту нової якості та змісту змушує музичну педагогіку змінюватись, прогресувати, удосконалюватись. Засади вокальної педагогіки визначаються загальним культурним, духовним рівнем

розвитку суспільства, наявністю потреб у кваліфікованих співацьких, педагогічних кадрах. Так, в епоху Середньовіччя музична освіта мала ознаки авторитарності, схоластики, відзначалася відсутністю демократичного підходу у взаємодії з учнем. Педагогіка Доби Відродження характеризувалася гуманним ставленням до вихованців, стимулюванням творчого начала у діяльності музиканта, прагненням розкрити індивідуальність молодого виконавця, педагогічна комунікація тут наповнюється ідеями демократизму, співтворчості з учнем.

Політичні установки, які побутують у суспільстві, безпосередньо відбиваються на змісті освіти. Так, тоталітарне суспільство обмежує можливості міжкультурної взаємодії в галузі музичної освіти, регламентує репертуар, з'являються чіткі вимоги до характеру та змісту нових творів мистецтва. У демократичному суспільстві на перший план виходить творчий діалог між педагогом та учнем, митцем та його аудиторією. Кожна майстерня, навчальна аудиторія стають творчою лабораторією, місцем генерування сміливих ідей, нових мистецьких течій. Визначний вплив на розвиток співацької освіти мають особливості культурного середовища, наявність усталеної системи мистецької освіти, мережі навчальних закладів, сформованість принципів методики постановки голосу, задіювання знань суміжних галузей наук, які сприяють формуванню наукових основ вокальної педагогіки.

Беручи початок з народної педагогіки, що базувалась на фольклорних традиціях, передаванні виконавського досвіду в усній формі, єдності вокального та загальнолюдського виховання, національна школа співу розвивалась у процесі зростання освіченості населення, налагодження культурної взаємодії з європейськими країнами, засвоєння передового педагогічного досвіду викладачів-іноземців. Вокальна педагогіка реагує на зміни у суспільстві, передбачаючи, з якими

викликами має зустрітись виконавець у своїй творчій діяльності, перебудовує педагогічні підходи, репертуарну політику.

У ході становлення національної школи співу відбувалося засвоєння вітчизняними педагогами принципів західноєвропейської співацької культури. У певні історичні періоди в Україні тривало активне адаптування іноземних методик постановки голосу, пристосування їх до природи голосів українських виконавців. Міжкультурна взаємодія діячів вокального мистецтва значно збагатила методичний інструментарій вітчизняних педагогів, сприяла швидкому формуванню наукових підвалин національної школи співу. Характерною властивістю вітчизняної вокальної педагогіки є полілінгвістичність її термінологічного словника внаслідок впливу іноземних викладачів.

У методиці постановки голосу як в Україні, так і в інших країнах, значною мірою присутній емпіризм, що у негативному своєму прояві виявляється у недостатності дотримання принципів науковості, індивідуального підходу у навчанні, використанні педагогічних поглядів, які базуються переважно на суб'єктивному виконавському досвіді викладача. Причиною цього є специфіка вокального навчання, складність здійснення контролю за роботою голосового апарату, налагодження ефективної самокоординації фонаційних процесів учнями. Неможливість здійснювати безпосередній вплив на процес генерування звуку, контролювати якість роботи голосових складок призводить до необхідності використання в ході пояснення механізмів звукоутворення образних висловлювань, опису складних явищ вокальної біомеханіки з допомогою висловлювань, вжитих у переносному значенні, особливо в тому випадку, коли мова йде про вокальне виховання дітей, співаків-початківців. Учні не завжди вдається правильно зрозуміти пояснення педагога,



виконувати ті вимоги, які перед ним постають на занятті. Для того, щоб підвищити рівень усвідомленості навчання, педагог має володіти ґрунтовною науковою базою, забезпечувати індивідуальний підхід у вихованні вокаліста, доборі вокально-дидактичного матеріалу.

Для сучасної вітчизняної вокальної педагогіки притаманне дотримання ідей гуманізму у навчанні, зосередженість на потребах вихованця, спрямованість на розвиток творчої активності учня, активізацію його художньо-творчого мислення, розвиток емоційності, чуттєвості, креативності. Ця галузь мистецької педагогіки поділяється на декілька напрямів, відповідно до професійної спрямованості діяльності виконавця у майбутньому відбувається підготовка вокалістів-професіоналів, педагогів вокалу, хормейстерів. Солістів готують у різних жанрах вокальної музики: академічному, естрадному, народному, джазовому. Специфічною є дитяча вокальна педагогіка, завданням якої є розкриття співацького потенціалу учня, розвиток його вокальних даних, музично-естетичне виховання. Це вимагає використання спеціальних підходів співацького виховання з урахуванням вікових особливостей розвитку голосового апарату, активного унаочнення навчання.

Національний стиль вокально-хорового виконавства вирізняється низкою характерних ознак, набором специфічних художньо-виражальних засобів, у яких поетично узагальнено духовні цінності, світосприйняття наших предків. «Стиль – це система стійких ознак художнього явища, для розкриття якого як системи необхідно відбирати такі елементи, взаємодія яких найбільш суттєво розкриває специфіку явища, його характерні та стійкі риси» [3, с. 83]. Особливості інтонаційної ритміки та поетична мова українського народу зумовили формування національного вокально-виконавського стилю, який викристалізовувався з народної пісні протягом багатьох

століть. Українській народній пісні притаманна поетичність, одухотвореність, образність, глибокий драматизм, символізм, анімалізація природи. Народно-пісенна традиція вимагає від співака простоти та щирості виконання, вміння передавати глибину переживань героїв, не вдаючись до сентиментальності, штучності. Особливості менталітету українців, наша емоційність, готовність до співпереживання іншому відбивається на експресивності виконання, умінні передавати почуття засобами мистецтва. Для того, аби співакові вдавалося відтворити глибину, масштабність почуттів, відображених у народному фольклорі, він має звернутися до власного емоційного досвіду, аналізуючи свої переживання, знаходити ті ниточки, які об'єднують нас із пращурами в генетичній пам'яті народу, закодованій у пісні. Ліричність, поетичність, щирість притаманні й українській пісні-романсу, романсам вітчизняних композиторів.

Героїзм українського народу, виявлений у боротьбі за незалежність, відстоювання національних цінностей, здатність до самопожертви заради Батьківщини, відображено у народних думках, піснях, романсах, оперних творах українських композиторів. Душевний біль, неможливість коритися несправедливості зображається в музиці засобами високої експресії, динаміки звуку, багатством тембральної палітри співацького голосу. У думках значне місце займає речитатив, використання якого дозволяє передавати історичний сюжет, максимально концентруючись на змісті, точності відтворення інформації.

Притаманне українцям почуття гумору, винахідливість, дотепність яскраво представлені у жартівливих, танцювальних піснях, основна виразність яких розкрита у тексті творів, контрастності. До цього жанру охоче зверталися вітчизняні композитори класики, створивши низку яскравих образів.

