

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Дьоміна Марія Олегівна

«AVE MARIA» В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ--- ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню бакалавра

Науковий керівник

_____Л. А.Бірюкова

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

«__» _____ 2021 року

Виконавець

_____М. О. Дьоміна

«__» _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОНЯТТЯ «ДУХОВНІСТЬ» І «ДУХОВНА МУЗИКА»	8
1.1. Історичний екскурс становлення поняття «духовність»	8
1.2 Молитва «Ave Maria» як могутнє джерело духовності в історичному аспекті.....	11
РОЗДІЛ 2 «AVE MARIA» — ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	26
2.1 «Ave Maria» в творчості видатних світових композиторів і вокальних виконавців.....	26
2.2. Музично-виконавський аналіз «Ave Maria» для мішаного хору композитора Томаса Луїса де Вікторії.....	36
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність теми. Одним з найбільш актуальних питань сучасній освіті залишається виховання особистості. Одну з провідних ролей в цьому процесі відіграє мистецтво, яке розвиває і формує художню компетентність, моральність, здатність до самореалізації і потребу в духовному самовдосконаленні. Поняття духовності є об'єктом вивчення багатьох наукових напрямків. Науковці в педагогічній сфері вважають духовність феноменом збереження наступності поколінь, позитивних тенденцій у розвитку людства.

Духовність надає нам сенс життя, завдяки їй люди шукають і знаходять відповіді на безліч питань, що хвилюють суспільство і особистість: навіщо ми живемо, яке призначення людини в житті, що є добро і зло, істина і омана, красиве і потворне і т.п. Серед великої кількості жанрів мистецтва можемо виділити духовну музику за унікальний зміст який вона привнесла в світову скарбницю. Будучи невід'ємною часткою в національній культурі України вона відіграє особливу роль в житті людини.

Над пізнанням і створенням вищих духовних цінностей людства працюють видатні діячі різноманітних мистецьких напрямків. Аналіз творчості композиторів і вокальних виконавців, які створювали видатні зразки духовної музики в устремлінні піднести духовність людини на вищій ступінь розвитку, визначає актуальність цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові дослідження професора В. В. Рибалка, спрямовані на духовність і духовну культуру у становленні творчо обдарованої особистості[1]. В. Знаків вважає, що духовність є результатом залучення до загальнолюдських цінностей і духовної культури. Важливим джерелом духовності, на думку вченого, є естетичні норми, на які людина орієнтується у повсякденному житті у відношеннях до інших людей і особистісних уявленнях і міркуваннях.

Відомий український педагог академік С. Гончаренко визначає поняття духовних цінностей як «витворів людського духу, зафіксованих у здобутках

науки, мистецтва, моралі, культури»[2]. Вони були предметом філософських опрацювань великого народного просвітителя Г.Сковороди. В своїх філософських роздумах він аналізував світ духовності, її роль у самопізнанні людини і розвитку її сили духу в боротьбі з людськими пристрастями. На думку Г.Сковороди, «духовність і бездуховність певною мірою протиставлені у поняттях культури і натури. Духовність об'єднує загальнолюдські, трансцендентні цінності, забезпечує «злиття людини із космічною світобудовою, розширює «кут зору» зрілої, вільної і відповідальної особистості»[3].

Духовна музика є об'єктом вивчення багатьох науковців, мистецтвознавців і педагогів. В наукових працях Н. Александрової, А. Болгарського, І. Власенко, О. Демченко, О. Мельник, О. Самойленко, та ін., подано різні тлумачення об'ємного і складного поняття «духовна музика»[4]. В розумінні змісту цього поняття існує декілька підходів. М. Станкевич, М. Маріо, І.С. Григорчук, Л. Москальова, Л. Радковська розглядають її як «синонім церковної і обов'язкову частину православного богослужіння»[5].

За І. Кошміною, «духовна музика – частина релігійно-духовної культури, явище, яке має важливе значення для подальшого розвитку суспільства та його культури, художній спадок народу»[6]. Вона розглядається науковцем у не розривному поєднанні з національними музичними традиціями та народною творчістю. Як визначає М. Маріо, «духовна музика формує естетичні почуття і художні смаки, а біблійний текст – моральні принципи людини, її громадянськість»[7]. Великий вплив на особистість такої музики «завдяки глибокому філософському осмисленню теми життя, смерті, страждання і воскресіння»[8] визначає Л. Радковська. На думку Л. Москальової «Духовна музика допомагає здійснювати мету морального виховання – трансформувати суспільно-значущі норми, принципи, загальнолюдські та загальнонаціональні моральні цінності в індивідуальні моральні якості» [9].

Л. Остапенко розглядає духовну музику як «засіб пізнання, як певний тип соціально-інформаційної системи, що виконує поліфункціональний характер між суб'єктної взаємодії, формуючи «художнє середовище» цієї системи, а також особистісні якості людини, що спонукають її на засвоєння пріоритетних загальнолюдських та художніх цінностей і розвиток свого творчого потенціалу»[10].

У літературі поділяють напрямки духовної музики на церковну, релігійну, обіходну, богослужбову, релігійно-духовну, сакральну. М. Маріо розглядає її як «високопрофесійний церковний хоровий спів культового призначення, що характеризується єдністю слів і мелодії, що забезпечує моральне, естетичне, виховання і сприяє психофізіологічному, емоційному, інтелектуальному та фізичному розвитку дітей»[11]. І.С. Григорчук визначає «духовну музику як тип музичної культури, що є виразником релігійної свідомості, становить складову частину культового обряду і полягає у співвіднесенні певного релігійного змісту відповідним виражальним формам музики, або виявляє душевний стан окремо взятої особистості композитора у відношенні його до Божественного»[12].

Ми поділяємо погляди цих науковців які вважають, що «на перше місце завжди має ставитися саме морально-ціннісний аспект музичної діяльності, її конкретна направленість на формування моральної стійкості у зв'язку з заповідями, що впливають із Священного писання»[13]. Проаналізувавши науково методичну літературу за темою нашого дослідження, ми дійшли висновку, що цей напрямок залишається актуальним важливим для педагогічного процесу закладів мистецького спрямування всіх рівнів і потребує подальшого дослідження.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати та дослідити поняття «духовність» і «духовна музика» на прикладі молитви «Ave Maria» в історичному та мистецькому аспектах.

Об'єкт дослідження – «Ave Maria» в творчості видатних світових композиторів і вокальних виконавців.

Предмет дослідження – музично-виконавський аналіз «Ave Maria» композитора Томаса Луїса де Вікторії.

Предмет та мета дослідження зумовили необхідність реалізації наступних завдань:

- На основі аналізу наукової та мистецької літератури розкрити зміст і сутність понять духовності і духовної музики.
- Визначити шляхи становлення та розвитку європейських та українських традицій духовної музики.
- Розглянути молитву Ave Maria в історичному та мистецькому аспектах.
- Проаналізувати Ave Maria в творчості видатних світових композиторів і вокальних виконавців;
- Провести музично-виконавський аналіз Ave Maria для мішаного хору композитора Томаса Луїса де Вікторії.
- Проаналізувати та узагальнити результати дослідницької роботи.

Матеріали та методи дослідження:

теоретичні: аналіз, порівняння, узагальнення, мистецької, наукової, філософської, педагогічної, музикознавчої та методичної літератури для визначення стану розробки теми дослідження, складання бібліографії, цитування;

емпіричні: спостереження, кількісна та якісна обробка результатів дослідницької роботи.

Практичне значення дослідження. Вивчення теоретичних та методичних особливостей Ave Maria для мішаного хору композитора Томаса Луїса де Вікторії стане в нагоді хормейстерам та студентам, які цікавляться стародавньою хоровою творчістю, для розвитку їх професійної майстерності. Результати дослідження можна використовувати під час проведення практичних індивідуальних та хорових занять.

Наукова новизна одержаних результатів. Систематизація теоретичних і практичних розвідок за темою дослідження. Вперше зроблено

системний детальний музично - виконавський аналіз Ave Maria для мішаного хору композитора Томаса Луїса де Вікторії .

Апробація результатів та публікації. Основні положення, висновки та результати дослідження висвітлювались на студентській науковій онлайн конференції «Дні науки 2021».

За її результатами було опубліковано статтю:

1. Дьоміна М.О. Дослідницька думка про сутність духовності / М. Дьоміна // Мистецькі пошуки: зб. наук. праць. Випуск 1(13).- Суми: ФОП Цьома С.П.; 2021. - С.133-137.

Структура та обсяг роботи. Згідно з метою та завданням дослідження бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури та додатку(1). Загальна кількість тексту 65, обсяг основного тексту роботи становить 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОНЯТТЯ «ДУХОВНІСТЬ» І «ДУХОВНА МУЗИКА»

1.1. Історичний екскурс становлення поняття «духовність»

В соціології, культурології, та інших сферах суспільного життя під поняттям «духовність» прийнято вважати об'єднуючі засади суспільства, що виявляються і концентруються в моральних цінностях і традиціях суспільства, в релігійному житті, у сфері мистецтв. Соціолог Дюркгейм описав традиційну духовність ототожнював традиційну духовність з релігійною. В сучасній соціології та соціальній філософії духовності надають риси соціального капіталу. Формування і зміцнення духовності на думку деяких науковців здійснюється в процесі освіти та виховній педагогічній роботі. «Духовність – традиційне дбайливе ставлення до самого себе, оточуючих людей, навколишнього світу, природи, що передається з покоління в покоління. Духовність виховується в сім'ї. Чим міцніше сім'я - тим міцнішим є в ній зв'язок поколінь, тим вище шанси виховання в ній духовно розвиненої людини»[14].

Проведемо історичний екскурс понять «дух» та «духовність».

ДУХ (лат. Spiritus) – це «позначення невидимого, надчуттєвого, нематеріального початку, вища здатність людини, що дозволяє йому стати джерелом особистісного самовизначення, осмисленого перетворення дійсності; відкриває можливість доповнити природню основу індивідуального і суспільного буття світом моральних, культурних і релігійних цінностей»[15].

Дух відображує зв'язок з повітрям, віянням, диханням, тоді як з англійської «ghost» (примара) і німецького «Geist» (примара) додається зв'язок з чимось вируючим, бурхливим, тим, що бадьорить, але водночас викликає жах. Слово «дух» пов'язане з такими багатозначними смисловими поняттями, як душа, плоть, тіло, матерія, життя», смерть. Найважливішим процесом на ранніх етапах людської історії було розрізнення уявлень про дух і душу. Спочатку вони просто ототожнювалися, і їм приписувалися однакові

спільні властивості в якості душі предка. Поняття «душа» також було пов'язане з диханням і віянням, позначаючи особливу нематеріальну субстанцію, що знаходиться в тілі людини (а також тварини і навіть рослини), але не залежить від тіла, і вважається джерелом життя.

Душа – нематеріальна сутність людини. В давньогрецькій, давньоіндійській та російській мовній етимології, термін душа походить від дієслова дихати. Розглянемо тлумачення поняття душі та духовності у думках стародавніх мислителів, філософії, психології, педагогіці та в православному богослов'ї.

Піфагорійське уявлення про душу в майбутньому вплинуло на формування християнського вчення. На думку вченого О. Лосева «Разом з відкриттям душі як самостійного початку з'явилося і почуття зв'язку душі з тілесним початком, почуття гріхопадіння, праги подолати тілесний початок і відплата за гріхи, в результаті якого можна було сподіватися на повне очищення» [16].

В піфагореїзмі душі вважалися рівними перед вічністю, але ця рівність була обмеженою, так як здійснювалося в рамках рабовласництва. Для піфагореїзма здорова душа вимагала здорового тіла, удосконалення якого було в пріоритеті.

Істотна відмінність християнської концепції душі від піфагореїзму полягає в тому, що «душа вже розуміється як індивідуальний початок, без зв'язку з особистісним» [16].

У давньогрецькій культурі психологія як наука про душу, вперше сформувалася як самостійний вид знання в працях її засновника Аристотеля - який розробив науковий підхід до сфери психічних явищ. В своїх трактатах він привертав увагу до поняття пізнання душі як пізнання - будь-якої істини, природи як початку живих істот, і наголошував на необхідності відвести цьому поняттю одне з важливіших місць.

У Середньовіччі розвинулась ідея буття, що змінила уявлення про душу та сутність людини. В суспільстві закріпилося уявлення про людину як

сукупність трьох складових Стихеї (матеріальної, тілесної складової), Психеї (душі, області усвідомлених почуттів і думок) і Диохеї (сфери духу, як безсмертної і богоподібної частини людини). Філософи тих часів приходять до думки про необхідність розрізнити поняття тіла як суцього і духу як вічного, а душа поєднує обидва поняття. В ході історичного розвитку ототожнення духу і душі поступово зникає.

Душа виявляється носієм внутрішніх станів людини і зберігає окремі властивості духу. Духовним вважалось те, що відносилось до більш ніж однієї душі. Відповідно, духом філософи тих часів вважали особливість людського роду в цілому, а душу - складовою окремої людини. Саме дух, на їх думку, опановував людину і людей, охоплював їх своїми діями.

Фрагменти культурної традиції і сакральних текстів, дозволяє нам з достатнім ступенем вірогідності стверджувати, що спочатку поняття дух розумілося як найтонша, але все ж матеріальна субстанція, подібна вітру, пару, диму або летючим ефірним рідинам.

В часовому просторі відбувся розвиток поняття духовності. В сучасній психології при розгляді явища духовності виник підхід, в якому духовність бачиться як відображення вищих моральних якостей, розглядається в контексті особистісних цінностей і життєвих пріоритетів. На думку психологів «духовність – це цілісне формування психіки людини, в поєднанні психічно-процесуальних та особистих якостей і сутнісних ознак»[17].

