

Олена Заверуха Olena Zaverukha

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

PhD in Arts Studies, Associate Professor at the Department of Academic and Variety Vocal, Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University

e-mail: ozaverukha@kubg.edu.ua | orcid.org/0000-0002-8860-6335

Історико-типологічні принципи хорového письма в українській музиці

Historical and Typological Principles of Choral Writing in Ukrainian Music

Анотація. Розглянуто історико-типологічні принципи хорového письма з точки зору національної традиції. Встановлено, що українське музикознавство, досліджуючи історію хорového музики початку IX–XX століть, репрезентує багатозарову структуру хорového письма. Обґрунтовано історико-культурну динаміку хорového письма, яка характеризується новітніми тенденціями і визначними надбаннями. З'ясовано вплив суспільно-історичних (національно-визвольний рух) та ідейно-художніх умов на розвиток хорového письма. У контексті пропонованого дослідження хорове письмо розглянуто як історичний критерій становлення хорového мистецтва в його традиційно усталених закономірностях. Узвичаєні жанрово-стильові принципи хорového мистецтва дали змогу простежити історичні становлення типологічних форм. Визначено, що хорове письмо на сучасному етапі є доповненням на рівні усталених поліфонічних принципів хорového письма та їхньої трансформації.

Ключові слова: історико-типологічні принципи, хорове письмо, жанр, стиль, українська музика.

Постановка проблеми. Розуміння історико-стильових традицій хорového письма як форми пізнання хорového мистецтва викликає необхідність глибокого його вивчення в історичному аспекті: розвитку нового на рівні осягнення старого. Саме історична еволюція і вдосконалення писемної нотографії (як елемент професійного мислення) обумовили вплив на новітні тенденції сучасного хорového мистецтва. Специфіка національної традиції (її жанрові та стильові спрямування) визначають висвітлення історико-типологічних принципів хорového письма в українській музиці.

Аналіз досліджень та публікацій. Розглядаючи типологію хорového письма у фундаментальних працях Т. Владишевської [1], І. Гарднера [2], Н. Герасимової-Персидської [3], А. Іваницького [4], В. Іванова [5], Л. Корній [6], В. Мартинова [7], В. Металова [8; 9], Т. Олійник [10], І. Пясковського [11], В. Разумовського [12], О. Шреер-Ткаченко [13], Ю. Ясіновського [14] висвітлено питання становлення та розвитку української хорového культури IX–XX століть, напрямів, стилів, жанрів хорového письма та історичної періодизації.

Мета дослідження: розкрити історико-типологічні принципи хорového письма в українській музиці.

Виклад основного матеріалу. Розвиток національного хорového письма характеризується певними етапами: «переходом від одноголосся до багатоголосся;

формуванням різних фактурних типів у співвідношенні голосів; формуванням різних складних поліфонічних форм» [11, с. 25]. Національні писемні форми постали із церковнослов'янських ладів. Так, українська нотна графіка — *крюкове письмо* — охоплює період від IX до початку XVII століть. Його фіксація здійснювалась із певними особливостями — запис над словесним текстом. Дослідник В. Металов у праці «Азбука крюкового пения» [8] визначає знаки: удра, римза, рутва, перегиб. В. Разумовський [12] вирізняє такі знаки безлінійного знаменного розспіву: стопиця, пелюстка, переводка, чашка мала, чашка повна, хаміло, дебриця, палка, сложитіє. В. Іванов, зібравши та виклавши у таблиці назви знаменних знаків у письмовій фіксації, додав до них голубчик, змійцю, криж, сложитія, чашку, мечик, крюк, палку, скаміяцю, стопицю, стрілу [5]. Один і той же знак (знамя) визначав різну висоту тону і тривалість. Тогочасні знамена не мали точної звуковисотності, розрізнялись лише чотири співацькі зони (від низької до високої): проста (*соль, ля, сі*), похмура (*до, ре, мі*), світла (*фа, соль, ля*) та тресвітла (*сі, до, ре*). З кінця XVI століття поряд із чорним тушуванням знамен поширюється використання червоних помет, які зображувались буквами слов'янської азбуки. Це стосувалось і тонів, під якими фіксували букви. У такий спосіб крюки відображали весь церковний звукоряд: «від *соль*, що лежить над першою лінійкою до *сі бемоль і*, накінець,

до *ре*, що лежить на другій додатковій лінійці» [8, с. 7]. Чотири групи церковного звукоряду складались із трьох звуків, суміжні співзвуччя — поєднувались секундовими взаємозв'язками, а «послідовність чергування тонів і півтонів, [складали] 12-ступеневий звукоряд» [1, с. 49].

В основу крюкового письма увійшла система нотації знаменного (IX століття), кондакарного (IX століття, розквіт в XI — кінець XIII століття), стовпового (остання третина XV століття), путьового (остання третина XV — друга половина XVII століть), строчного (XVI–XVII століття), демественного (друга половина XVI–XVII століття) писемних форм. Її стрижнем була монодична техніка, запозичена з візантійської системи письма. *Нотація знаменного письма* (одноголосся) засновувалась на системі осьмогласся (вісім гласів за Іоанном Дамаскіним, які використовують і донині). Вона ґрунтувалась на циклічності стовпового викладу та складалась із «коротких діатонічних мотивів в обсязі терції чи кварта з перевагою <...> речитації» [13, с. 13]. Система осьмогласся, за В. Металовим [9] та В. Разумовським [12], розподілялась на вісім мелодичних способів та видів співу, кожен з яких мав власний музичний лад та поступеневий звукоряд різної висоти і різним розташуванням тонових та півтонових діатонічних інтервалів. Мелодичний малюнок осьмогласся означувався орієнтовним структурним модусом і не був підпорядкований метричній організації. *Стовпове письмо* визначало «систему і тип нотації, якою послуговувалися для запису стовпового, тобто осьмогласного <...> співу» [2, с. 147].