Кожен жанр вимагає використання своєрідних прийомів художньої виразності. Так, у ліричній пісні, романсі на перший план виходить вокальна складова, майстерне володіння голосом, багатство забарвлення співацького звуку, тонке вміння передавати мовленнєві інтонації у музиці. Творам цього типу притаманний міцний взаємозв'язок у розвитку поетичного тексту та мелодії, використання епітетів, які виражають глибину почуттів героя. Твори історичного змісту, героїчного характеру вимагають великої уважності до слова, виразності вокальної мови, чіткості артикуляції. У танцювальній музиці головна увага приділяється точності відтворення ритмічного малюнку, рухливості голосу, технічності виконання. Співак має уміти використовувати всі елементи вокальної техніки для втілення змісту народної пісні, прагнути досягти простоти та щирості звучання, переосмислюючи способи використання виконавських прийомів.

Інтонаційні особливості національної вокально-хорової музики виражаються у мелодиці, використанні різних ладів народної музики для збільшення емоційної напруги. Тонке нюансування, притаманне народному виконавству, вимагає добре розвиненого музичного слуху та ладового відчуття.

Народній пісні притаманна значна варіативність, багатоголосся. Здатність виконавців до неповторного інтерпретування народної музики є виявом свободи творчого мислення, багатства уяви, майстерності володіння голосом.

Особливою ознакою національної вокально-хорової музики є багатство мелізматика, яка допомагає акцентувати увагу на окремих словах тексту, передавати гостроту переживань героя, підкреслювати драматичність моменту. За допомогою мелізмів виконавець може передати ридання, схлипування або відобразити радісні почуття героя. Композитори-класики

широко використовували мелізми у своїх творах, що дозволяло передати народний колорит музики. Виконання таких мелодичних прикрас вимагає гарної вокальної підготовки співаків, доброї координації голосу, уміння підкоряти власний голос творчому задуму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка : підручник. Вид. 3-тє доп. та переробл. Київ : Видавець Бихун В.Ю., 2017. 218 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва : посібник до курсу історії та теорії вокального мистецтва. Харків : Видавництво «Промінь», 1995. 120 с.
4. Стасько Г.Є., Шуляр О.Д., Сливоцький М.П. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
5. Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176.
6. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : Наукове видання. Харків : Видавництво «Атос», 2008. 248 с.

## ТЕМА 8

### Сучасні напрями розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні

- Сучасний стан розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні.
- Особливості сценічно-концертної діяльності солістів та хорових колективів.
- Конкурси та фестивалі вокально-хорового мистецтва в Україні.

Спів є одним з найулюбленіших видів музикування, який слугує засобом самовираження, самопрезентації особистості. Колективне музикування дозволяє відчутти підтримку, прийняття, одобрення, співтворчість об'єднує людей, сприяє досягненню порозуміння. Вокально-хорова музика є важливою частиною національної музичної культури, вирізняється своєрідними національними рисами, у яких відображаються особливості менталітету українського народу, його світобачення. Мистецтвознавці відзначають яскраве представлення в народному музичному фольклорі пісенної складової. Доступність, масовість цього жанру музичного мистецтва, особлива вокальна обдарованість українців сприяють його активному розвитку.

Хоровий спів має виняткову здатність впливати на емоційний стан людини, сприяти засвоєнню моральних, духовних цінностей. Ця властивість широко використовується у церковній музиці, дозволяючи людині сприймати ідеї християнства, зростаючи духовно. Емоційне підсилення змісту богослужбових текстів засобами музичного мистецтва дозволяє розкривати глибину їх мудрості, вказуючи шляхи

для досягнення душевної гармонії. Тому богословська наука з особливою уважністю ставиться до проблем розвитку церковної музики, дбає про відбір кращих її зразків для використання під час богослужіння, турбуються про високий виконавський рівень хору, який обов'язково має супроводжувати церковне дійство.

Лікувальні властивості співу здавна використовувалися людством. Відзначено, що спів гармонізує фізіологічні та психічні процеси, активізує розвиток пізнавальної сфери особистості, підвищує адаптивні властивості організму. Слухання музики, її свідомий аналіз, відтворення мелодії голосом, гра на музичних інструментах індивідуально чи в групі сприяють активному емоційному розвитку особистості, розширенню спектру емоційний переживань, їх усвідомленню, глибинному аналізу.

Вокально-хорове мистецтво є дієвим виховним засобом, який дозволяє формувати кращі особистісні якості, досягати усвідомлення національної ідентичності, відчуття тісного генетичного зв'язку зі своїм народом. В народній музиці перед дитиною розкривається зміст життя, глибини народної мудрості, досвід пращурів. Пропускаючи музичний твір крізь себе в ході його виконання, перетворюючись на досконалий музичний інструмент під час співу, дитина осягає світ прекрасного, усвідомлює неосяжні можливості мистецтва, здатність розкривати в людині її кращі особистісні якості, уміння змінювати себе та світ навколо на краще. Співаючи, дитина перестає пасивно спостерігати і стає активним учасником творення нової, досконалої реальності, втіленої у творі музичного мистецтва. Беручи участь в роботі хорового колективу, вихованці стають більш дисциплінованими, активними, навчаються відчувати відповідальність за кінцевий результат спільних творчих зусиль, підтримувати один

одного, набувають досвід уникнення конфліктних ситуацій, які можуть виникати у роботі.

Хорова музика як колективний вид музикування сприяє розвитку комунікативних навичок особистості. За відсутності можливості спілкуватися людина не може соціалізуватися, стати повноцінним членом суспільства. Спільна творча діяльність дозволяє дитині навчитися ефективно взаємодіяти з однолітками, підтримувати соціальні контакти, проявляти емпатію, надавати підтримку. Спів у хорі об'єднує людей, дозволяє переживати ідентичні емоції, сприяє емоційному заряджанню, підкоренню спільному емоційному фону. Під час спільного виконання музики людині вдається подолати низку комунікативних перешкод, які заважають встановленню порозуміння, відкинути мовний бар'єр, соціальну нерівність. Перебуваючи у спільноті людей, які займаються спільною справою, ми відчуваємо прийняття, схвалення, вчимося розуміти позицію інших. Відчуваючи єдність з іншими учасниками хорового колективу, ми переживаємо новий досвід соціального об'єднання, удосконалюємо вміння встановлювати міцну тривалу творчу взаємодію. На думку Д. Смолла, «головним для нашого задоволення від живої музики є відчуття, що ми перебуваємо в спільноті людей, які відчувають те ж саме, в ідеальному суспільстві, яке тимчасово створене спільними зусиллями музикантів та слухачів» [6, с. 67]. У той же час кожен учасник хорового колективу має можливість самовиражатися в мистецтві, презентувати іншим хористам та слухачам власні виконавські вміння. Д. Хезмондалш зазначає: «Музика поєднує в собі зворотній бік індивідуального самовираження у колективі виявленням спільних смаків та вподобань» [5, с. 139].