Словник «Загальна психологія» Д. А. Леонтєва та А. В. Петровського трактує поняття духовності як «вищий рівень розвитку і саморегуляції зрілої особистості, на якому основними мотиваційно-смысловими регуляторами її життєдіяльності стають вищі людські цінності»[18]. В повсякденні це поняття розуміється як високорозвинена форма та високоморальний початок психічного, як прагнення до ідеалу, здатність до самоаналізу вчинків і переживань і т. п. На думку В. О. Сухомлинського, «духовність - це засвоєння моральних, інтелектуальних і естетичних потреб в процесі

активної діяльності людини»[19]. Вища форма духовного ставлення людини до світу – любов, яка пов'язує єдине істину, добро і красу, являючи в цьому вищому синтезі як первинний духовний образ людства.

Науковці педагогічної галузі, досліджуючи основи поняття «дух» та «духовність», спираються на православну антропологію - вчення про людину в єдності її духу, душі і тіла. Практична установка процесу навчання розвиває особистість цілісно, у гармонійному і духовному розвитку. Існує кілька педагогічних визначень духовності. «Духовність - це вирішальна властивість людини, спосіб її існування, що відповідає внутрішній спрямованості до вищих цінностей, що надають людині сенс життя» [17].

Науковці в педагогічній сфері вважають духовність феноменом збереження наступності поколінь, позитивних тенденцій у розвитку людства.

Духовність надає нам сенс життя, завдяки їй люди шукають і знаходять відповіді на безліч питань, що хвилюють суспільство і особистість: навіщо ми живемо, яке призначення людини в житті, що є добро і зло, істина і омана, красиве і потворне і т.п.

Ми поділяємо думку дослідників, що духовність людини існує не тільки у вищих зразках людської культури (у вигляді суспільно-історичних норм і цінностей).

Узагальнюючи розвідки науковців зазначимо, що духовність як результат розвитку особистості у відношенні до мистецтва і художньої краси, до науки і релігії, та образ буття в цілому; може вказати людині, що є справді головним і найціннішим в житті.

1.2 Молитва «Ave Maria» як могутнє джерело духовності в історичному аспекті

Образ Марії - це одна з духовних постатей, що безпосередньо пов'язує Старий і Новий Заповіт. Всі події життя Матері Спасителя підкреслюють велич звучання теми Пресвятої Діви в християнському мистецтві. Тому особливо хвилюючими і привабливими, з точки зору в їх художньому втіленні, є епізоди життя Богоматері, в яких її доля поєднана з долею Сина.

Благовіщення, Голгофа, Успіння - ось кульмінаційні, визначальні віхи земної долі Марії.

Образ Діви-Матері - прекрасної і доброї заступниці, знаходить відгук у людських серцях незалежно від віросповідання. І саме поєднання слів Ave Maria своїм звучанням вже народжує музику. Напевно, тому композитори так люблять створювати музичні твори на текст цієї молитви, а публіка – отримувати духовне задоволення. Початок молитви, що передає собою вітання архангела Гавриїла Пресвятій Діві, коли він повідомляв їй звістку про майбутнє народження у Сина Божия «Ave Maria»- (лат. Ave Maria - радуйся, Маріє), одна з основних молитов Католицької Церкви, звернена до Богоматері і іменована за першими словами свого латинського тексту. Вона ґрунтується на двох реченнях з Євангелія від Луки, звернених до Діви Марії: вітанні архангела Гавриїла, що сповістив Їй, що Вона стане Матір'ю Спасителя (звідси інша назва цієї молитви - «Ангельське вітання» (лат. angelico salutatio)), і привітанні Єлисавети. Відповідною цій молитви в Православній Церкві є «Богородице Діво», текст якої лише несуттєво відрізняється від першої частини католицької. Одночасно, до першої частини, що відображає собою хвалу Богородиці, зважаючи на її особливе місце у всесвітньому порятунку, додається друга, що є проханням про молитовне заступництво. Необхідно зацентувати увагу на феномені Молитви в духовному розвитку суспільства і кожної особистості, і проаналізувати її вічну духовну цінність для людства.

«Молитва – це велика зброя, невичерпний скарб, багатство, що ніколи не зміліє, спокійне пристановище, несхитний затишок і корінь незліченних благ; і джерело, і матір є молитва: вона могутніша за саму царську владу. Молитвою ж я називаю не будь-яку, не недбалу і розсіяну, а полум'яну й многотрудну, що виходить зі зболеної душі й глибоко зосередженого розуму. Лишень така молитва сходить до неба»[20]. Ці вкрай важливі та правдиві слова були написані близько V століття великим мислителем і проповідником християнської Церкви, святителем Іоаном Золотоустом, якого

по праву називають вселенським учителем. Чому ж молитва є такою важливою. Про молитву написано тисячі книг. Святі отці, священники, богослови усіх часів та народів ділилися своїм досвідом, думками та настановами щодо цінності молитви, наголошуючи, що вона – необхідна умова справжньої віри та смирення. Проте, не кожне звернення до Бога і Його угодників насправді є молитвою. Чимало людей вважають, що коли вони промовляють або читають певні слова з молитовника, то це і є молитва. Насправді ж молитва полягає не просто у прочитанні написаних слів, а в піднесенні нашої душі до Бога з допомогою змісту того, що ми вголос або подумки промовляємо. Тому справжня молитва промовляється щиро, з розумним серцем і зібраним, зосередженим розумом. Якщо людина лише промовляє слова молитви, навіть не намагаючись зрозуміти їхню суть, вона не стільки молиться, скільки просто вдосконалюється у читанні. Про справжність молитви говорив Господь наш Ісус Христос у Своїй Нагірній проповіді: «І, коли молишся, не будь як лицеміри, які люблять молитися у синагогах і на перехрестях, зупиняючись, щоб бачили їх люди. Істинно кажу вам: вони вже мають нагороду свою. Ти ж, коли молишся, увійди до кімнати твоєї і, зачинивши двері твої, помолись Отцю твоєму, Який у таїні, і Отець твій, Який бачить таємне, воздасть тобі явно. А молячись, не говоріть зайвого, як язичники, бо вони думають, що в багатослів'ї своєму почуті будуть. Не уподібнюйтесь їм, бо знає Отець ваш, чого ви потребуєте, раніше за ваше прохання до Нього» [21]. Отже, молитва – це насамперед внутрішнє священнодійство, а не щось механічне чи показне. Молитва має велику силу: вона допомагає, втішає у скорботах, підтримує і підкріплює у відчаї, очищує та спонукає вдосконалюватись, давати душі смирення, а нашому духу – сили. Тут знову варто згадати слова святого Іоана Златоуста, який вчив: «Той, хто молиться від душі, ще поки отримає те, про що просить, уже дістає великі блага від самої дії молитви. Така молитва приборкує всі пристрасті, впокорує гнів, проганяє заздрість, пригнічує бажання, послаблює любов до житейських речей, приносить душі великий спокій, підіймається на саме

небо. Як дощ, падаючи на твердий ґрунт, розпушує його, або як вогонь пом'якшує залізо, так гідна молитва сильніше за вогонь і краще за дощ пом'якшує й зрошує затверділу від пристрастей душу. Сама по собі душа є ніжна і вразлива, але як вода Дунаю часто кам'яніє від холоду, так і душа наша від гріха й безпечности твердне і стає каменем. Тому нам потрібно багато жару, щоб пом'якшити її затверділість. Це, насамперед, звершує молитва. Отож, коли починаєш молитися, то не тільки турбуйся, щоб отримати те, про що просиш, але щоб і душу свою вчинити кращою за посередництвом молитви»[20]. Її перша фраза являє собою вітання архангела Гавриїла у зверненні до Марії в момент Благовіщення. Першими темою шанування Божої Матері ввели в обрядову діяльність францисканці, а згодом розвинули цю практику в молитві «Вісник» (лат. Angelus). Вона прославляє три привілеї Діви Марії - Силу, Мудрість і Милосердя, і представляє собою невід'ємний елемент католицького благочестя. Ця молитва переведена на більшість мов, звучить і в англіканській, і в лютеранській, і в греко-католицькій церквах.

У легендах і міфах, в культурах і релігіях багатьох народів є образ величезної внутрішньої сили, наповнений безмежною мудрістю і любов'ю - образ Богині-Матері. В Стародавньому Єгипті вона звалася Ісідой, у Вавилоні - Іштар, в Індії - Лакшмі, у древніх слов'ян - Берегинею. Традиції культу Матері людства сягають своїм корінням найдавніших пластів історії і виявляють, при уважному, їх вивченні і зіставленні безліч схожих поєднується не дивно, оскільки образ Матері-Богині незмінно зливається у свідомості людини будь-якої епохи з мотивами родючості продовження життя, материнською любов'ю і надійним земним захистом від непередбачуваних небесних сил. Римський поет Апулей вкладав в уста великої Ісиди такі слова: «Я - природа, мати всього сущого, володарка стихій, початок всіх початків, вище божество, цариця тіней». Стародавні слов'яни в образі жінки з піднятими до неба руками (прообразі Богоматері-Оранти) шанували сиру землю як мати і головне джерело всього життя.

Християнська культура, явивши людству свій образ Великої Матері, наділила його новими, неповторними рисами, яскраво висвітлила приховані досі грані образу Богородиці, Мадонни. З перших століть нового літочислення для християн православної та католицької віри Вона - заступниця перед Богом, знає потреби людини. Традиції шанування Пресвятої Діви Марії зміцнювалися в людському середовищі вже на початку нашої ери завдяки тому, що її вважали покровителькою народження дітей, сім'ї, продовження роду людського. Найчастіше до неї зверталися за допомогою і підтримкою в щоденних господарських справах, на її материнський захист сподівались мореплавці, залишаючи берег. Останнє зумовлене близькістю походження імені Марія (древньоєврейською.Mariam) з латинським словом «mare» - «море».

З приходом християнства змінилися естетичні ідеали, що панували в античному світі, почалося формування нового розуміння ролі мистецтва в суспільстві. Згідно середньовічним уявленням про музику, головним її призначенням було допомагати очищенню людей від скверни пристрастей, щоб їх звільнена душа могла рухатися по шляху благочестя. І природно, що біблійні та євангельські сюжети і теми починають переважати в мистецтві. Світлий образ Богоматері, один з найбільш шанованих і улюблених народом, отримує численні і натхненні втілення в поетичних, художніх, музичних творах.

Слід зазначити, що набожне ставлення перших християн до земної Матері Спасителя сформувалося не відразу. Образ Марії, при всій його зрозумілості простій людині, залишався частиною Божественної історії, іноді - незбагненим. Тому навряд чи він міг вкорінитися і прорости у суспільну свідомість настільки швидко і глибоко, без активної участі в цьому церкви. Саме духовенство, офіційно проголосивши на Єфеського собору (431р.) Діву Марію Богоматір'ю, дало потужний імпульс до швидкого і широкого поширення богородичних піснеспівів.

Обґрунтовуючи божественність Марії, церква вказувала, що Вона стала при надії за Божим повелінням, і в що в Старозавітні часи через пророка Ісаю було явлено тому свідчення. «Тому Господь Сам дасть вам знак: Ось Діва в утробі прийме і народить Сина і назвеш ім'я Йому: Еммануїл, що значить - з нами Бог» [22].

Кількість вивчених музичних пам'яток початку нашої ери збереглася невелика, але дослідники знайдених зразків з'ясували, що перші пісні на честь Мадонни були складені в V столітті нашої ери. Мова йде про традиції католицького Риму, що незважаючи на офіційну (до 1054 року) єдність вселенської церкви, дуже відрізнялися від традицій православ'я. У Візантії культ Богородиці сформувався раніше і знайшов більш величні і пишні форми, ніж у Римі того часу. Науковці с дослідження духовного розвитку суспільства, церковні діячі сповідують думку, що почуття поклоніння, розчулення і набожного захвату перед світлим образом Богоматері однаково близькі і католику, і православному християнинові. Ці сакральні переживання, знайшовши відображення в особливостях культу і віросповідання, отримали на Заході і Сході Римської імперії різне звучання. Для середньовічних католицьких Маріанських співів з часом стануть все більш характерними високий емоційний тон релігійного висловлювання, високий ступінь зосередженості на виявлених почуттях на адресу Мадонни. У православних же співах і проповідях, при збереженні традиції осмислення подвигу і святості Богородиці на узагальнено-символічному рівні, чітко позначено також прагнення до поглибленої психологізації в змалюванні цього образу.

Вже в IV столітті у св. Іоанна Златоуста Марія в очікуванні Сина Божого уособлює собою одухотворений храм, «розумний ківот». «Житло, рівне неба і землі», «невмістимого єства просторове селище», «Сходинки небесні», якими спускається Господь, «обитель, гідна Логосу» - все це не просто художні епітети, якими наділяє вагітну Пресвяту Богородицю

візантійський гімнограф. В них - образне і сутністе розуміння її місії в Божественному порятунку занепаłego гріховного людського роду.

Таким чином, в становленні музично-поетичної богородичної традиції і формуванні напрямків, якими ця традиція буде згодом розвиватися, головну роль зіграла Візантія і її видатні створювачі гімнів. Пануючий і всеосяжний вплив Східної церкви призвів до того, що з плином часу яскравою особливістю католицизму стало екзальтоване шанування Богоматері. Дослідивши наукові розвідки, ми з'ясували, що після Ефеського собору традиції Богородичного культу увійшли в фазу активного формування. Якщо в Євангеліях згадки про Марію ще досить лаконічні, то в другій половині V століття склалася розвернута картина її біографії, утворилось коло головних богородичних свят, а в VII столітті в Візантії сформувався перший Акафіст Пресвятої Богородиці.

До щорічних церковних дат священної історії увійшли події, пов'язані з найважливішими віхами життєвого шляху Діви Марії, такими як зачаття Марії та її народження матір'ю Анною: Різдво Марії, Введення в храм, Благовіщення, Успіння Богоматері. Приблизно до VII-VIII століть кожне з цих урочистих подій святкуються знайшло в церковному каноні відображення, свою детально викладену і насичену деталями історію. Але і це, вже досить широке коло канонізованих життєописів Богоматері виявилось затісним для того, щоб висловити всю людську любов і шанування на адресу Марії, внаслідок чого богородичні сюжети отримали подальший розвиток численних апокрифів. Елементи апокрифічних сказань часто проникали в християнську богослужбову практику і включалися в церковний канон. Наприклад, уявлення про тілесне вознесіння Марії на небо після її смерті, що відправляє дослідників до ранньохристиянських апокрифів, в католицизмі було догматично сформульовано лише в 1950 році.

Після низки старозавітних жіночих образів, які формували уявлення про жінку як про посудину диявола, нечисту істоту, здатну своєю підступністю знищувати окремих людей і цілі царства (згадаймо

первородний гріх Єви, зрада Ліли, яка погубила Самсона і т.ін.), Марія стала вже не тільки однією з героїнь Священного писання. Вона втілила християнське розуміння Цнотливості, Чистоти, Краси, Смиріння і, що має велике значення, можливості існування на грішній землі блага вищого служіння з метою спасіння всього людства. На думку С. Аверинцева «Якщо Христос – Боголюдина за природою, то кожен християнин потенційно є Боголюдиною по благодаті, і перша в цьому переліку - Діва Марія, в особі якої людська природа разом з найбільш тілесними рисами підноситься над безтілесною духовністю ангелів»[22]. В католицизмі вершиною перетворення великої миті заручення Марії Святому Духу стала лаконічна світла молитва із звертанням до Матері Христа. На протилежному емоційному полюсі сповнена скорботу масштабна «Stabat Mater» (Матір скорботна), чудо таїнства зародження життя Спасителя і драматична історія страждань Марії біля хреста розп'ятого Сина подібні арці, що з'єднує доленосні віхи земного життя Христа. У католицькій традиції це полярні, але внутрішньо пов'язані сюжети, що найчастіше ставали об'єктами для музичних інтерпретацій серед інших Маріанських тематичних мотивів. Зазначимо, що з сюжетом Благовіщення пов'язаний зміст одного з ранніх християнських пісень – «Magnificat», створеної в VIII столітті святителем Космою Етолійським. «Велічіт душа моя Господа» («Magnificat anima tua Domini») - ці слова Старозавітного гімну промовила Марія при зустрічі з Єлизаветою після Благовіщення. Славослів'я Пречистої Діви стало одночасно і гімном Тій, котрій будуть вічно у всі часи «догоджати всі роди» [23].

Виникнення молитви «Ave Maria» і поеми «Stabat Mater» датується в музикознавстві відповідно XII і XIII століттями. Маріанські піснеспіви пройшли довгий шлях розвитку, збагатилися сюжетно, кристалізувалися в найбільш виразних поетичних і мелодійних формулах. Як музичний твір, написаний на текст одноіменної католицької текст, який зберігає звернення до Діви Марії.

У XVI-XVII століттях були досить поширені багатоголосні мотети, де використовувався або канонічний повний текст, або початкова фраза молитви. Крім самостійного значення, слова входять до складу молитви «Ангел Господній», яка згідно з приписом папи Іоанна XXII, виданим в 1326 році, читається тричі на день, під дзвін церковних дзвонів. Вперше вона була офіційно введена в «Римський Бreviарій» папою Пієм V в 1568 році. Її впорядковане повторення лежить в основі «Вервиці» (молитви, що читаються по вервиці - чотках), по малим кулькам, тоді як по великих кульках читали «Отче Наш». Молитва входить до складу багатьох католицьких богослужінь або читається після їх закінчення.

1.3. Становлення європейських та українських традицій духовної музики

Духовну музику іноді протиставляють світській, і в такому розумінні до цієї сфери відносять надзвичайно широкий спектр музичних творів - від богослужбової музики різних релігійних традицій до авторських концертних творів, написаних на релігійні теми або сюжети. В цьому випадку, в якості синонімів, використовуються поняття сакральної і релігійної музики. Але в європейському християнстві сформувалася традиція розрізняти духовну музику і власне церковну.

Насонов Р.А визначає духовну музику як «музичні твори християнського змісту, які не завжди призначені для церковного богослужіння»[24]. Цей погляд співпадає з європейською християнською традицією, в якій її відмежовують від власне церковної. Корисним для наших наукових розвідок виявилися наукові дослідження М. Рахманової яка зазначає, що «в древньоруській традиції, на відміну, наприклад, від грецької церковний спів і навіть позахрамове виконання богослужбових піснеспівів чи духовних віршів ніколи не називалось музикою, а тільки співом»[25]. Д. Болгарський розуміє «богослужбовий спів як музика-молитва, яка йде від світу людей до світу Божественного, на відміну від музики-мистецтва, яка є спробою заповнити в душі відсутність Бога»[26].

Визначимо більш детально особливості української вітчизняно-церковної музики з другої чверті XIX ст. (до М. Лисенка), що набула розвитку у Західній Україні, і носіями якої в більшості були священнослужителі. Відродження музичної культури відбулося в Галичині. Саме Перемишль став музично-духовним центром у 1829 році єпископом І. Снігурським було створено створив перший церковний хор, в діяльності якого почали виконуватися твори Д. Бортнянського та інших композиторів. Сформована до середини XIX ст. «Перемишльська школа», яка була презентована церковною музичною творчістю М. Вербицького, І. Лаврівського та їхніх учнів.

Засновником «Перемишльської школи» став М. Вербицький (1815-1870рр.), який після смерті Д. Бортнянського продовжив його традиції духовної музичної творчості. Духовну музику в творчому доробку представлено «повною Літургією» для мішаного хору, а також окремими творами з літургій: «Ангел вопіяше», «Єдин Свят», «Алилуя», «Иже херувимы», «Да исполнятся», «Тебе поем», «Слава, Единородный» та ін.

Більшість представників «Перемишльської школи» мали церковну освіту і працювали для розвитку української національної свідомості в Галичині, прагнули піднесення українського музичного мистецтва до загально європейського рівня. Духовні твори М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, В. Матюка, О. Ніжанківського невибагливі за музичною формою, засобами виразності, і спираються на український пісенний мелос. Але старовинні церковні монодії та доладна імітаційна техніка залишилась поза творчістю цих майстрів.

І. Лаврівський (1822-1873рр.) – творчий наслідувач М. Вербицького в діяльності «Перемишльської школи». Духовна творчість композитора представлена частиною «Літургії», двома «Херувимская», церковними композиціями «Милость мира», «Тебе поем», «Свят», «Достойно есть», «В память вечную» та ін. В цих творах композитор втілює сумні і мрійливі образи, які були в стилістиці старогалицької елегії. Їх хорові твори

поєднувались з творчими та виконавськими традиціями вітчизняної духовної музики. Також просліджується їх опора на народні пісенні селянські традиції і міські пісні-романси. Ця плідна і творча праця цих діячів культури, в Галичині привела до співу «а саррелла», більшої уваги стало приділятися підготовці кваліфікованих хористів і регентів, що володіли технікою багатоголосного співу. Цим було закладено традиції концертних хорових виступів.

Композиторську і викладацьку справу М. Вербицького та І. Лаврівського продовжили П. Бажанський - автор «Службы Божьей»; С. Воробкевич, що написав кілька «Служб Божьих» для церковного богослужіння; В. Матюк - учень М. Вербицького, автор церковних хорів «Да исполнятся уста наша», «Святыи Боже», укладач збірки церковного співу для народних шкіл, в основі якої була покладено українську церковну музику; О. Ніжанківський - автор духовних творів («Служба Божья», «Молитва Господня») та ін. В Хоровій діяльності цих композиторів відобразились традиції галицького музичного мистецтва.

Неоціненний доробок в українську духовну музичну культуру другої половини ХІХ - початку ХХ ст. вніс своєю творчістю А. К. Вахнянін (1841 – 1908рр.) - визначний музикознавець, композитор, який з наукових позицій вивчав церковну музику Д. Бортнянського, знаходив українські першоджерела, порівнював його місце в музиці східноєвропейської церкви з Палестиною як частиною історії Східної церкви.

Анатолій Климентович опрацював українські духовні пісні з «Богогласнику»: «Іерусалиме світел над звiзди», «Песнь до Пресвятої Богородицы» «О всепетая Мати» та «Пречистая Дево Мати»[27]. Його доробки в жанрі церковної музики дали ще один потужний поштовх розвитку традицій української духовної музики. Серед композиторів перемишльської школи наступного покоління необхідно відзначити творче надбання О. Кишакевич (1872-1953рр.) - греко-католицького священника, творіння духовного змісту якого («Літургія», «Панахида», та ін. церковні хори) набули широкого

ужитку в церковних богослужіннях на Західній Україні. Духовно-релігійна музика О. Кишакевич «досить традиційна у засобах музичної виразності та приваблює поціновувачей мелодійним багатством, органічністю і креативністю обробки національної інтонації, майстерним володінням формою творів, вишуканістю фактури, досканалістю хорової гармонії. Його творам притаманна висока майстерність і професіоналізм»[28]. В цей час другій половині на Галичині спостерігався справжній підйом і розквіт в розвитку духовної музики. Одночасно композитори на Східній Україні надавали перевагу жанрам світським жанрам музики та вивченню фольклору. Хорова творчість церковного призначення була призабута. В доробку М. Лисенко, творчості якого властива універсальність і багатожанровість, залишилась лише декілька творів духовної тематики: хори «Дево днесь», «Пречистая Дево, мати Русского края», «Херувимська песнь», « Молитва за Україну».

На початку ХХ ст. в композиторській діяльності багатьох учнів М. Лисенка, К. Стеценка та М. Леонтовича, спостерігається повернення інтересу до духовно-церковної музики. В жанрі канонічного богослужіння популярності набула Літургія «Служба Божья». Окремі номери на канонічні літургійні тексти створювали багато композиторів того часу. Розвитку набули і інші жанри духовної музики: хорові концерти на біблійні тексти, канти і псалми, колядки тощо.

Високого мистецького рівня в створенні духовної музиці досяг К. Стеценко (1882 – 1922рр.), в творчому доробку «Панахида», «Всенощная», п'ятдесят щедрівок та колядок для різних видів хорів, 45 творів для дитячих хорів, «Задостойник», «Христос Воскрес», «Янгол літав», канти та гармонізації старовинних Лаврських розспівів. Хоровий цикл «Друга Літургія» розкрив мелодійний хист автора, його глибокі знання українських хорових традицій. Відомою є "Панахида" К. Стеценка, яка проникнута національним духом українських релігійних кантів и псалмів. Тісній вплив

народнопісенних жанрів та безперечно творча оригінальність притаманна характеризують духовній композиції автора.

Однією з найяскравіших постатей в українській духовній музиці початку ХХ ст. залишається М. Леонтович. В його духовному музичному доробку «Літургія св. Іоанна Златоуста», «Молебен благодарствЕнный», частини Всенощної «Милость мира», «Свете тихий», «Хвалите имя Господне», «Нине отпускаеши», «Верую», «Херувимська песнь», «Ангел вопияше», «Христос Воскрес», «Богородице, Дево», релігійні канти, колядки. Ці духовні надбання композитора посприяли подальшому розвитку українського духовного мистецтва.

М. Леонтович в «Літургії святого Іоанна Златоуста» наслідував та розвивав традиції М. Березовського та А. Веделя і привніс у жанр особливу ліричність і камерність Соборного богослужіння, знайшовши нові оригінальні форми поєднання культової та фольклорної стилістики, що зробило його «Літургію» оригінальним явищем української духовної музики цього періоду.

Значний доробок духовної спадщини українських композиторів початку ХХ ст. складають обробки церковних мелодій стародавніх часів. До цих церковних розспівів звертався О. Кошицю.

Декілька обробок М. Леонтович, який створив ніжні витончені обробки: «Достойно есть», «Херувимська песнь» та ін., що нагадують його кращі обробки народних пісень. Цікавими для аналізу також є гармонізації та аранжування М. Леонтовичем старовинних піснеспівів для різних хорових складів старовинних піснеспівів: «Свете тихий», «Нине отпускаеши», «Да возрадується»; псалмів і кантів: «От Іоанна», «Через поле широкее», «Потоп»; колядок та щедрівок: «Що то за предиво», «Дивная новина», «Пречиста Діва», «У нашому дворі», «Небо і земля», «Зібралися вражі сили». Необхідно згадати і відзначити діячів української музичної галузі того часу, що малі в доробку твори в духовному жанрі.

Аполонов Іван Іванович (1868 – 1915рр.) – церковний диригент, композитор, керівник хору при Михайлівському Золотоверхому монастирі в Києві (1899 – 1915рр.), автор численних хорових композицій духовного змісту.

Давидовський Григорій Митрофанович (1866 – 1952рр.) – композитор, співак, відомий хормейстер, в творчому доробку якого «Всенощная», «Литургия», хорові концерти та окремі піснеспіви «О Всепетая Мати», «Милость мира», «Тебе поем», «В молитвах неусипающую», «Ныне отпускаеши», «Свете тихий» та багато інших.

Гончаров Петро Григорович (1888 – 1970рр.) – композитор, диригент який з 1907 р. керував хорами провідних київських соборів. На початку ХХ ст. – займав посаду регенту хору Святої Софії у Києві. Він створив багато високохудожніх творів української духовної музики.

Гайворонський Михайло Орестович (1892 – 1949рр.) – композитор, хоровий диригент, представитель української музичної діаспори в Америці. Його творчості належать хорові збірки: «Колядки та щедрівки», «Гуцульське Різдво»; дві «Служби Божьи», дві «Иже Херувимы».