Хорове мистецтво України змінюється й розвивається, реагуючи на сучасні суспільні запити, історичні умови

буття держави, її культурну взаємодію зі світом. Для того, щоб національна культура розвивалася гармонійно, вокально-хорова музика має посідати у ній належне місце. Достатня підтримка на державному рівні професійних хороших колективів, які є візитівкою нашої країни у світі, увага до вокально-хорового виховання школярів, розвиток хорової самодіяльності, проведення фестивалів та конкурсів вокально-хорової музики покликане стимулювати розвиток мистецтва співу в Україні як невід'ємної частини загальноєвропейської музичної культури.

Позитивним явищем у сучасній музичній культурі є розвиток церковних хороших колективів різних конфесій, зростання їх професійності, поява нового репертуару, написаного сучасними композиторами. Сьогодні церковні хори часто укомплектовані молодими виконавцями, які прагнуть самовдосконалення власних виконавських умінь, творчої реалізації саме у таких творчих колективах, що задовольняє їх духовні та естетичні потреби. Зацікавленість роботою церковних хорів молоддю, професійними музикантами значно підвищує їх виконавський рівень, позитивно відбивається на загальному стані розвитку сучасної української хорової культури.

Прагнення людини задовольнити культурні потреби, наповнити своє дозвілля яскравими враженнями стимулює появу низки концертних заходів, мистецьких конкурсів та фестивалів. Підготовка концертних виступів співаками-солістами чи хоровими колективами вимагає особливо уважного ставлення до вибору репертуару, сценічного оформлення музичних номерів. Кожен виконавець чи колектив прагне вирізнитись з-поміж інших індивідуальністю образу, яскравістю творчої ідеї. Підготовка до концертних, конкурсних виступів завжди слугує значним стимулом для удосконалення виконавських



умінь солістами та учасниками хорового колективу, сприяє добрій самоорганізації, самодисципліні в ході репетиційного процесу.

Для виконавця концертний виступ – це завжди свято, момент зустрічі зі своїм глядачем, можливість продемонструвати творчі досягнення, задовольнити потребу у визнанні. Публічний виступ є важливою подією у творчому житті музиканта, завершальним етапом тривалого репетиційного процесу. Концертний виступ є результатом сумісних творчих зусиль кількох виконавців, чи цілого колективу, режисера, освітлювача, звукооператора, ведучого. Готуючись до академічного концерту, вокального конкурсу, учень, студент працює поряд із педагогом, концертмейстером. Тривалий процес підготовки спрямований на розкриття кращих виконавських якостей вокаліста, набуття ним цінного досвіду публічних виступів.

Фестиваль (лат.festivus – святковий) – це масова святкова зустріч для демонстрації досягнень, показу творчих успіхів учасників. Музичний конкурс – творче змагання музикантів, спрямоване на визначення кращих виконавців, їх нагородження. Змагальність, яка супроводжує проведення конкурсу, передбачає усебічну підготовку учасників, що стосується як готовності якнайкраще продемонструвати власні виконавські уміння, так і психологічної готовності, розвиненості виконавської надійності, здатності показувати найвищий результат в емоціогенних умовах публічного виступу. Фестивалі та конкурси вокальної та хорової музики спрямовані на популяризацію цих видів мистецтва, заохочення молодих виконавців до творчого зростання, самовдосконалення виконавських умінь, виявлення талантів, їх підтримку. Музичні фестивалі та конкурси є особливим середовищем концентрування творчої енергії, народження нових мистецьких ідей.

Фестивалі та конкурси вокального та хорового мистецтва мають велике значення для розвитку цих музичних жанрів в контексті національної культури, відродження традицій українського співоцтва. Знайомство якомога більшої кількості людей зі світом вітчизняного вокально-хорового мистецтва сприяє формуванню їх національної ідентичності, збереженню народних традицій. Відвідування культурних масових заходів, слухання музики в оточенні інших слухачів, можливість живого спілкування в ході обговорення виступів, обміну враженнями від прослуханого зближує людей, робить їх активними учасниками мистецького дійства. Спеціальна організація концертів спрямована на забезпечення найбільш сприятливих умов для слухання та максимально ефективного сприймання музики. В ході участі у конкурсах, фестивалях вокально-хорового мистецтва виконавці отримують можливість підвищувати професійну майстерність, збагачувати репертуар, налагоджувати ефективну комунікацію з однодумцями під час обговорення актуальних напрямів розвитку вокально-хорової музики. Успішні виступи на конкурсах, фестивалях підвищують авторитет виконавців, колективів та їх керівників, розкривають перед ними нові творчі перспективи. Відвідування фестивалів є гарною формою активного відпочинку, можливістю отримати цікаве спілкування, задовольнити естетичні, культурні потреби.

Проведення міжнародних мистецьких фестивалів та конкурсів сприяє налагодженню активної взаємодії музикантів, творчій співпраці представників різних культур. Гастрольні поїздки кращих вітчизняних хорових колективів та співаків-солістів, їх участь у мистецьких заходах, що проводяться за кордоном, дозволяють презентувати національне музичне мистецтво світові, зміцнюють авторитет України.

Сучасне вокально-хорове мистецтво України займає надзвичайно важливе місце у справі виховання патріотизму, формування культурних національних цінностей громадянина. Вокально-хорова музика є специфічним творчим середовищем кристалізації національної ідентичності особистості, її життєвих цінностей, що базуються на любові до Батьківщини.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
2. Коломоєць О.М. Хорознавство : навч. посібн. Київ : Либідь, 2001. 168 с.
3. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посібн. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
4. Поплавський М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ : [Б. в.], 1999. 558 с.
5. Хезмондалш Д. Музика. Чому вона є такою важливою для нас. Харків : Видавництво Гуманітарний центр, 2014. 240 с.
6. Smoll Ch. Music of the common tongue: Survival and celebration in African American Music (Music/Culture), 1999. 509 p.

# ДОДАТКИ

## Додаток 1

### РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Історія розвитку вокально-хорового  
мистецтва України

для підготовки фахівців **другого (магістерського) рівня вищої освіти**

за освітньо-професійною програмою **Середня освіта (Музичне мистецтво)**

спеціальності **014 Середня освіта (Музичне мистецтво)**

предметної спеціальності **014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво),**

галузі знань **01 Освіта / Педагогіка**

мова навчання – **українська.**

## Зміст робочої програми навчальної дисципліни

**1. Мета викладання навчальної дисципліни:** формування у майбутніх вчителів музичного мистецтва ґрунтовної теоретичної бази знань у галузі історії розвитку національної музичної культури, вивчення народної та професійної спадщини вітчизняного вокально-хорового мистецтва.

### **2. Обсяг дисципліни:**

Найменування показників	Характеристика навчальної дисципліни
	денна форма здобуття вищої освіти
Рік навчання	2-й
Семестр вивчення	3-й
Кількість кредитів ЄКТС	3
Загальний обсяг годин	90
Кількість годин навчальних занять	30
Лекційні заняття	16
Практичні заняття	14
Самостійна та індивідуальна робота	60
Форма підсумкового контролю	залік

**3. Статус дисципліни:** навчальна дисципліна належить до вибіркових освітніх компонент (за вибором здобувачів вищої освіти).

**4. Передумови для вивчення дисципліни:** освітній компонент вільного вибору.

**5. Програмні компетентності навчання:**

- здатність до глибокого осмислення сучасного змісту вокально-хорової виконавської практики, аналізу складних мистецьких явищ з опорою на досягнення сучасної музичної педагогіки та суміжних галузей наук;
- здатність аналізувати історичні аспекти становлення вітчизняного вокально-хорового мистецтва з урахуванням поліетнічних впливів та міжкультурних зв'язків;
- здатність до застосування в практиці мистецької освіти історико-культурологічних, науково-педагогічних, мистецтвознавчих знань, використання отриманого досвіду у майбутній педагогічній, виконавській, науково-дослідній діяльності;
- здатність застосовувати спеціальні знання в галузі вокально-хорового мистецтва при розв'язанні проблемних ситуацій у сфері педагогічної діяльності;
- розвиненість необхідних професійних якостей особистості майбутнього педагога-музиканта, загального культурного рівня, творчої активності, креативності, прагнення до саморозвитку та самоосвіти у професії.

**6. Очікувані результати навчання з дисципліни:**

- знати історичні, соціально-культурні, поліетнічні та етнологічні засади та закономірності розвитку української вокально-хорової виконавської традиції, теорії виникнення вокально-хорового мистецтва, національні ознаки

української манери вокально-хорового виконавства, регіональні співацькі традиції, характеристики національної школи співу, особливості її становлення, сучасні напрями розвитку вокально-хорового виконавства в Україні;

- володіти ґрунтовною науково-теоретичною базою в галузі вокально-хорового мистецтва, яка сприяє глибокому осягненню сенсу явищ національної вокально-хорової культури, у якій концентрується багатовіковий досвід, здобутки вокально-виконавської, хорової творчості хudoжньої еліти етносу;
- уміти оптимально використовувати можливості та весь навчально-виховний потенціал українського вокально-хорового мистецтва під час викладання музичного мистецтва у школі для реалізації освітньої, виховної та розвивальної мети.

**7. Засоби діагностики результатів навчання:**  
усне (письмове) опитування, виконання практичних завдань та завдань самостійної роботи, написання модульної контрольної роботи.

## 8. Програма навчальної дисципліни.

Денна форма навчання

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин			
	разом	у тому числі		
		лекційні заняття	практичні заняття	самостійна робота
<b>Змістовий модуль 1. Історичні аспекти становлення та розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні</b>				
Тема 1. Етнокультурні джерела виникнення національної вокально-хорової виконавської традиції	12	2	2	8
Тема 2. Церковна співацька традиція в Україні	12	2	2	8
Тема 3. Історичні засади розвитку національної вокально-хорової школи	12	2	2	8
Тема 4. Міжкультурні зв'язки та поліетнічні засади розвитку української школи співу	12	2	2	8
Тема 5. Формування основ професійного вокально-хорового мистецтва у творчій спадщині видатних українських композиторів	12	2	2	8
Тема 6. Виникнення та розвиток оперного мистецтва в Україні	12	2	2	8
Тема 7. Національні ознаки українського вокально-хорового виконавського стилю	10	2		8
Тема 8. Сучасні напрями розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні	8	2	2	4
Разом за змістовим модулем 1	90	16	14	60
Разом годин	90	16	14	60



## **9. Форми поточного та підсумкового контролю.**

Форми поточного контролю: контроль на аудиторних заняттях; контроль самостійної роботи.

Форма модульного контролю: модульна контрольна робота.

Форма підсумкового контролю: залік.

## **10. Критерії оцінювання результатів навчання.**

(підсумковий контроль – залік)

**Розподіл балів, що присвоюються здобувачам:**

Поточний і модульний контроль (100 балів)		Сума
Поточний контроль	МКР	100 балів
70 балів	30 балів	

### **Поточний контроль (70 балів)**

Максимальний бал оцінки поточної успішності здобувачів на навчальних заняттях – 12.

**Критерії оцінювання знань, умінь і навичок  
здобувачів з навчальної дисципліни на навчальних  
заняттях**

Рівні навчальних досягнень	Оцінка в балах (за 12-бальною шкалою)	Критерії оцінювання
Початковий (понятійний)	1	Магістрант володіє навчальним матеріалом на рівні засвоєння окремих термінів, відповідає на запитання, які потребують відповіді „так» чи „ні»; порушує принципи академічної доброчесності.
	2	Магістрант демонструє початковий рівень володіння знаннями, робить спроби відповідати на поставлене запитання, припускається значних помилок та неточностей, погано орієнтується у рекомендованій науково-методичній літературі.
	3	Магістрант дає неповну відповідь на питання; може самостійно знайти відповідь у підручнику; не здатний здійснювати критичний аналіз матеріалу; робить спроби виконання завдань репродуктивного характеру; за допомогою викладача виконує прості вправи за готовим алгоритмом.

Рівні навчальних досягнень	Оцінка в балах (за 12-бальною шкалою)	Критерії оцінювання
Середній (репродуктивний)	4	Магістрант володіє початковими знаннями з навчальної дисципліни, здатний виконати вправи і завдання за зразком; орієнтується в термінах, поняттях, визначеннях; самостійне опрацювання навчального матеріалу викликає значні труднощі.
	5	Магістрант володіє початковими знаннями з навчальної дисципліни, може дати визначення понять, категорій (однак з окремими помилками); вміє працювати з підручником, самостійно опрацьовувати частину навчального матеріалу; виконує прості вправи і завдання за алгоритмом, але окремі висновки є нелогічними та непослідовними.
	6	Магістрант розуміє основні положення навчального матеріалу, може поверхнево аналізувати педагогічні та психологічні явища, робить певні висновки; самостійно відтворює більшу частину матеріалу; вміє застосовувати знання під час виконання завдань за алгоритмом, проте підкріплює свою відповідь невдалими прикладами, демонструє неповне володіння матеріалом основної та додаткової рекомендованої літератури.

Рівні навчальних досягнень	Оцінка в балах (за 12-бальною шкалою)	Критерії оцінювання
Достатній (алгоритмічно-дієвий)	7	Магістрант правильно і логічно відтворює навчальний матеріал, оперує базовими поняттями та категоріями, встановлює причинно-наслідкові зв'язки між ними; вміє наводити приклади на підтвердження певних думок, застосовувати теоретичні знання у стандартних ситуаціях; самостійно користуватися додатковими джерелами; правильно використовувати термінологію; дотримується принципів академічної доброчесності.
	8	Магістрант вільно застосовує вивчений матеріал в стандартних ситуаціях; вміє аналізувати педагогічні ситуації, робити висновки; знання студента досить повні, його відповідь логічна, обґрунтована, однак із окремими неточностями; вміє самостійно працювати, може підготувати проєкт, обґрунтувати його положення.
	9	Магістрант вільно володіє знаннями з навчальної дисципліни, вірно відповідає на питання, здійснює критичний аналіз матеріалу, підкріплює його власними прикладами, але наявне порушення логіки викладу матеріалу, не використовується інформація з додаткових літературних джерел.