Козицький Пилип Омелянович (1893 – 1960рр.) – регент хору Київської духовної академії, композитор, музикознавець, автор багатьох церковних хорів («Херувимська песнь», «Христос воскрес», «Милость мира» та ін.). В них композитором було поєднано церковні традиції з новими засобами виразності і рисами народної хорової поліфонії.

Вериківський Михайло Іванович (1896 – 1962рр.). Більшість духовних творів цього композитора, диригента, музичного діяча, педагога («Пасхальный канон», піснеспіви «Хвалте имя Господне», «Приидите, поклонимся», «Богородице Дево») було написано у період становлення УАПЦ(українська автокефальна православна церква) на початку минулого століття.

О. Кошиць, П. Мащенко, М. Антонович та інші діячі зарубіжної української діаспори у своїй музично-громадській діяльності зберегли та

науково дослідили заборонену в радянській Україні духовну музику: і старовину церковну музику України-Русі, і духовне спадщину К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича та інших українських митців ХХ ст. Це сприяло майбутньому відродженню духовної музики в Україні і збагатило світову музичну спадщину видатними музичними творами.

Ми поділяємо наукові погляди сучасних науковців, які визначають, що «за допомогою духовної музики особистість осягає цінності, такі як порозуміння, любов, єднання, дружелюбність, добрі бажання і думки, тобто якості, які характеризують морально виховану людину і слугують її орієнтирами у повсякденному житті на противагу гордості, заздрості, роздратуванню, жадібності, гніву, злості. Духовна музика впливає на формування естетичних якостей особистості, які допомагають освоювати дійсність з позицій естетичних категорій – краси, гармонії, досконалості, саме тому що сама є красивою та величною. що «духовна музика володіє високою естетичною і моральною цінністю, звернення до якої необхідне у сфері освіти у зв'язку із збереженням традиційних національних форм морального і естетичного виховання»[9].

РОЗДІЛ 2 «AVE MARIA» — ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

2.1 «Ave Maria» в творчості видатних світових композиторів і вокальних виконавців.

Починаючи з епохи Відродження текст молитви почали використовувати професійні композитори в різних жанрах багатоголосної музики. Серед них Жоскен Дебре, Й. Окегем, Ж. Мутон, А. Вілларт, Т. Л. де Вікторія. У ренесансних композиторів використовувався зазвичай тільки оригінальний текст молитви, іноді - традиційні григорианські монодичні розпиви (як в месях П'єра де ла Рю, К. Моралеса, Ф. Пеньялоси). В епоху бароко інтерес до тексту молитви понизився, а в епоху романтизму навпаки, зріс з новою силою. Високохудожні музичні інтеплетациї молитви в ХІХ столітті створили Ш. Гуно (на основі прелюдії І. С. Баха), А. Брукнер, П. Масканьї, К. Сен-Санс і багато інших композиторів. Особливу популярність здобула «Ave Maria» Ф. Шуберта. В оригіналі цей музичний твір було створено композитором на німецький текст, в якому використовували лише перші два слова католицької молитви. Повний латинський текст (за принципом контрафактури) був пристосований до музики Шуберта після його смерті і надихав на створення видатних музичних шедеврів багатьох композиторів різних епох. Серед авторів Ференц Ліст, Володимир Вавилов, Михайло Шпилевський, Гаetano Доніцетті, Палестріна, Джузеппе Верді, Антонін Дворжак, Йоганнес Брамс, Джоаккіно Россіні, Каміль Сен-Санс, Сезар Франк, Луїджі Керубіні, Дієго Бартолато, Нуну Габунія, Франсиско Герреро, Луїджі Луцці, Франческо Паоло Тости, Олексій Захаренко, Франц Бібл, Маріан Сава, Фелікс Рачковський, Оскар Меріканто, Ігор Лученок, Ян Адам Маклакевіч, Антон Контський, Йосип Новаковський, Ремо Джадзотто, Г. Маршнер, Аманда Гост, В. Іванов, Є. Станкович, Фелікс Мендельсон, Йоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Вільям Берд, Едуард Вільям Елгар, І. Ф. Стравінський, Жорж Бізе. Жодний з творів на тему Ave Маріящих композиторів не являється молитвою на оригінальний текст.

Франц Петер Шуберт (31 січня 1797 - 19 листопада 1828рр.) - австрійський композитор, один з фундаторів романтизму в музиці, автор приблизно 600 вокальних композицій (на слова Шиллера, Гете, Гейне та інших поетів), дев'яти симфоній, а також великої кількості камерних і сольних фортепіанних творів. Музичний доробок Ф. Шуберта є одним з найяскравіших зразків духовної музики періоду романтизму.

Історія створення цього твору Францем Шубертом не обійшлася без містифікації. Шуберт присвятив його графіні Софі Габріель фон Вейсенвольф.. Спочатку цей вірш не мав прямого зв'язку з всесвітньо відомою молитвою. Текст музикант запозичив у Вальтера Скотта, з творами якого він ознайомився в 1825 році. Франц припустив, що, якщо він запозичить у найвідомішого письменника уривки його перекладу віршів, це сприятиме зростанню його популярності. Композитор зібрав воєдино сім творів поета: «Пісня Нормана», відома «Пісня полоненого мисливця», «Пісня човнярів», дві пісні для вокальних партій «Корона», а також три пісні Елен. Таким чином, зіставивши разом кілька перекладів музичних творів Вальтера Скотта, Шуберт і створив власну «Ave Maria». Він прямо говорив про це своїм батькам бажаючи стати набагато відомішим в Англії і за її межами[29].

На наш погляд заслуговує уваги розгляд інтригуючої історії створення не менш відомої і знаменитої «Ave Maria», яку приписують авторству Джуліо Каччіні (1546 – 1618рр.). Цікавим є факт, що насправді цей твір написав композитор Володимир Федорович Вавилов (1925 – 1973рр.), який був відомий в колі професіоналів як чудовий містифікатор (Так, наприклад, на одній з платівок він записав твір «Канцона і танець», який приписав композитору Франческо ді Мілано).

Приблизно така ж дивна історія сталася з «Ave Maria» його авторства, яка на платівці йшла під позначкою «Невідомий автор XVI століття». Через деякий час цей твір став з'являтися у виконавців під авторством Джуліо Каччіні. Чи то сам Вавилов, чи то - видатна співачка Ірина Архипова одна з перших виконавиць цього твору, чи то ще хтось приписав ім'я італійця під

геніально стилізованому старовинному твору. Твір знайшло помилкове авторство. З часом у дослідників і виконавців виникли сумніви. Деякі виконавці в концертах стали оголошувати вже подвійне авторство: Каччіні-Вавилов. Поступово фахівці однозначно встановили авторство цього твору за Володимиром Вавиловим, хоч іноді зі сцени деколи обявляти : «А зараз прозвучить видатний композитора твір автора шістнадцятого століття Джуліо Каччіні» Ave Maria ». За спогадами доньки Вавилова, він вдався до містифікації своєї творчості тому, що побоювався, що його твори нікому невідомого радянського композитора не будуть видані. Твори ще за життя композитора ставали популярними, а він залишався в тіні, практично невідомим[30].

Майже створення кожного творчого доробку композиторів пов'язаного з темою Ave Maria, має унікальні особливості і цікаві подробиці. Таку історію має твір Баха-Гуно «Ave Maria». Нас зацікавило як так вийшло, що два композитора, що жили в різні часи стали співавторами одного музичного твору.

Прелюдія C-dur – найбільш відома п'єса з «Добре темперованого клавіру» Йоганна Себастьяна Баха, що передує циклу творів для клавесина з 48 прелюдій і фуг. Перша частина клавіру була написана Бахом ще в 1722 році, друга частина вийшла в 1744. А перша прелюдія до мажор за свою вишуканість і простоту отримала загальне визнання музикантів. Через 150 років Шарль Гуно, молодий композитор, в 1852 році частенько заходив в будинок П'єра Циммермана відомого французького піаніста, тому що залицявся до донькою Циммермана Анни, на якій згодом і одружився. І ось в один із днів того року, розважаючи публіку в вітальні, Шарль виконуючи прелюдію C-dur Баха вирішив зімпровізувати і зіграв дуже вдалий експромт на тему вже відомої прелюдії. Імпровізація всім дуже сподобалась, а майбутній тесть, так надихнувся цим виступив, що попросив Гуно повторити виконання записав цю імпровізацію на папері.

З цього вдалого поєднання прелюдії Баха і імпровізації Гуно була сформована п'єса для скрипки або віолончелі, яка отримала названу «Роздуми над прелюдією Баха C-dur». Видана в 1853 році п'єса швидко стала відомою, вона виконувалася в салонах, звучала по завершенні багатьох концертів і викликала захват у публіки. Про вокальну складову п'єси ніхто і не думав в той час.

Через деякий час Гуно поклав п'єсу на слова одного з поетів того часу і виявилось, що п'єса чудово підходить для вокального виконання. Невідомо хто запропонував покласти текст молитви на ці «Роздуми», але відомо, що це сталося через 7 років від появи самої мелодії імпровізації, дописаної до прелюдії Баха. В 1859 році вперше прозвучала молитва «Ave Maria» і тоді ж вийшла опера Шарля Гуно «Фауст». Дивним є що випадково зіграна імпровізація стала одним з найкрасивіших варіантів молитви, що було покладено на музику. Розважаючи публіку, Гуно і не підозрював, що саме в той час під його пальцями народився один із шедеврів класичної музики. Дивно й те, що прелюдія Баха, будучи закінченим твором, що не потребував продовження, при звучанні мелодії, яку створив Гуно органічно поєдналась в єдине ціле з нею, і разом вони створили таке природне звучання і гармонію, що неможливо було і здогадатися, що ці два твори були написані різними композиторами, та ще й в такі різні епохи. Цей твір Баха-Гуно, являє собою справжню красу, в якій прелюдія Баха стає акомпанементом, а мелодія Гуно підносить поціновувачей чистотою звучання в вищі світи і до вищих кращих почуттів і переживань.

«Ave Maria» надихала багатьох співаків різних стилей на створення переконливих інтерпретацій. Серед найвідоміших співаків, що надихалися цим зворушливим твором є Лучано Паваротті, Ірина Архипова, Іван Козловський, Чечилія Бартолі, Барбара Хендрікс, Андреа Бочеллі, Іван Петров, Олександр Огнівцев, Зара Долуханова, Віргіліус Норейка, та ін. Цей твір на різних мовах і в різних інтерпретаціях включали в свої програми Михайло Олександрович, Гоар Гаспарян, Женні Сіймон, Віра Фірсова, Ганна

Герман, Roberto Loreti, Чет Аткинс, Бейонсе, Мілен Фармер, Селін Діон, Ніна Хаген, Олександр Грін, Великий дитячий хор радіо і ЦТ Центрального та ін. Оперна співачка Станіслава Масленникова виконувала Ave Maria композиторів Каччіни, Гуно (на основі прелюдії І. С. Баха) і Шуберта в духовно-світській концертній програмі. Вважаємо за доцільне згадати творчий досвід відомих співаків, в репертуарі яких звучав цей видатний зразок духовної музики.

Лучано Паваротті (12 жовтня 1935 - 6 вересня 2007,) - італійський оперний співак (тенор), один з найвидатніших оперних співаків другої половини ХХ століття. Відзначають, що завдяки своїй вокальній майстерності, що поєднувалась з характерною легкістю звуковидобування, вона відзначалась високою впізнав остю голосу співака який випромінював тепло і життєрадісність. Паваротті став однією з суперзірок оперної сцени 20 сторіччя. Його популярності сприяли також трансляції виступів співака по телебаченню. Лучано Паваротті увійшов в поп-культуру після виконання арії «Nessun Dorma» на церемонії відкриття світового кубка ФІФА в 1990 році в Італії. В цей же період починається співпраця Паваротті з Пласідо Домінго і Хосе Каррерасом в проекті «Три тенори» - циклі концертів трьох артистів, покликаних донести оперний репертуар до широкої аудиторії. Надалі співаки продовжували спільні виступи протягом 15 років, маючи великий комерційний успіх. Крім того, співак підтримував дружні стосунки з багатьма поп - і рок-виконавцями, і неодноразово брав участь з ними в спільних благодійних концертах, які носили назву «Паваротті і друзі». Благодійний проект отримав колосальну популярність. В ньому приймали участь рок-музиканти Брайан Мей і Роджер Тейлор (Queen), Стінг, Елтона Джон, Ерік Клептон, Джон Бон Джов, Брайан Адамс, Бі Бі Кінга, Селін Діон, які разом з Паваротті та оркестром виступали на кращих всесвітніх концертних майданчиках. Працювати в цьому проекті вважали за честь багато поп- і рок-музиканти. Альбоми з записом цього проекту стали мали сенсаційний успіх.

Але співак постійно підтримував свій статус в світі опери, залишаючись академічним співаком. Він приділяв значну увагу благодійній діяльності, за що був відзначений нагородами за роботу зі збору коштів для біженців і Червоного Хреста. Співак був визнаний критикою найкращим оперним тенором ХХ століття.

Багато поціновувачей класичного вокального мистецтва засуджували Паваротті за подібні експерименти, які на їх думку змушували сприймати серйозну музику як розвагу. До проекту «Три тенори» було різне ставлення музичних критиків. по-різному, але не варто забувати, що це була благодійна акція, присвячена одужанню Хосе Каррераса, і саме завдяки цьому проекту Паваротті і Домінго - давні вороги помирилися і стали виступати разом в класичних виставах, таких, як «Плащ» Пуччіні та «Паяци» Леонкавалло в «Метрополітен Опера» разом. Лучано Паваротті - легенда. Навіть його самі непримиренні критики не сперечались, що його ім'я є синонімом краси людського голосу. Виконання видатним співаком перлини духовної музики «Аве Марія» Франца Шуберта завжди викликало захоплення і бурхливі оплески і стало однією з визітівок митця[31].