Рівні навчальних досягнень	Оцінка в балах (за 12-бальною шкалою)	Критерії оцінювання
Високий (творчо-професійний)	10	Магістрант володіє глибокими і міцними знаннями з навчальної дисципліни; робить аргументовані висновки; самостійно визначає мету власної діяльності; виконує творчі завдання; володіє ґрунтовними знаннями суміжних галузей наук; може самостійно опрацювати матеріал, виконує прості творчі педагогічні завдання та задачі; дотримується принципів академічної доброчесності.
	11	Магістрант володіє узагальненими знаннями з навчальної дисципліни, аргументовано використовує їх у нестандартних педагогічних ситуаціях; вміє самостійно знаходити додаткові джерела інформації та аналізувати їх, застосовувати вивчений матеріал у власній практичній діяльності (диспути, круглі столи, конференції тощо); самостійно визначити програму своєї пізнавальної діяльності; оцінювати педагогічні явища, процеси; дотримується принципів академічної доброчесності.

Рівні навчальних досягнень	Оцінка в балах (за 12-бальною шкалою)	Критерії оцінювання
	12	Магістрант має системні, дієві знання з навчальної дисципліни, виявляє неординарні творчі педагогічні здібності в навчальній діяльності; використовує широкий арсенал засобів для обґрунтування та доведення власної думки; уміє ставити і розв'язувати педагогічні проблеми, самостійно здобувати і використовувати інформацію; займається науково-пошуковою роботою; логічно та творчо викладає матеріал в усній та письмовій формі; дає правильну та повну відповідь на питання, з врахуванням послідовності та логіки викладу матеріалу на основі рекомендованої основної та додаткової літератури, з наведенням власних прикладів; неухильно дотримується принципів академічної доброчесності.

**Оцінювання поточної успішності** здійснюється на практичних заняттях з дисципліни за 12-ти бальною шкалою згідно із зазначеними вище критеріями.

Загальна оцінка поточної успішності встановлюється шляхом обчислення середнього арифметичного від усіх отриманих на практичних заняттях балів та переведення їх у визначену програмою кількість балів (макс. - 70 балів) за формулою, відповідно до чинного положення про

рейтингову систему оцінювання (Положення про рейтингову систему оцінювання навчальних досягнень здобувачів вищої освіти Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» [https://drive.google.com/file/d/1aD\\_jeL-jGRbDWAegkQ58tdMxxbqQKuff/view](https://drive.google.com/file/d/1aD_jeL-jGRbDWAegkQ58tdMxxbqQKuff/view)).

Якщо здобувач не відпрацював пропущені навчальні заняття, не виправив оцінки 0,1,2,3, отримані на навчальних заняттях, він вважається таким, що має академічну заборгованість за результатами поточної успішності. Пропущені заняття здобувач має обов'язково відпрацювати. За відпрацьовані лекційні заняття оцінки не ставляться, за практичні заняття нараховуються бали середнього (4, 5, 6), достатнього (7, 8, 9) та високого рівня (10, 11, 12).

Здобувачеві, який не виконав поточних домашніх завдань, не підготувався до навчальних занять, в журнал обліку роботи академічної групи ставиться 0 балів.

Здобувач, знання, уміння і навички якого на навчальних заняттях за 12-бальною шкалою оцінено від 1 до 3 балів, вважається таким, що недостатньо підготувався до цих занять і має академічну заборгованість за результатами поточного контролю.

Поточну заборгованість, пов'язану з невідповідністю або недостатньою підготовленістю до навчальних занять, здобувач повинен ліквідувати. За ліквідацію поточної заборгованості нараховуються бали середнього (4, 5, 6), достатнього (7, 8, 9) та високого рівня (10, 11, 12). Рейтингова оцінка у балах знань, умінь і навичок здобувача на навчальних заняттях з навчального (змістового) модуля обчислюється після проведення цих занять та ліквідації ним поточної заборгованості, пов'язаної з пропусками занять, невідповідністю або недостатньою підготовленістю до них відповідно до «Положення

про рейтингову систему оцінювання навчальних досягнень здобувачів вищої освіти Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» [https://drive.google.com/file/d/1aD\\_jeL-jGRbDWAegkQ58tdMxxbqQKufF/view](https://drive.google.com/file/d/1aD_jeL-jGRbDWAegkQ58tdMxxbqQKufF/view)).

### **Самостійна робота**

Оцінювання самостійної роботи відбувається на практичних заняттях з дисципліни. Здобувач висвітлює опрацьовану тему самостійної роботи і отримує оцінку, яка є складовою загальної оцінки за практичні заняття (окремо бали не виставляються).

Під час оцінювання самостійної роботи магістранта враховується:

- обсяг та повнота висвітлення опрацьованої інформації;
- кількість і якість наведених прикладів, що підтверджують компетентність у тій або іншій темі;
- вміння аналізувати явища історії музичного мистецтва, проводити аналогії, порівняння між ними;
- логічність викладу інформації, рівень володіння професійною термінологією під час висвітлення теми;
- вміння обґрунтовувати власну думку, аргументовано її висловлювати.

### **Модульна контрольна робота (30 балів)**

Модульна контрольна робота виконується у письмовій формі. До її написання допускаються всі здобувачі. Невиконання МКР оцінюється 0 балів. Під час оцінювання МКР увага звертається на повноту висвітлення теми, володіння термінологічним апаратом курсу, вміння обґрунтовувати



власні міркування, характеризувати різноманітні психологічні явища, співставляти, порівнювати їх, наводити приклади, висловлювати власні ідеї тощо.

Важливою умовою під час оцінювання МКР виступає дотримання здобувачем правил академічної доброчесності, регламентованих «Положенням про дотримання академічної доброчесності педагогічними, науково-педагогічними, науковими працівниками та здобувачами вищої освіти Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» ([https://drive.google.com/file/d/oB\\_EBvdN4dQSlMUozdmc2TioxY3MzMS1hbjlXLVVQSDZmNjU4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/oB_EBvdN4dQSlMUozdmc2TioxY3MzMS1hbjlXLVVQSDZmNjU4/view?usp=sharing)) та «Кодексом академічної доброчесності Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка»

(<https://drive.google.com/open?id=1LIOReajanExMEnG2DvgdaFNACYWUooUL>).

Здобувачі, які за результатами виконання МКР отримали рейтинговий бал менший 60 % від максимальної кількості балів, виділених на цей вид роботи, а також ті, що не з'явилися для її виконання або не виконали її завдань, вважаються такими, що мають академічну заборгованість за результатами поточного контролю, ліквідація якої є обов'язковою.

Модульна контрольна робота складається із 3 питань, які оцінюються наступним чином:

1 питання – 10 балів,

2 питання – 10 балів,

3 питання – 10 балів (питання є рівнозначними за рівнем складності завдань та обсягом навчального матеріалу).

### **Критерії оцінювання питання модульної контрольної роботи**

Оцінка	Критерії оцінювання питань МКР
10 балів (відмінно)	Магістрант дає вичерпну відповідь на питання модульної контрольної роботи, логічно її вибудовує, широко оперує професійною термінологією.
9 балів (дуже добре)	Магістрант презентує високий рівень володіння навчальною інформацією, однак подекуди припускається незначних помилок у термінологічних визначеннях, не завжди супроводжує висвітлення теми необхідними прикладами й власними міркуваннями.
8 балів (добре)	Відповідь на питання чітка, однак носить ознаки фрагментарності, не завжди доцільними є наведені приклади.
7 балів (задовільно)	Магістрант не достатньо широко розкриває питання модульної контрольної роботи, не достатньо добре систематизує та узагальнює навчальний матеріал, обмежено використовує професійну термінологію.
6 балів (задовільно)	Магістрант вузько та однобоко розкриває питання модульної контрольної роботи, демонструє неглибокий рівень засвоєності навчального матеріалу.
0-5 балів (незадовільно)	Логіка викладу матеріалу порушена, питання модульної контрольної роботи не розкриті.

Загальна оцінка за МКР обчислюється як середнє арифметичне від отриманих за кожне питання балів та переводиться за формулою у кількість балів, відведених на МКР.

Загальна кількість балів, що відводяться на МКР – 30 балів.

### **Рівні опанування навчального матеріалу і критерії оцінювання загальних результатів МКР**

Рівні опанування навчального матеріалу (отримані за МКР бали)	Критерії оцінювання загальних результатів МКР
Високий рівень (27-30 балів)	Магістрант дає правильну та повну відповідь на питання контрольної роботи; всебічно розкриває проблеми, з урахуванням послідовності та логіки викладу матеріалу, на основі рекомендованої основної та додаткової літератури, з наведенням власних прикладів; широко оперує професійними термінами; демонструє ґрунтовні знання тематичного матеріалу, здатен систематизувати, узагальнювати, навчальний матеріал; використовує широкий арсенал засобів для обґрунтування та доведення своєї думки; у висновках та узагальненнях пропонує нетипові варіанти відповіді; рівень критичного мислення високий.

<p>Достатній рівень (23-26 балів)</p>	<p>Магістрант вірно відповідає на питання контрольної роботи; виявляє достатній рівень засвоєння тематичного матеріалу з «Історії розвитку вокально-хорового мистецтва України»; свідомо використовує спеціальну термінологію; здійснює критичний аналіз матеріалу; підкріплює відповіді власними прикладами, але наявне незначне порушення логіки викладу матеріалу, не використовується інформація з додаткових літературних джерел; трапляються поодинокі недоліки в інтерпретації навчального матеріалу і письмовому оформленні власних роздумів.</p>
<p>Середній рівень (18-22 бали)</p>	<p>Магістрант не достатньо глибоко розкриває питання контрольної роботи; виявляє достатнє засвоєння тематичного матеріалу, здатний відтворювати значну його частину, але припускається неточностей у використанні спеціальної термінології, які потребують зауваження чи коригування; трапляються поодинокі недоліки в оформленні роздумів; достатньо вдало систематизує та узагальнює навчальний матеріал.</p>
<p>Початковий рівень (менше ніж 18 балів)</p>	<p>Питання контрольної роботи залишилися не розкритими, магістрант виявив відсутність базового рівня знань дисципліни; словниковий запас дозволяє викласти думку на елементарному рівні. У роботі наявні ознаки академічної недоборочесності.</p>

## Семестровий залік (100 балів)

Якщо здобувач не відпрацював пропущені навчальні заняття, не виправив оцінки 0,1,2,3, отримані на навчальних заняттях; не виконав або виконав МКР, завдання самостійної роботи менше ніж на 60% від максимальної кількості балів, виділених на ці види робіт, він вважається таким, що має академічну заборгованість за результатами поточного контролю. Здобувачі, які не мають академічної заборгованості за результатами поточного контролю, отримують оцінки за результатами підсумкового контролю у формі заліку з кредитного модуля (навчальної дисципліни).

Здобувачі, які мають академічну заборгованість за результатами поточного контролю, отримують за результатами підсумкового контролю у формі заліку оцінку F або FX за шкалою ECTS та „не зараховано» за національною шкалою. Здобувачі, які мають академічну заборгованість за результатами підсумкового контролю у формі заліку, зобов'язані ліквідувати її в терміни, визначені графіком ліквідації академічної заборгованості (регламентується «Положенням про організацію освітнього процесу в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка» (<https://drive.google.com/open?id=1ZbMN35h-7ZSJBBOVvL2bTCaLtRbcQA86>)).

В умовах застосування дистанційних технологій навчання організація поточного і семестрового контролю відбувається відповідно до «Порядку організації поточного та семестрового контролю із застосуванням дистанційних технологій навчання в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка (зі змінами)» ([https://drive.google.com/file/d/15qM6nA\\_NtvOZxOYz4Hzc8DZNgnAiL\\_ zz/view](https://drive.google.com/file/d/15qM6nA_NtvOZxOYz4Hzc8DZNgnAiL_ zz/view)).

Зарахування результатів неформальної / інформальної освіти регулюється «Порядком визнання в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка результатів навчання, здобутих шляхом неформальної та/або інформальної освіти (нова редакція) (<https://drive.google.com/file/d/19GCSM3y-K496gs8RQJromO9FjUJumB4T/view?usp=sharing>).

### **Підсумковий рейтинг з кредитного модуля (дисципліни)**

Рейтингова оцінка з кредитного модуля	Оцінка за шкалою ECTS	Оцінка за національною шкалою
90-100 і більше	A (Відмінно)	зараховано
82-89	B (дуже добре)	
75-81	C (добре)	
67-74	D (задовільно)	
60-66	E (достатньо)	
35-59	FX (незадовільно з можливістю повторного складання)	не зараховано

**11. Інструменти, обладнання та програмне забезпечення**, використання яких передбачає навчальна дисципліна: дисципліна не потребує спеціального програмного забезпечення. Використовуються: фортепіано, комп'ютер, проектор.

## 12. Рекомендована література

### Основна

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр Світ», 2002. 440 с.
3. Іванов В.Ф., Іванова Л.О. Музична освіта в Україні XVIII століття : навчальний посібник. Миколаїв : Вид-во «Іліон», 2008. 352 с.
4. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики [підг. до др., наук. редак., вступ. ст. комент. Л. Корній]. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
5. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : наукове видання. Харків : Видавництво «Атос», 2008. 248 с.