Ірина Костянтинівна Архипова (2 січня 1925 - 11 лютого 2010рр.) - російська оперна і камерна співачка (меццо-сопрано), педагог, громадський діяч, солістка Великого театру (1956-1988), народна артистка СРСР (1966). Кармен в її виконанні отримала світове визнання. Виконанню цієї партії було властиве глибоке внутрішнє розкриття образу і продуманість інтерпретації. І Архипова майстерно володіла даром сценічного перевтілення виступала в концертах. У камерному репертуарі видатної співачки понад 800 класичних вокальних творів.

І Архипова з великим успіхом з 1955 року гастролювала за кордоном (Австрія, Польща, НДР, Фінляндія, Італія, Угорщина, Румунія, Чехословаччина, Великобританія, Болгарія, США, Японія, Франція, Аргентина, Канада) [6]. Вона виступала на сценах провідних театрів світу: «Ла Скала» (Мілан), Королівського театру Ковент-Гарден (Лондон) в

Метрополітен-опера (с партією няні Філіповни в опері «Євгеній Онєгін» П. Чайковського) і в Карнегі-холі (Нью-Йорк), театрі «Колон» (Буенос-Айрес), Опері Гарньє (Париж, 1975, партія Нуріс в опері «Аріана і Синя Борода» П. Дюка), Опері Сан-Франциско, театрі «Комунале» (Болонья), античному амфітеатрі в Оранж, театрі Ірода Аттика (Афіни) та інших видатних сценічних концертних майданчиках.

З 1974 року (за винятком 1994 роки) вона була запрошена народного конкурсу імені П. І. Чайковського в категорії «Сольний спів», з 1968 - Всесоюзного (з 1993 - Міжнародного) конкурсу імені М. І. Глінки. Входила до складу журі багатьох престижних конкурсів світу, в тому числі: «Вердівські голоси імені Маріо дель Монако в Італії, конкурсу Королеви Єлизавети в Бельгії імені Марії Каллас в Греції, імені Франсиско Віньяса в Іспанії, вокального конкурсу в Парижі, вокального конкурсу в Мюнхені. На сторінках американської газети «Колумбус сітізен джорнел» була опублікована рецензія про неймовірний блиск голосу співачки і його нескінченну палітру забарвлення і виконавську гнучкість. Серед величезного оперного концертного репертуару Ірини Констянтинівни завжди знаходилося потреба і натхнення для виконання її улюбленої «Аве Марія» Джузеппе Каччіні, Франческо Паоло Тості, яка вселяла в її душу і душу поціновувачей піднесене велике емоційне і духовне задоволення[32].

Іван Семенович Козловський (11 березня 1900 - 21 грудня 1993рр., Москва, Росія) – український і російський оперний і камерний співак (тенор), режисер опери, народний артист України (1993р.), лауреат двох Сталінських премій першого ступеня (1941, 1949рр.).

Велике місце в його творчому житті займала концертна діяльність, він почав виступати з 1919 року. У репертуарі співака були пісні різних народів, в першу чергу українські і російські, старовинні російські романси, класичні пісні західних композиторів. Нерідко в свої програми включав твори, що надихались релігійною тематикою. Наприклад в його виконанні було записано ряд творів арій з кантат І. С. Баха і «Книгу наспівів» Шемелі.

Співак брав участь в рідкісних для того часу концертах духовної музики. До наших днів дійшли записи його соло «Всеношної» С. В. Рахманінова, та інші православні піснеспіви. Іван Семенович підготував і записав програму, що складалась з українських різдвяних колядок. Вони були записані і виконані зі сцени.

На думку надії Надії Дмитрівни Шпіллер – видатної оперної співачки, педагога, музичного діяча, «голос Козловського ніколи не відрізнявся особливою міццю. Але вільне витяг звуку, вміння концентрувати його дозволяло співакові «прорізати» великі простори. Козловський може співати з будь-яким складом оркестру і з будь-яким ансамблем. Його голос звучав завжди чисто, дзвінко, без тіні напруги. Еластичність дихання, гнучкість і швидкість, неперевершена легкість в верхньому регістрі, відточена дикція - воістину бездоганний вокаліст, з роками довів володіння голосом до вищого ступеня віртуозності»[33]. Особливе місце серед духовних творів у його виконанні належало Аве Марія яка, завдяки сріблястому тембру голосу співака, піднесеному виконанню і чудовій ліричній інтерпретації твору Баха-Гуно, завжди находило палке сприйняття у слухачів і слугувало окрасою багатьох вокальних концертів видатного тенора[34].

Чечилія Бартолі (4 червня 1966 Рим, Італія) - італійська оперна співачка (колоратурне мецо-сопрано). З 2021 року очолила творчий колектив Великого іспанського оперного театру в Барселоні. Голос Бартолі від (Мі-бемоль малої до Фа-дієз третьої). відрізняє густий, щільний грудний, сильний, мелодійний середній і вільний, чистий головний регістр. Вперше вона виступила перед публікою в 9-річному віці в опері Джакомо Пуччіні «Тоска». Навчалася в римській Консерваторії.

Кар'єра Барторі розвивалася стрімко: у 1986 році вона виступила в телевізійному шоу Fantastico з дуєтом Россіні із опери «Севільський цирульник» разом з Лео Нуччі і отримавши схвальні відгуки фахівців. Шоу дивився Відомий диригент Рікардо Муті, який запросив талановиту співачку на прослуховування в театр Ла Скала. Більше тридцяти років видатна

Чечилія співпрацює із фірмою Decca Records, випустивши за цей час понад двадцять сольних альбомів (станом на 2018 рік). У перші роки це були переважно записи творів Моцарта і Россіні. Починаючи з 1999 року кожен альбом фактично відкриває для широкого слухача композиторів XVII-XIX століть, в тому числі - рідко виконуваних: Вівальді, Генделя, Алессандро Скарлатті, Кальдарій, Порпору, Стеффані, Глюка, Сальєрі, Гарсія, Малібран та інших. Вона постійно приймає участь в записах опер Генделя, Гайдна, Моцарта, Россіні, Белліні і Пуччіні. Бартолі визнана як краща виконавиця творів Моцарта, Сальєрі і Росіні, а також творів епохи Бароко. За великі мистецькі досягнення її ім'я записано в залі слави журналу «Грамфон». У величезному здобутку видатної співачки Чечилії Бартолі гідне місце займають записи духовних творів серед яких знайшли місце Аве Марія Дж. Каччіні та Баха-Гуно[35].

Андреа Бочеллі (22 вересня 1958 року народження, Тоскана, Італія) - італійський співак(тенор), виконавець класичної, популяризатор оперної музики. З 1992 року Андреа почав свою музичну кар'єру, яка привела його на вершину виконавського вокального Олімпу. У 1993 році він став володарем першої премії фестивалю Сан-Ремо, здобувши перемогу в номінації «Відкриття року». Його перший альбом «Il mare calmo della sera», був виданий мільйонним накладом, який розійшовся за лічені дні. Потім був запис другого альбому, який отримав назву «Vocelli», який перевершив за популярністю попередній. Тепер йому вже аплодувала вся Європа, співака запросили дати концерти у Франції, Німеччині, Нідерландах. У 1995-му він виступив перед самим Папою Римським, і отримав його благословення. У двох перших альбомах співака звучала класична оперна музика, але незабаром він розширив свій репертуар уславленими неаполітанськими піснями. Саме вони і стали основою третього диска Бочеллі. У четвертому аудіо-збірнику під назвою «Romanza» співак зібрав виключно шлягерний поп-композиції. Пісня «Time to say Goodbye», яку він виконав у дуєті з Сарою Брайтман, знайшла прихильників у всьому світі. Популярність Андреа

зростає, він почав гастролювати, і відправився з концертами в Північну Америку.

Бочеллі володіє загостреним почуттям любові до всього прекрасного - пісням, голосам, тому часто співає разом з іншими популярними виконавцями. У 1999-му він вийшов на сцену зі співачкою Селін Діон і заспівав композицію *The Prayer*, яка принесла йому премію *Golden Globe Awards*. Потім був дует Андреа і канадської виконавиці Лари Фабіан, голос якої називають ангельським. У їх спільному виконанні прозвучала пісня «*Vivo per lei*».

Бочеллі не страждає марнославством, тому охоче погоджується працювати не тільки з ушлявленими виконавцями, а й молодими даруваннями. Прикладом тому став виступ французького співака Грегорі Лемаршала, який виконав пісню Андреа - «*Con te partiro*». Молодий виконавець страждав на муковісцидоз, і помер у розквіті років, йому ще не було і 24-х. В його творчій кар'єрі завжди знаходилося місце яскравим ліричним зразкам духовної музики. Найулюбленішим для нього завжди залишається Аве Марія Франца Шуберта[36].

2.2. Музично-виконавський аналіз «Ave Maria» для мішаного хору композитора Томаса Луїса де Вікторії

Томас Луїс де Вікторія (1548р., Авіла – 27 августа 1611, Мадрид) – композитор і органіст, найбільш відомий іспанський музикант - представник Римської школи, якого називали іспанським Палестріні. З 10 до 18 років він співав у хорі кафедрального собору Авіли, а 1567 році навчався в римській *Collegium Germanicum*. Далі працював капелмейстером і органістом церкви Санта-Марія де Монсеррат. Мистецтвознавці вважають, що Томас займався в Римській Семінарії у Палестріні, де в 1571 році зайняв після Палестріні місце керівника семінарської капели. Перша книга його мотетів була опублікована у Венеції в 1572 році. Прийнявши сан в 1575 році, він став священником церкви Санто Томас де Лос Інглесіс. В 1576 році було опубліковано наступну збірку музичних творів. Повернувшись до Іспанії в 1586 році, композитор

став особистим капеланом імператриці Марії Іспанської і органістом обителі босоногих в Мадриді. Неодноразово Томасу пропонували почесні посади у кафедральних соборах країни в Севільї і Сарагосі, але він відмовлявся, що свідчило про його відчуженість від світського життя. На смерть імператриці (1603р.) він написав свій великий твір - реквієм (*Officium defunctorum*). Після смерті покровительки Вікторія зберіг за собою посаду органіста і помер в 1611 році майже невідомим.

Томас Луїс де Вікторія писав тільки церковну музику. Композитору належать 20 мес (з яких «*O quam gloriosum*» написана в техніці пародії), 46 мотетов, 35 гімнів, псалми та інші духовні твори. Він першим в Іспанії використовував акомпанемент (орган, струнні або духові) в церковній музиці, так само як першим став писати (на манер композиторів венеціанської школи) багатохорові твори для декількох розділених співочих гуртів.

Вже за життя органіст був відомий не тільки в Італії та Іспанії, але і в Латинській Америці. Його твори добре розходилися: так збірник, що вийшов в 1600 році, понад звичайного тиражу в 200 примірників, був надрукований в кількості ще ста. У ХХ столітті дослідником і активним пропагандистом творчості Вікторії був Феліпе Педрель, його спадщину високо цінували Мануель де Фалья, Ігор Стравінський. Сьогодні його твори широко виконуються і записуються кращими виконавцями і відомішими фірмами звукозапису. Іменем композитора названа музична консерваторія в його рідному місті. У 1996 році заснована північноамериканська музична премія імені Томаса Луїса де Вікторії[37].

Чотирьохсотліття смерті композитора в 2011 році широко відзначалося музичними колективами світу.

Аналіз літературного тексту

Аве Марія (лат. *Ave Maria* - Радуйся, Маріє) - католицька молитва до Діви Марії, названа по її першим словам.

Цю молитву називають також Ангельським вітанням, або *angelico salutatio*, так як її перша фраза являє собою вітання архангела Гавриїла, сказане їм Марії в момент Благовіщення.

У візантійському обряді молитві *Ave Maria* відповідає «Песнь Пресвятої Богородице».

Текст на латині:

Áve, María, grátia pléna;
Dóminus técum:
benedícta tu in muliéribus,
et benedíctus frúctus véntris túi, Iésus.
Sáncta María, Máter Déi,
óra pro nóbis peccatóribus
nunc et in hóra mórtis nóstrae.
Ámen.

Текст українською:

Радуйся, Маріє, благодаті повна,
Господь з Тобою.
Благословенна ти між жінками,
і благословенний плід лона твого, Ісус.
Свята Маріє, Мати Божа,
молись за нас, грішних,
нині та в годину смерті нашої.
Амінь.

Джерелом для молитви послужили два вірші з «Євангелія від Луки»:

1. Лк. 1:28: «Ангел, увійшовши до Неї, сказав: «Радій, Благодатна! Господь з Тобою; благословенна Ти між жінками»[38];
2. Лк. 1:42: «І вигукнула гучним голосом, і сказала: «Благословенна Ти між жінками, і благословенний Плід утроби твоєї!»[38].

Молитва «Аве Марія» увійшла у вжиток з XI століття.

Папа Урбан IV додав до неї заключні слова: «Ісус. Амінь ».

З XVI століття до неї стали додавати заключні слова (4 останні строки), що вживаються і понині.

Музично-теоретичний аналіз

Форма твору. Прагнучи до музичного єдності, цілісності драматургії, до архітектонічної пропорційності і стрункості композиції, Томас Луїс де Вікторія звертається до складної двочастної форми. Проте слід зауважити, що старовина трьох частна форма епохи розквіту поліфонії строгого стилю значно відрізняється від струнких побудов епохи класицизму.

Перша частина твору виділяється 1 - 42 тактами. Друга частина: 43 - 71 такти. Третя частина твору виділяється 72 - 93 тактами і складається з двох частин.