### Додаткова

6. Антонюк В. Вокальна педагогіка : підручник. Вид. 3-тє доп. та переробл. Київ : Видавець Бихун В.Ю., 2017. 218 с.
7. Белік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років XX століття. Харків : «Крок», 2003. 46 с.
8. Божко Л. Опера творчість Дмитра Бортнянського : методичні записки. Львів, 2004. 8 с.
9. Борисенко В. Традиції та життєдіяльність етносу на матеріалі святково-обрядової культури українців. Київ : УНІСЕРВ, 2000. 191 с.
10. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.

11. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.
12. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.
13. Іванов В.Ф. Давньоруська знакова співоча мова : монографія. Миколаїв : Видавництво «Шамрай», 2008. 305 с.
14. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у ІХ-ХVІІ ст. Київ : Музична Україна, 1997. 248 с.
15. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у ХVІІІ ст. Київ : Музична Україна, 1997. 289 с.
16. Історія української культури [за ред. І. Крип'якевича]. Київ : Либідь, 2000. 656 с.
17. Кияновська Л.О. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : «Тріада плюс», 2008. 344 с.
18. Козаренко О. Феномен Української музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
19. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 119 с.
20. Коломоєць О.М. Хорознавство : навчальний посібник. Київ : Либідь, 2001. 168 с.
21. Коляда Л., Коляда Ю., Вергун С. Микола Лисенко. Харків : Фоліо, 2019. 125 с.
22. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : монографія. Київ : Музична Україна, 2018. 364 с.
23. Лоцман Р.О. Таємниці Україноспіву. Кам'янець-Подільський : ФОП Буйницький О.А., 2020. 88 с.
24. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.



25. Московчук Л.М. Українська духовна музика : навч.-метод. комплекс для вчителів загальноосвіт. навч. закладів та недіт. шкіл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
26. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посібн. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
27. Прядко О.М. Вокальна підготовка вчителя музичного мистецтва: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2016. 192 с.
28. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
29. Сорокер Я.Л. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження : навч. посібн. для студ. вищ. навч. закл. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
30. Стасько Г.Є., Шуляр О.Д., Сливоцький М.П. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
31. Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176 с.
32. Шайдецька В.А. Помічник хормейстера-вокаліста (посібник-довідник) : учбовий посібник. Херсон : Айлант, 2007. 180 с.
33. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ. 2019. 368 с.
34. Яропуд З.П. Диригентська практика у духовній хоровій музиці (на матеріалі духовних творів немензурованого безрозмірного письма) : навч. посібн. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2011. 148 с.

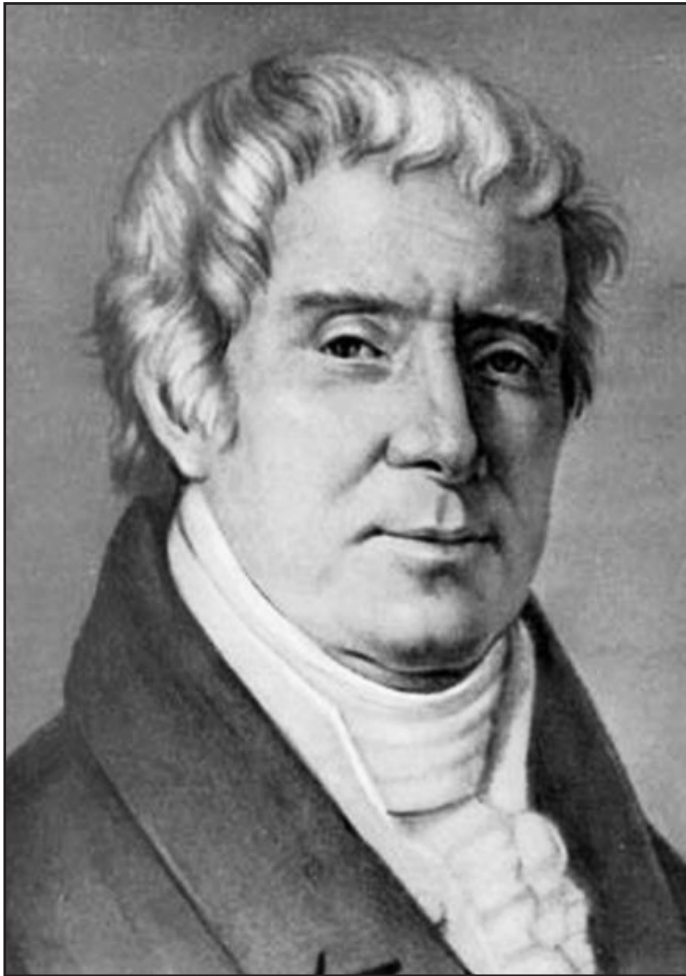
### 13.Рекомендовані джерела інформації

<a href="http://www.nbuv.gov.ua/">http://www.nbuv.gov.ua/</a>	Національна бібліотека імені В.І.Вернадського
<a href="https://nus.org.ua/">https://nus.org.ua/</a>	Сайт проєкту «Нова українська школа»
<a href="http://ruh.znaimo.com.ua/index-26750.html?page=12">http://ruh.znaimo.com.ua/index-26750.html?page=12</a>	Наукова бібліотека національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова
<a href="https://dnpb.gov.ua/ua/">https://dnpb.gov.ua/ua/</a>	Державна науково-педагогічна бібліотека України ім. М.Сухомлинського
<a href="https://westudents.com.ua">https://westudents.com.ua</a>	Бібліотека українських підручників
<a href="http://osvita.org.ua/">http://osvita.org.ua/</a>	Освітній портал України
<a href="https://vseosvita.ua">https://vseosvita.ua</a>	Освітня платформа «Всеосвіта»
<a href="https://prometheus.org.ua">https://prometheus.org.ua</a>	Платформа онлайн-освіти «Prometheus»
<a href="https://naurok.com.ua/upgrade/kursy-dlya-vchyteliv-muzychnoho-mystetstva">https://naurok.com.ua/upgrade/kursy-dlya-vchyteliv-muzychnoho-mystetstva</a>	Освітній проєкт «На урок»
<a href="https://ruh.com.ua/#contacts">https://ruh.com.ua/#contacts</a>	«Рух освіта»
<a href="https://umity.in.ua">https://umity.in.ua</a>	Освітня платформа для педагогів «Уміти»
<a href="https://e-learning.ippo.kubg.edu.ua/course/index.php?categoryid=12">https://e-learning.ippo.kubg.edu.ua/course/index.php?categoryid=12</a>	Інститут післядипломної освіти. Портал Е-навчання. Мистецька освіта
<a href="http://org.zakinppo.org.ua">http://org.zakinppo.org.ua</a>	Платформа дистанційного навчання ЗППО

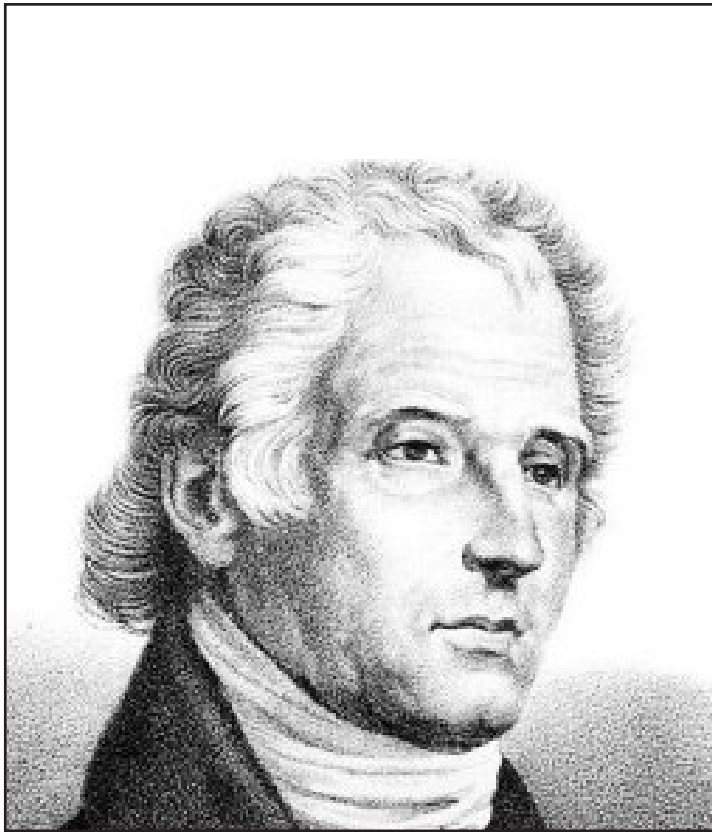
Ілюстрації



*Максим Созонтович Березовський  
(1745-1777)*



*Дмитро Степанович Бортнянський  
(1751-1825)*



*Артемій Лук'янович Ведель  
(1767-1808)*



*Микола Віталійович Лисенко  
(1842-1912)*



*Кирило Григорович Стеценко  
(1882-1922)*



*Яків Степанович Степовий  
(1883-1921)*





*Микола Дмитрович Леонтович  
(1877-1921)*

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919). Львів : Львів. Нац. ун-т ім І.Франка, 2001. 272 с.
2. Антонюк В. Вокальна педагогіка : підручник. Вид. 3-тє доп. та переробл. Київ : Видавець Бихун В.Ю., 2017. 218 с.
3. Антонюк В. Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблеми поліетнічності : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 28 с.
4. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Антонюк В. Етномузикологічні чинники навчання співу : наукове дослідження. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
6. Антонюк В.Г. Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
7. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Ред. журн. «Укр Світ», 2002. 440 с.
8. Белік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ століття. Харків : «Крок», 2003. 46 с.
9. Божко Л. Оперна творчість Дмитра Бортнянського : методичні записки. Львів, 2004. 8 с.

10. Борисенко В. Традиції та життєдіяльність етносу на матеріалі святково-обрядової культури українців. Київ : УНІСЕРВ, 2000. 191 с.
11. Бурбан М.І. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 672 с.
12. Витвицький Б. Максим Березовський. Львів : Логос, 1994. 111 с.
13. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 1997. 318 с.
14. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1992. 290 с.
15. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ, 1999. 222 с.
16. Іваницький А. Українська музична фольклористика. Методологія і методика. Київ, 1997. 391 с.
17. Іванов В.Ф. Давньоруська знакова співоча мова : монографія. Миколаїв : Видавництво «Шамрай», 2008. 305 с.
18. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст. Київ : Музична Україна, 1997. 248 с.
19. Іванов В.Ф., Іванова Л.О. Музична освіта в Україні XVIII століття : навчальний посібник. Миколаїв : Вид-во «Іліон», 2008. 352 с.
20. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1997. 289 с.
21. Іванова Л.О. Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича : монографія. Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. 144 с.

22. Історія української культури [за ред. І. Крип'якевича]. Київ : Либідь, 2000. 656 с.
23. Кияновська Л.О. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : «Тріада плюс», 2008. 344 с.
24. Козаренко О. Феномен Української музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
25. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1995. 119 с.
26. Коломоєць О.М. Хорознавство : навч. посібн. Київ : Либідь, 2001. 168 с.
27. Коляда Л., Коляда Ю., Вергун С. Микола Лисенко. Харків : Фоліо, 2019. 125 с.
28. Корній, Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : монографія. Київ : Музична Україна, 2018. 364 с.
29. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 128 с.
30. Лоцман Р.О. Таємниці Україноспіву. Кам'янець-Подільський : ФОП Буйницький О.А., 2020. 88 с.
31. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.
32. Московчук Л.М. Українська духовна музика : навч.-метод. комплекс для вчителів загальноосвіт. навч. закладів та неділ. шкіл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.

33. Ольховський Ю.А. Нарис історії української музики [підг. до др., наук. редак., вступ. ст. комент. Л. Корній]. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
34. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посібн. Вінниця : Нова книга, 2013. 368 с.
35. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Мистецтво, 2011. 232 с.
36. Попович М. Нариси історії культури України. Київ : АртЕк. 1998. 728 с.
37. Прядко О.М. Вокальна підготовка вчителя музичного мистецтва : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2016. 192 с.
38. Сердюк О., Уманець О., Слюсаренко Т. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
39. Сорокер Я.Л. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження : навч. посібн. для студ. вищ. навч. закл. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
40. Стасько Г.Є., Шуляр О.Д., Сливоцький М.П. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
41. Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176.
42. Федорів М. Українські Богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. Івано-Франківськ : Нова зоря, 1997. 143 с.

43. Хезмондалш Д. Музика. Чому вона є такою важливою для нас. Харків : Видавництво Гуманітарний центр, 2014. 240 с.
44. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури : наукове видання. Харків : Видавництво «Атос», 2008. 248 с.
45. Шайдецька В.А. Помічник хормейстера-вокаліста (посібник-довідник) : учбовий посібник. Херсон : Айлант, 2007. 180 с.
46. Шкварець В.П. Микола Миколайович Аркас: життя, творчість, діяльність. Миколаїв, 2002. 260 с.
47. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ. 2019. 368 с.
48. Яропуд З.П. Диригентська практика у духовній хорівій музиці (на матеріалі духовних творів немензурованого безрозмірного письма) : навч. посібн. Кам'янець-Подільський : Видавець Зволейко Д.Г., 2011. 148 с.



Навчальне видання

Прядко Олена Михайлівна

**Історія розвитку вокально-хорового мистецтва України**  
Навчально-методичний посібник

Здано в набір 26.03.2024. Підписано до друку 26.04.2024.  
Формат 60x84/16. Гарнітура Georgia . Папір офсетний.  
Ум. друк. арк. 6,98 . Обл.-вид. арк. 4,56. Тираж 100 прим.  
Зам.628.

Видавець і виготовлювач ПП Зволейко Д.Г.  
вул. Кн. Коріатовичів, 9; м. Кам'янець-Подільський,  
Хмельницька обл., 32300; тел. (03849) 3-06-20  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
серія ДК № 2276 від 31.08.2005 р.