Визначимо, що старовинні поліфонічні форми характеризуються тривалим розвитком музичного матеріалу, певною розмитістю меж між побудовами порівняно з класичними формами.

Жанрова основа:

Твір Томаса Луїса де Вікторії написано в хоровому жанрі духовного гімну а саррелла.

Тональний план твору:

Основна тональність твору - а moll. Композитор використовує як натуральний (1-2 такти), так і гармонійний (4 такт) види мінору.

Не зважаючи на те, що при ключі виставлено дієз, який свідчить про виклад музики в **мі мінорі** або **соль мажорі**, звук ля, ля-мінорні акорди на початку твору сприймаються як тоніка. Закінчується твір ля-мажорним тризвуком. Мажорна тоніка в мінорному творі характерна для старовинної музики, включаючи музику епохи бароко (наприклад, для музики Й.С. Баха).

Мінорна тональність надає музиці характеру світлих роздумів, Марія усвідомлює свою високу місію і висловлює готовність виконати волю Господа.

У творі є чимало відхилень від основної тональності. Вже у 2-3 тактах фа-мажорний акорд сприймається як нова тоніка (подібний матеріал у

другому хорі – 6-7 такти). Правда, відразу звучить домінанта ля мінору з затриманням терції і виклад повертається до ля мінору. 13 такт – відхилення у ре мінор через домінантовий тризвук. У 15-16 тактах композитор майстерно вводить мі мінор, а після тризвуків третього та четвертого ступенів цієї тональності здійснює відхилення у до мажор через домінантовий тризвук. В цьому місці також використано затримання терції домінантового тризвуку.

Гармонійна домінанта ля мінору в другому хорі утворює короткий дисонанс з мінорною терцією, яка з'являється на другу долю у альтів першого хору. У тактах 22-26 домінує ля мінор, проте у 27 такті здійснюється відхилення у фа мажор. Подібний епізод – 29 такт. В тактах 33-34 – відхилення у мі мінор.

У 36 такті – відхилення до ре мінору через домінанту. В такті 66 – коротке відхилення у ре мінор. В тактах 72-73 – відхилення у ре мінор, за яким слідує коротке відхилення у до мажор і повернення до основної тональності. Ре мінор на короткий час з'являється ще у 84-85 тактах. В кінці твору закріплюється основна тональність, але використана не мінорна, а мажорна тоніка.

Гармонія твору:

У гармонійній мові твору переважають консонанси (найчастіше тризвуки та сектакорди) проте недолік септакордів, які зазвичай інтенсивно стимулюють музичний розвиток, створюють певну напругу, у творі застосовано чимало затримань. (24 такт)

В якості прикладу сектакорду слід звернути увагу на ре-мінорний сектакорд в такті 85 такті першого хору на третю долю такту.

Крім того, потрібно звернути увагу, що два хори- як два поліфонічні пласти — теж утворюють у спільному звучанні дисонанси.

Наприклад, у такті 8 у другому хорі, в партії сопрано застосовано **затримання**. Але звук ля на третю долю такту звучить одночасно зі звуком сі у сопрано першого хору. Таким чином, дисонуючи співзвуччя у творі

присутні, і вони дійсно стимулюють музичний розвиток, додають відтінок схвильованості в цілому спокійній, світлій музиці.

Для сучасного вуха перші такти твору звучать досить свіжо – тут на першу долю другого такту звучить мі мінорний тризвук, який є мінорною (натуральною) домінантою в ля мінорі.

Цікаво гармонізована кода твору. Домінанта, а за нею тоніка (вже мажорна) з'являються в 5-6 тактах від кінця. Але надалі домінанта не зустрічається. Тут звучить субдомінантовий септакорд, тонійний секстакорд, субдомінанта (з неспідоготовленим затриманням терцового тона і, нарешті, тоніка, ля-мажорний тризвук.

Мелодія твору:

Мелодія твору плине легко і вільно, вона надзвичайно виразна, глибоко змістовна.

Мелодійній лінії притаманні особливі виразні якості:

1. Малюнок мелодійного руху твору складається з різних напрямків: хвилеподібний, висхідний і низхідний, і горизонтальний.

Хвилеподібний рух підкреслює ліричність і емоційність твору 9-11 такти, сопрано). Низхідний рух мелодії (24-26 такти) акцентує увагу на людську залежність і його надії на Божественну Силу. Висхідний рух створює святкову атмосферу, віру в перемогу добра (78-81).

2. Присутність альтерацій в мелодії, які посилюють емоційну сторону музики, надають грації, витонченості.

3. Стрибкоподібний рух посилює виразність мелодії, сприяє створенню рельєфної мелодійної лінії, сприяє підкресленню смислових акцентів та кульмінацій (1, 28-30).

В цілому слід зробити висновок, що композитор прагнув до плавного голосоведення мелодії у сопрано.

І в інших голосах твору також можна спостерігати тенденцію до впровадження плавного голосоведення, тут композитор відчуває себе вільніше, стрибків в партіях більше, ніж в сопрано. В 2-3 тактах у альтів є

низхідний стрибок на квінту і висхідний на октаву. Подібне місце і в партії альтів другого хору, тільки в 6-7 тактах. На словах Dominus te (13-14 такти у тенорів обох хорів) спостерігаються як низхідні, так і висхідні стрибки на чисту квірту та чисту квінту.

Найбільше стрибків у басовій партії. З перших тактів композитор пропонує басам висхідні стрибки на квінту і квірту (другий хор – 5-7 такти). В 8-10, 11,12,14 тактах в басових партіях обох хорів знову чимало широких стрибків. Велика їх кількість пояснюється тим, що бас є основою гармонії і рухається згідно зі зміною функцій.

Метроритм твору. Метроритмічна організація даного твору нерозривно пов'язана з ідейним змістом поетичного тексту.

Початковий музичний розмір твору 2/2 (так званий «різаний ключ»).

Цей розмір нагадує про достатньо інтенсивний рух музики, прагнення позбутися статичності.. Завдяки цьому розміром композитор може передати в музиці повноту благодаті і неосяжне благословення Господнє до Діви Марії.

З 59 такту вводиться розмір $\frac{3}{4}$, який вносить в музику елемент танцювальності, посилює ліричне начало. В 72 такті повертається розмір 2/2, який вже не змінюється до кінця твору.

Ритм у творі досить різноманітний. Поряд з рухом цілими, половинними тривалостями, зустрічається інтенсивний рух восьмими тривалостями. Зустрічаються міжтактові синкопи:

Темп твору. Темп у партитурі не вказаний, проте його можна визначити, виходячи з характеру літературного першоджерела. Твір повинен звучати урочисто, але не занадто повільно і важко. Вивчення традицій виконання старовинної музики допоможе диригентові обрати вірний темп. Агогічні нюанси в партитурі не вказані, проте можна допустити певне *ritenuto* в кінці твору.

Динаміка твору. Вказівки щодо динаміки в партитурі відсутні. Диригенту необхідно заздалегідь продумати відтінки, визначити кульмінації. Рельєфність мелодійних ліній сприяє виразності фразування. Загальна

гучність звучання твору – тиха та помірна. Кульмінаційна зона знаходиться в кінці твору, тут можна допустити досить яскраве звучання.

Фактура твору. У творі Ave Maria Томас Луїс де Вікторія використовує поліфонічний виклад музичної думки. Цей твір яскраво ілюструє особливості поліфонії строгого стилю. Можна стверджувати, що в музичному матеріалі другого хору присутні імітації, канонічні вступи. Спочатку тему викладає перший хор, а через кілька тактів – другий (перша акколада). Це канон. У творі можна знайти гомофонно-гармонійний виклад (43-44, перший хор), проте разом два хори утворюють поліфонічну фактуру. В даному творі існує тісний взаємозв'язок музики і поетичного тексту, які постійно існують в нерозривній єдності, надаючи музиці м'якість і молитовність, і в той же час - велич.

Вокально-хоровий аналіз. Твір Томаса Луїса де Вікторії Ave Maria написано для двох чотириголосних мішаних хорів a cappella.

Загальний діапазон хору (1 і 2): E - f2.

Діапазони партій (1 хор):

Діапазон партії сопрано: g1 - f2.

Діапазон партії альты: g - a1.

Діапазон партії тенора: d – e2.

Діапазон партії баса: E - h.

Діапазони партій (1 хор):

Діапазон партії сопрано: f1 - f2.

Діапазон партії альты: g - a1.

Діапазон партії тенора: d – e2.

Діапазон партії баса: E - a.

Композитор не використовує надмірно високих або низьких звуків. Звук **соль великої октави** достатньо доступний для альтів. А звук **мі великої октави** може примусити виконавців транспонувати ці звуки вгору, якщо партія недостатньо укомплектована голосами.

Теситурні умови партій зручні, що дозволяє очікувати відсутності великих проблем з динамічним ансамблем. Але співаки мусять бути дуже уважними, бо під час виконання аналізованого твору потрібна не рівновага голосів, а поліфонічний ансамбль. Важливо прагнути, щоб проведення теми звучало достатньо яскраво.

Ритмічний ансамбль може бути досягнутий в разі цілеспрямованої роботи із співаками хору над розвитком чуття внутрішньо дольової пульсації. Відчуття співвідношення тривалостей дуже важливе для досягнення загально хорового ритму. Тоді поліфонічна фактура може заграти всіма барвами.

Дикційний ансамбль тісно пов'язаний з ритмічним. Крім того, необхідно неодноразово взірити правильність вимови латинського тексту. Важливо слідкувати за одночасною вимовою приголосних.

Слід зауважити, що навряд чи можна знайти твір, де б в усіх партіях теситура буда б однаковою. Зазвичай твір вважається зручним для виконання, якщо його теситура споріднена. Прикладом цього слугує хоровий твір Томаса Луї де Вікторія. В перших тактах ми в більшості партій спостерігаємо середню теситуру та помірно низьку у басів. В третьому такті у басів теситура середня, а помірно низькою вона стає у альтів. Все ж таки композитор не виходить за межі споріднених теситурних умов в хорових партіях.

В 14 такті у басів і альтів досить низька теситура, а у сопрано – середня, у тенора помірно низька. Цей епізод також підтверджує майстерність композитора, який не виходить за межі спорідненої теситури і, таким чином, сприяє досягненню злагодженого загально хорового динамічного ансамблю.

На останній сторінці партитури у басів зустрічається звук **мі великої октави** (81, 89 такти). Тут, можливо, прийдеться встановлювати штучний ансамбль, виходячи з можливостей басової групи, або навіть транспонувати низький звук на октаву вгору.

Частковий ансамбль (ансамбль всередині партії) в значній мірі залежить від комплектації партії. Важливо слідкувати, щоб співаки з сильними голосами не виділялися. Не бажано брати в хор співаків з характерними або скрипучими голосами, бо буде порушуватися тембровий ансамбль.

Тембровий ансамбль досягається в процесі тривалої і цілеспрямованої роботи з хором.

Вивчення старовинних творів ставить завдання досягати високої якості звуковисотного інтонування. Те, що твір написаний для виконання двома хорами, також посилює інтонаційні вимоги.

Партія сопрано.

Партії сопрано в першому та другому хорі споріднені і мають ряд складних технічних виконавських моментів. Наприклад, в першому-другому такті (у другого хору – в 5-6 тактах) є низхідний стрибок на кварту. Вже тут може погіршитися інтонація, бо співаки часто неухважно ставляться до низхідних ходів, бо міркують, що в нижньому регістрі співати легше. Необхідно утримати високу позицію під час руху вниз, не навантажувати нижній звук стрибка. Він мусить прозвучати легко. Оскільки ми його трактуємо як сьомий натуральний ступінь ля мінору, то він має певну тенденцію до заниження, проте вокальна сторона виконання мусить бути бездоганною.

Після висхідного ходу в 3 такті сопрано два такти співають на одному звуці (4,5 такт в першому хорі, 8-9 такти в другому хорі). Подібні місця досить складні для виконавців, бо вони втрачають увагу (дія одноманітного подразника), до того ж, непомітно наступає голосова втома зв'язок. В подібних фрагментах часто виникає заниження інтонації. Необхідно довгі звуки виконувати з тенденцією до підвищення, на хорошій активній опорі.

Довгий звук у сопрано є також в 14-16 тактах, в 86-90 тактах.

Ввідний тон в 26 такті необхідно зінтонувати гостро, високо. Подібні вимоги до виконання звуку **соль-дієз** у сопрано другого хору в 24 такті.

Особливо слід відмітити такти 56-58. Тут багаторазово повторюється хід **соль-дієз** – **ля**. Важливо не втратити відчуття гострого тяжіння вгору ввідного тону **соль-дієз**. Звук **ля** необхідно інтонувати стало.

В 61 такті другого хору та в 66 такті першого хору в сопрано зустрічається звук **до-дієз**, який тут виконує функцію ввідного тону тональності **ре мінор**. Цей ввідний тон також мусить звучати гостро, високо.

Звук **до-дієз** в якості ввідного тону гармонійного **ре мінору** звучить також в тактах 85 (1 хор) і 90 (другий хор). Крім того, в другому хорі в заключному акорді звучить мажорна терція (**ля** мажорна тоніка). Тут також **до-дієз** звучатиме з тенденцією до підвищення.

Партія альтів.

В партії альтів поряд з плавним голосоведенням застосовуються широкі стрибки. Так, в 3 такті першого хору є висхідний стрибок на октаву. Цьому стрибку передують низхідний стрибок на чисту квінту. Під час виконання таких широких стрибків існує небезпека занизити звук на нижній ноті, що приведе до того, що **ля** першої октави буде виконано фальшиво, бо буде втрачена висока вокальна позиція. Нижній звук стрибка необхідно старатися виконати в позиції верхнього звуку. Така ж проблема існує у альтів другого хору в тактах 6-7.

В такті 15 в другому хорі з'являється звук **соль дієз**, який необхідно виконати на хорошій опорі. Тим більше, що йому передують висхідний стрибок на октаву. Слід зазначити, що широкі висхідні стрибки можуть виконуватися з акцентом, але цього треба уникати.

В тактах 23, 25 у альтів другого і першого хорів півтонова інтонація **мі-фа-мі**. Мала секунда повина інтонуватися вузько. В тактах 28-29 (перший хор) і 29-31 (другий хор) у альтів застосовані низхідні ходи в досить низькому регістрі з наступним висхідним стрибком (перший хор). Низхідні ходи небезпечні втратою високої позиції та низькою інтонацією.

Хід **мі** – **ре-дієз** – **мі** інтонується вузько за рахунок високого звучання звуку **ре-дієз** (ввідний тон до **мі мінору**)

Там, де композитор застосовує розспіви восьмими тривалостями, може виникати глісандо: 37, 40, 81, 91 такти. Важливо не поспішати і точно проінтонувати кожний звук.

Важливо звернути увагу на партію альтів в кінці твору (другий хор). Тут необхідно точно, стало інтонувати тоніку протягом чотирьох тактів. Необхідно підтримувати опору в співі.

Партія тенорів.

В сучасних партитурах партія тенорів зазвичай написана теситурно вище за сопрано. Проте в цьому творі ця тенденція проявляється епізодично. Очевидно, композитор підвищує теситуру тенорової партії там, де хоче, щоб тембр тенорів був добре чутний. Це трапляється в тактах 8-9 (1 хор), 10-11 (другий хор), 23, 25, 43-44, 47-49, 79-80 (другий хор). Вочевидь, вимоги до звучання тенорової партії та її ролі в хорі дещо змінилися до нашого часу. В часи Томаса Луїса де Вікторії ідеалом була абсолютна рівновага звучання.

В партії тенорів також є чимало стрибків. Прикладом можуть слугувати такти 12-14 (перший і другий хор). Особливо відмітити ті місця, де поруч виписано два стрибки в протилежному напрямку (такти 13-14, перший і другий хори). В подібних ситуаціях нижній звук важливо інтонувати дуже ретельно з тим, щоб не втратити високу вокальну позицію. Квартові висхідні та низхідні стрибки зустрічаються тактах 16, 21 (в першому хорі).

Досить складний низхідний хід у тенорів другого хору в такті 26. Хід по звуках тризвуку сам по собі не складний, проте швидке пониження теситури може призвести до низької інтонації через неправильне формування звуку. Треба зберігати високу вокальну позицію і в низькому регістрі, наскільки це можливо.

Складний епізод міститься в тактах 31. Тут розспів восьмими тривалостями закінчується стрибком на октаву. Під час розспіву часто виникає нестійка інтонація, а це неприпустимо. Розспів необхідно проінтонувати легко і точно і не перевантажувати нижній звук стрибку, на активному диханні.

Розспів восьмими тривалостями зустрічається і у тенорів другого хору, зокрема, в тактах 36, 38. І тут надалі також є низхідний стрибок, але не на октаву, а на чисту квінту. Найтриваліший розспів восьмими в 40 такті. Не можна допускати глісандо.

Ввідні тони соль-діез (ля мінор) та до- діез (ре мінор) в тактах 60, 63, 64, 66, 69 (перший та другий хори), 72, 77-79 інтонуються гостро, високо.

Довгий звук в кінці твору (тенори, другий хор) необхідно співати з певною тенденцією до підвищення: дія одноманітного подразника погіршує самоконтроль співаків і викликає заниження інтонації.

В такті 81 досить складна ритмічна формула: четвертна з крапкою та дві шістнадцяті. Треба такі місця відпрацьовувати повільно, розвиваючи у співаків чуття внутрішньодольової пульсації.

Партія басів.

В партії басів застосовано не таке плавне голосоведення, бо басы рухаються за звуками гармонійних співзвуч, з урахуванням функціональної основи твору. Здебільшого композитор застосовує тризвуки, тому в партії басів чимало квартових і квінтових ходів. Такі стрибки з'являються з перших тактів. Необхідно добиватися, щоб басы співали низькі звуки легко, без форсування, а під час виконання висхідних стрибків не штовхали верхній звук.

Звуки ля, соль великої октави можуть викликати затруднення у співаків. А це, у свою чергу, інколи приводить до того, що басы починають форсувати звук (такти 1,5, 11, 13,14, перший та другий хори). Форсування звуку не можна допускати. Необхідно вчити співаків низькі звуки співати легко, на активному диханні.

В басовій партії стрибки застосовані майже в кожному такті. Прикладом можуть слугувати такти 15-18, 20. Особливо складний стрибок в такті 15 вниз на звук мі великої октави. Потім, після четвертної паузи, басы вступають на звук мі, тільки малої октави. Цей октавний перепад, на перший погляд не складний. Але басам трудно добре прослухати звук мі великої

октави. Як свідчить досвід, в навчальному хорі обмаль співаків, які легко співають мі великої октави. Звичайно, в професійному хорі такі співаки є. Такі стрибки можна чисто виконати, якщо спосіб звуковидобування вирівняти, не затискати низькі звуки, тобто не зловживати грудним резонатором.

Стрибки на октаву зустрічаються неодноразово (36, 41, 79, 81-82). Важливо максимально вирівняти спосіб звукоутворення, розповсюдивши високу вокальну позицію і на низькі звуки.

Басам досить важко даються розспіви дрібними нотами (такти 37,45, 47, 80, 85). Подібні місця треба відпрацьовувати в повільному темпі з тим, щоб добитися точного інтонування кожного звуку та позбавитись тенденції до глісандо.

Слід особливо згадати про спільну трудність для всіх співаків. Це вступ після пауз. Необхідно відчувати тональність, та запам'ятовувати, які звуки перед вступом звучать в інших партіях. Так, спираючись на звучання інших голосів, можна точно вступити після пауз.

Окремо варто розглянути питання інтонування акордів. Хоч фактура твору поліфонічна, функціональна основа виявлена дуже ретельно. Важливо враховувати порядок і налаштування акордів. Першим звуком налаштовується прима акорду, потім – квінта. Далі налаштовується терція. Якщо є септима – вона приєднується останньою.

Важливо знати, що основні ступені ладу мають інтонуватися стало. Мажорна терція має певну тенденцію до підвищення, мінорна – до пониження. Великі інтервали (секунди, терції, сексти, септими) треба інтонувати широко. Малі інтервали (секунди, терції, сексти, септими) необхідно інтонувати вузько.

Наприклад, в першому акорді твору звуки ля та мі інтонуються стало. А звук до має певну тенденцію до заниження. В заключному акорді інша картина. Звуки ля і мі інтонуються стало, а мажорна терція до-дієз – високо.

Співаки мусять розуміти, що спільна манера звукоутворення покращує інтонацію, злиття голосів у акордах.

Хорове дихання. У творі переважає комбіноване дихання. Фрази у творі великі, тому в середині фраз варто застосовувати ланцюгове дихання. А на паузах, звичайно, дихання спільне: в окремих випадках дихає одна партія, в інших – весь хор (наприклад, такти 11-12, 41-44).

Вдих, виходячи з темпу твору, повинен бути м'яким і спокійний, видих рівномірно розподілятися на музичну фразу, яку необхідно проспівати. Атака звуку м'яка, що забезпечує м'якість голосу і виразність обертонів.

Виконавський аналіз

Створення виконавського плану. Твір відрізняє світлий емоційний тонус, лаконізм вираження, а також багатобарвний звукопис м'яких тембрових тонів. Виразна, благородна манера виголошення слів, тонкий ліризм, витонченість хорової фактури цілком відповідають образному строю твору, в якому Томасу Луїсу де Вікторії вдалося музично втілити ідейний задум поетичного тексту. Композитор яскраво співвідносить засоби музичної виразності для чіткого і ясного розкриття художнього і мелодійного образу твору.

Кульмінація розвитку всієї динамічної думки твору припадає на кінець твору і досягається не тільки динамічними, але і іншими засобами: урочисто-радісним характером, смисловим значення поетичного тексту, дещо підвищеною теситурою. Те, що композитор не виокремлює кульмінацію шляхом значного підвищення теситури або ущільнення фактури говорить про те, що кульмінація має бути досить м'якою.

Для напрацювання власної виконавської концепції хормейстеру, який вирішив розучувати з хором аналізований твір, варто більш широко ознайомитися з творчістю композитора, послухати його музику, яка є в Інтернеті, програти партитуру на фортепіано.

Репетиційний план:

Хормейстер має заздалегідь розробити план репетицій. Диригент повинен чітко уявити собі всі етапи, які він пройде, працюючи над партитурою, від розбору нотного і літературного текстів до моменту його виконання, передбачити труднощі, які виникнуть в роботі колективу, і намітити шляхи їх подолання. Ретельно і всебічно вивчається поетичний, словесний текст твору, його дослівний та літературний переклад, а також транскрипція. Далі встановлюється відповідність між музикою і текстом.

В даному творі є складні місця для виконання: скачки, незручні мелодійні ходи і альтеровані звуки, які потребують особливої ретельній роботі. Тому цей твір необхідно спочатку розучувати на розвідних репетиціях, а потім на зведених, вибудовуючи гармонійні співвідношення між партіями. Розучувати твір варто по фрагментах. Недоречно намагатись прочитати партитуру зразу цілком. Це найважча і об'ємна робота.

Ще одним етапом роботи над даним твором, є чітка організація в метричному плані. Так як в творі змінюється музичний розмір, основні і відносно сильні частки необхідно виділяти дикцією, що досягається в роботі над дикційна ансамблем.

Після всього цього ,на наступному етапі, диригент переходить до художнього оформлення твору. Тут відбувається робота над побудовою музичних фраз, динамічних ліній, темпових співвідношень, особливих тембрових барв.

У взаємодії диригента з хором не повинно бути зарозумілості і зневаги, що ображають почуття особистої гідності. Доброзичливість, взаємоповага створюють найкращу обстановку для спільної творчості.

Особливості диригентського жесту:

Розмір *Alla breve* (2/2) передбачає диригування за дводольною схемою. Твір виконується штрихом легато, тому диригентський жест має бути плавним, без поштовхів, проте диригентські точки не можуть бути розмитими. Точка-дотик, яка застосовується в легато, має бути м'якою, але

чіткою. Досягненню правильного звукоутворення в хорі сприяє застосування округлої, подібної до купола диригентської кисті. Амплітуда рухів руки невелика, вона дещо збільшується в кульмінаціях фраз та в загальній кульмінаційній зоні.

Великою проблемою для диригента може стати складна двухорна структура твору. Початок звучання (наприклад, початок твору, де вступає перший хор) необхідно показувати двома руками, а вступ другого хору можна показати і однією рукою, бо другий хор вливається у вже набраний темп. Проте не можна виключати ситуації, що і другому хорові буде необхідно показувати обома руками.

Ауфтаки повинні бути м'якими, але чіткими. Там, де застосовується ланцюгове дихання, варто про це нагадувати співакам за допомогою об'єднуючого жесту.

Твір Томаса Луїса де Вікторії Ave Maria може прикрасити будь яку концертну програму. Проте внаслідок своєї складності він доступний тільки кваліфікованому колективу – професійному або навчальному.

Наше дослідження підтверджує думки багатьох науковців що до визначення поняття духовна музика, які вбачали в ній значний виховний потенціал потенціал особистості і розвитку її духовних цінностей цінностей. Ця музика як спадок і частина національної культури необхідна для збереження українських моральних і естетичних традицій. Ми поділяємо позицію вчених які вивчали цей феномен культури в комплексі з різними видами християнського мистецтва. Духовна музика українських композиторів має свої особливості, вона складається з поза богослужбових пісень і творів на богослужбові тексти.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження та виконання поставлених завдань дали підстави узагальнити основні результати дослідження і зробити наступні висновки.

1. На основі аналізу наукової та мистецтвознавчої літератури представлено теоретичне обґрунтування поняття «духовність» та «духовна музика», що виступають об'єктом вивчення багатьох наукових напрямків. Ми погоджуємось з висновками науковців, що «духовність» - це психічна якість людини. Вона є складним поєднанням таких особливостей інтелектуальної, почуттєво-емоційної та вольової сфер людської психіки, які сприяють формуванню потреби у пізнанні світу, себе, інших людей та засвоєнню духовних цінностей. Духовність доцільно тлумачити як здатність людини до психічного та особистісного вдосконалення та самовдосконалення. Складові духовності можна розглядати, як психічні орієнтири виховної роботи їх цілеспрямоване формування є одним з основних завдань духовного розвитку особистості»[42.]. «Провідні теоретичні положення, основи, принципи проведення теоретичного дослідження феномена духовності..., що характеризують розвиток особистості знайшли відображення у працях вчених: Г. А. Аванесова, Ф. Ю. Агафонова, Г. О. Балла, Б. С. Братусь, Г. С. Костюк, С. Д. Максименко та інших»[43]. Формування і зміцнення духовності на думку деяких науковців здійснюється в процесі освіти та виховній педагогічній роботі. «Духовність – традиційне дбайливе ставлення до самого себе, оточуючих людей, навколишнього світу, природи, що передається з покоління в покоління. Духовність виховується в сім'ї. Чим міцніше сім'я - тим міцнішим є в ній зв'язок поколінь, тим вище шанси виховання в ній духовно розвиненої людини»[14].

Різноманітність тлумачень «духовна музика» обумовлена його складністю та об'ємністю і тому є предметом вивчення науковців, педагогів і мистецтвознавців. Ми визначили, що глибокий зміст творів духовної музики українських і європейських композиторів відіграє значну роль у вихованні

морально естетичних цінностей молоді, впливає на становлення гуманістичних рис характеру, вдосконалює позитивні риси особистості, закладає і розвиває моральні якості людини. Духовна музика є унікальним культурним надбанням у скарбниці світового мистецтва і невідомою складовою національної культури України. Це

зумовлює необхідність використовувати найкращі зразки духовної музичної творчості в освітньому процесі. Величезний виховний потенціал духовної музики на думку вчених, потребує доповнення змісту навчального процесу з музичного мистецтва творчими зразками духовної спадщини українських і європейських композиторів.

Отже, проведений аналіз наукових праць дозволяє визначити виховний потенціал духовної музики українських композиторів як сукупність освітньо-виховних засобів та можливостей, котрі містяться в духовно-творчій спадщині українських композиторів та впливають на естетичний та духовний розвиток здобувача початкової освіти, що відзначається активним ставленням до життя і мистецтва.

2. Розглянуто Образ Діви Матері – прекрасної і доброї заступниці, що знаходить відгук у людських серцях незалежно від віроісповідання. Поєднання слів «Ave Maria», що означає з латинського «Радуйся Марія», своїм звучанням народжує музику, спонукає до створення неперевершених шедеврів музичного та поетичного мистецтва. Величний образ Святої Діви висвітлюється у легендах та міфах, культурах і релігіях багатьох народів, це образ величезної внутрішньої сили, наповнений безмежно. Мудрістю, любов'ю, терпінням.

Дослідження моливи «Ave Maria» виявило багатоманітність, інтерпретацій, художнього образу цієї однієї з центральних молитов католицької церкви.

Перше музичне опрацювання латинського тексту молитви пов'язане з культовою практикою (григоріанською монодією). До XVI ст. взірці «Ave Maria» представлені жанрами церковної музики (меси, церковні мотети). Втілення образу Благовіщення у музичному мистецтві від XVIII ст.

позначене поступовим доланням суто функційного церковно-культового використання молитви *Ave Maria*.

Починаючи з XIX ст. використання авторської поезії з назвою «*Ave Maria*» знаменує початок нової інтерпретації латинського символу *Ave Maria* та його інтеграцію у жанри світської музики. Зразки композицій «*Ave Maria*» широко представлені у композиторській і виконавській діяльності, в яких демонструється широкий діапазон індивідуальних інтерпретацій від ритуального та образного змісту латинського тексту до алегоричного трактування латинської фрази. «Рецепція сакрального символу *Ave Maria* в різних видах мистецтв (музиці, живописі, кінематографі, театрі, літературі), композиторами різних національностей та віросповідань свідчить про надконфесійне, інтернаціональне осмислення образу Богородиці, вихід за межі культового призначення релігійних символів та біблійних сюжетів. Вагома кількість творів з назвою «*Ave Maria*» підтверджує особливість благовіщенської тематики»[45].

3. На основі проведеного дослідження визначено сутнісні ознаки становлення українських та європейських традицій духовного музичного богослужіння.

Корисним для наших наукових розвідок виявилися наукові дослідження М. Рахманової яка визначила, що «в древньоруській традиції, на відміну, наприклад, від грецької церковний спів і навіть позахрамове виконання богослужбових піснеспівів чи духовних віршів ніколи не називалось музикою, а тільки співом»[25]. Д. Болгарський розуміє «богослужбовий спів як музика-молитва, яка йде від світу людей до світу Божественного, на відміну від музики-мистецтва, яка є спробою заповнити в душі відсутність Бога»[26]. У руслі європейських християнських традицій відродження духовної музики і її відмежування від власне церковної почалося з часу, коли твори, що писались на богослужбові тексти, почали існувати як самостійні естетичні об'єкти в різних жанрах та музичних формах. Церковна музична творчість М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахняніна та їх послідовників,

продовжила традиції духовної музичної творчості великих українських та європейських майстрів музичного мистецтва. Музичні форми і змістову сутність цієї музики вони наповнили образними ознаками українського пісенного мелосу, створили самобутню творчу та виконавську традицію у вітчизняному духовному виконавстві.

4. Ми дослідили велику кількість музичних творів духовної тематики серед яких особливо надихала на творчість композиторів молитва «Ave Maria». Починаючи з епохи Відродження текст молитви почали використовувати професійні композитори в різних жанрах багатоголосної музики. Серед них Жоскен Дебре, Й. Окегем, Ж. Мутон, А. Вілларт, Т. Л. де Вікторія. У ренесансних композиторів використовувався зазвичай тільки оригінальний текст молитви, іноді - традиційні григорианські монодичні розпиви (як в месях П'єра де ла Рю, К. Моралеса, Ф. Пеньялоси). В епоху бароко інтерес до тексту молитви понизився, а в епоху романтизму навпаки, зріс з новою силою. Високохудожні музичні інтеплетациї молитви в ХІХ столітті створили Ш. Гуно (на основі прелюдії І. С. Баха), А. Брукнер, П. Масканьї, К. Сен-Санс і багато інших композиторів. В деяких музичних дослідженнях кількість музичних творів різних жанрів з назвою «Ave Maria» досягла 240.

5. В нашому дослідженні вперше зроблено системний детальний музично - виконавський аналіз Ave Maria для мішаного хору композитора Томаса Луїса де Вікторії:

1. Аналіз літературного тексту (форма твору, жанрова основа, тональний план, гармонія, мелодійні малюнки, метро ритм, ритм, темп, динаміка, фактура);
2. Вокально-хоровий аналіз;
3. Виконавський аналіз (створення виконавського плану, репетиційний план, особливості диригентського жесту).

Твір Томаса Луїса де Вікторії Ave Maria може прикрасити будь яку концертну програму. Проте внаслідок своєї складності він доступний тільки кваліфікованому колективу – професійному або навчальному.

Наше дослідження підтверджує думки багатьох науковців що до визначення поняття духовна музика, які вбачали в ній значний виховний потенціал потенціал особистості і розвитку її духовних цінностей цінностей. Ця музика як спадок і частина національної культури необхідна для збереження українських моральних і естетичних традицій. Ми поділяємо позицію вчених які вивчали цей феномен культури в комплексі з різними видами християнського мистецтва. Духовна музика українських композиторів має свої особливості, вона складається з поза богослужбових пісень і творів на богослужбові тексти. Нами систематизовано теоретичні і практичні розвідки за темою дослідження.

Завдання дослідження виконано, мету досягнуто. Подальші дослідження у руслі нашої проблематики можуть бути спрямовані на особливості реалізації виховного потенціалу духовної музики в освітньому процесі закладів мистецької освіти різних рівнів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рибалка В. В. Теорії особистості у вітчизняній психології та педагогіці: Навч. посіб. / В. В. Рибалка. – Одеса: Букаєв Вадим Вікторович, 2009. – 575 с
2. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко. – К.: Либідь, 1997. – 376 с
3. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України / гол. ред. В.Г. Кремень. – К.: Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
4. (Болгарский Д.А. Киево-Печерський распев как церковно-певческий феномен украинской культуры : Дис. ...канд. мистецтв. К., 2002. 238)
5. . Словник Українського сакрального мистецтва за редакцією М. Станкевича. Львів, 2006. С. 155-158.
6. Кошмина И.В. Возрождение традиций преподавания духовной музыки в начальной школе: Автореф. ... канд. пед наук. М., 1994. 18 с
7. Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець ХІХ – поч. ХХ ст.) : Дис. ... канд.. пед наук. Полтава, 2000. 238 с12.
8. Радковська Л. Формування музичного сприйняття студентів вищих мистецьких закладів засобами духовної музики: дис. .. канд. пед. наук: 13.00.02 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2006. 263 с. 334 Збірник наукових праць. Випуск 26 (1–2019) Частина 1
9. Москальова Л.Ю. Моральне виховання особистості майбутнього вчителя музики і художньої культури засобами українського сакрального хорового мистецтва: дис. .. канд.

- пед. наук: 13.00.04 / Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПНУ України. Київ, 2004. 231 с.
10. Остапенко Л.В. Розвиток творчих якостей у студентів-хормейстерів засобами української хорової музики: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Київський національний університет культури та мистецтв. Київ, 1999. 162 с.
 11. Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики у закладах освіти України (кінець XIX – поч. XX ст.): Дис. ... канд. пед наук. Полтава, 2000. 238 с12.
 12. Григорчук І.С. Формування морально-ціннісного відношення до духовної музики в процесі підготовки вчителів музики (на матеріалі православної християнської традиції): Автореф. дис. ...канд. пед. наук : 13.00.02; Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. К., 1998. 16 с.
 13. Григорчук І.С. Формування морально-ціннісного відношення до духовної музики в процесі підготовки вчителів музики (на матеріалі православної християнської традиції): Автореф. дис. ...канд. пед. наук : 13.00.02; Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. К., 1998. 16 с.
 14. (Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемистическая система в Австралии. (Введение, Глава 1.). Классики мирового религиоведения. Антология. Т. 2. Москва, 1998. С. 174-230 ..)
 15. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с
 16. Бибихин В. В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. — М.: Изд-во Ин-та философии, теологии и истории св. Фомы, 2004. — 416 с. — (Bibliotheca

Ignatiana). — ISBN 5-94242-008-4., 2-е издание — 2006, ISBN 5-94242-027-0

17. Петровский А. В. История советской психологии: Формирование основ психологической науки / А. В. Петровский. — М. : Просвещение, 1967. — 367 с
18. Леонтьев А. Н. Психологическая теория деятельности / Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения : в 2 т. — М. : Педагогика, 1983. — Т. 2. — С. 93–261.).
19. Сухомлинський В.О. Духовний світ школяра / В.О. Сухомлинський // Вибрані твори : в 5-ти т. Т. 1. - К. : Радянська школа, 1976. - С. 209-400.
20. Святитель Иоанн Златоуст. Творения, т. 5. СПб, 1800 г. С. 945-947
21. Евангелие от МАТФЕЯ [6: 5-8].
22. Книга пророка Исаии. Толковая Библия. Издание преемников А. П. Лопухина (Ис., 7; 14).
23. Евангелие от Луки [1; 46-55].
24. Насонов, Р. А. По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского / Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 3. — С. 121-135
25. Русское православное пение в XX веке: советский период. Подготовка текста, вступительные статьи, комментарии — М. П. Рахманова. Научный консультант — А. А. Наумов. — М.: Языки славянских культур. — 2015. — 90 п. л. ISBN 1727-1630 и ISBN 978-5-94457-345-5

26. Болгарский Д.А. Киево-Печерський распев как церковно-певческий феномен украинской культуры : Дис. ...канд. мистецтв. К., 2002. 238 л
27. К. О. Анатолий Вахнянин (з нагоди 20-х роковин з дня смерті) // Музыка — масам. Х., 1928, № 7, с. 23—24;
28. Кишакевич С. Проблеми та перспективи використання інформаційно-комунікативних технологій на уроках музичного мистецтва в школі / С. Кишакевич // Молодь і ринок. - 2015. - № 5. - С. 29-32. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2015_5_8.
29. Жизнь Франца Шуберта в документах: По публикациям Отто Эриха Дейча и другим источникам / Сост., общ. ред., введение и прим. Ю. Хохлова ; пер. И.Волькенштейна, Ю. Хохлова, Л. Гинзбурга. — М. : Музгиз, 1963. — 840 с
30. Ave Maria и музыкальная мистификация Владимира Вавилова [Электронный ресурс]. — Режим доступу : <http://pepsimist.ru/ave-maria-i-muzykalnayamistifikaciya-vladimira-vavilova/>
31. [Лучано Паваротти на Belcanto.ru](http://www.belcanto.ru)
32. Попов И. Е. Ирина Архипова. Творческий портрет. — М.: Музыка, 1980. — 32; илл. с. — (Мастера исполнительского искусства). — 50 000 экз
33. Наталья Дмитриевна Шпиллер / А.Анисимов. — 1-е. — Москва: Искусство, 1953. — 15 с. — (Большой театр СССР). — 10 000 экз.
34. Козловский И. С. Музыка — радость и боль моя: Воспоминания, письма, статьи, интервью. — М.: Олма-пресс, 2003. — 383 с.

35. Chernin K., Stendhal R. Cecilia Bartoli: Eine Liebeserklärung. — Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. — ISBN 3-518-39385-5
36. Офіційний канал Андреа Бочеллі на YouTube
37. Pedrell F. Tomás Luis de Victoria, abulense, biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso. Valencia: M. Villar, 1918
38. Дональд Гатри. Глава 4. Евангелие от Луки // Введение в Новый Завет.
39. Духовная музыка. за кн. : Православная энциклопедия. Том XVI. Церковно-научный центр “Православная энциклопедия”. М., 2007. С. 394-399.
40. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич: біографічний нарис. Львів : Поклик сумління, 1998. 111с
41. Кошмина И.В. Возрождение традиций преподавания духовной музыки в начальной школе: Автореф. ... канд. пед наук. М., 1994. 18 с
42. Савчин М.В. Духовний потенціал людини / Савчин М.В. – Івано-Франківськ: Вид-во «Плай» Прикарпатського університету, 2001. – 203С
43. Маценко Ж. Духовність як феномен психології / Упоряд. Т. Гончаренко. – К.:Вид. дім. «Шкіл. Світ»: Вид. Л. Галіцина, 2005.-128 С.
44. Історія української музики : у 6 т. Друга половина XIX ст. / відп. ред. Т. Булат. Київ : Наук. Думка, 1990. Т. 2. С. 4
45. Гоблик О. В. Текст молитви «Ave Maria» та реалізація його драматургічного потенціалу в музичних творах / Олександра Гоблик //

Науковий вісник
Національної музичної академії України ім. М. І.
Чайковського: Музична драматургія: теорія і практика : зб.
наук. статей / Упор. В. Г. Москаленко. — К., 2012. — Вип.
103. — С. 73–81