Для ритмоструктури *путьового письма* характерне «поєднання синкопованих дрібних тривалостей із довгими, витриманими нотами, що створювало враження особливої піднесеної урочистості» [7, с. 139]. Особливості *кондакарного письма*, за В. Мартиновим, полягають у великій кількості витіюватих ліній та двостроковому викладенні (у два ряди): «над основним рядком співочих знаків <...> є ще один ряд накреслень, що відрізняються від нижнього ряду своєю графічною формою і розставлених далі один від одного» [7, с. 91].

Строчне та демественне письмо є ранніми видами хорового багатоголосся. За І. Гарднером, строчне письмо — це «спів за трьома голосовими рядками» [2, с. 511]. Структура триголосної основи строчного письма — низ (чорний колір — туш), путь (червоний колір — кіновар) та верх (знову чорний колір) (за В. Мартиновим [7]), для якого характерно: вільний перехід унісону до двота триголосся і навпаки — злиттям голосів в унісон, оспівування звуків основного голосу іншими, стрічковий склад мелодичних ліній, перехрещення голосів та кварто-квінтові ходи. Демественне письмо — це багатоголосний склад, перший і третій голоси якого записували кіновар'ю, другий і четвертий — тушшю. Воно мало святкову структуру: «Мелодичний малюнок відрізняється широтою розспіву, великою кількістю мелізматичних прикрас, своєрідністю ритміки, що тяжіє до пунктирних фігур» [2, с. 140].

Друга половина XV — початок XVII століття — етап розвитку *народної творчості*, охарактеризований станов-

ленням фольклорної інтонаційної системи мислення усної традиції, переходом модальності до функціональної гармонії, емоційною виразністю, що спрямована на досягнення лірико-драматичних ефектів. Різноманітну жанрово-стильову спрямованість письма української музичної культури дослідники (Л. Корній [6] і А. Іваницький [4]) розподіляють на:

– *український епос* — думи, що містять речитативну основу мелодії та техніку, спрямовану на ладову організацію з ознакою модалізованої системи (квінтово- та терцієво-квартова гармонія);

– *історичні пісні*, що мають строфічну будову з чітким віршовим ритмом, особливості наспівної декламації з розспівністю окремих структур складів та перемінним нестійким метроритмом, ладомінорну структуру з опорою на великосекундову та кварто-квінтову гармонічну організацію;

– *ліричні пісні*, що мають наспівний стиль тематизму у сукупності хвилеподібної мелодики.

Наступний етап пов'язаний із регенерацією монодії, що сприймається як реформа музичної писемності, а саме — впровадження *нотолінійного ірмолойного письма*. За Ю. Ясіновським, український нотолінійний ірмолой кінця XVI — початку XVII століть є «...абсолютно індивідуальним як у зовнішньому вигляді, так і внутрішньому його наповненні та музичній стилістиці» [14]. Ірмолой — давній тип пісенної осьмогласної традиції знаменного розспіву, структура якого підпорядкована тексту: музичні строфи, рядки і сегменти. Принципи ірмолойного письма: контрастний виклад сегмента на основі нового тематичного значення і варіювальний розвиток із мотивом (мелодією) основного матеріалу, але з видозміною нот та ритмічного малюнку; варіантний розвиток, де один із сегментів матеріалу має функцію періодичної повторності, викладений у рамках музичного матеріалу; ладо-гармонічні риси одноголосного письма у синтезі ладо-висотної організації та «поспівко-формульних спільностей» [6, с. 165], розширення діапазону, поява мелодичних стрибків, зародження елементів регулярної акцентної ритміки (тактової системи). Для ірмолою характерний динамічний розвиток, відтворений у варіювально-варіантному співвідношенні.

У зв'язку з цим відбувається реформа музичної писемності — «відмова від середньовічних “кулізм” і опанування сучасної лінійної нотації, що прискорили еволюцію тонально-гармонічного мислення» [14]. Заслуга тут належить київській нотації, яка зумовила точну фіксацію звуковисотності та метроритму в хоровому творі. Як визначає Ю. Ясіновський, «особливістю київської нотації є те, що в ній поєднуються три історичні типи музичного письма: старолатинського (так звана хоральна нотація) з характерним механізмом релятивного запису висоти звуків у вокально-хорових творах; новолатинського (мензуральна нотація) з розробленою системою ритмічних тривалостей, нарешті кулізм'яного письма, звідки запозичено основні графічні форми нот: “статті” — для позначення цілої ноти, “стопиці” — для половинної ноти,

«фіти» — для розгорненого каденційного звороту. Інші вартості — бревіс, чвертка, вісімка, знаки ключів та бе-моля — взято з латинського письма змішаного хорально-мензурального типу» [14].

Наступний історичний етап пов'язаний зі становленням та розвитком нових жанрових утворень: *світського та духовного канту і партесного концерту*. Хорове письмо перетворювалося вже на складну, але логічно-систематичну та зрозумілу структуру багаторівневої організації. Кант складався в таких жанрових різновидах: панегіричний, лірико-філософський, любовний, гумористичний. В його основі лежить становлення функційно-гармонічної ладової системи, регулярна акцентна ритміка, тактова система, музично-строфічна форма. Партесне письмо полягає у розподілі на окремі партії, воно виникло в Україні наприкінці XVI століття (розквіт у XVII столітті). У ньому «викристалізується концертний тип багатоголосної композиції — репрезентативний урочистий», за означенням Н. Герасимової-Персидської [3, с. 11]. Партесний концерт виявив «два види комплектації багатоголосної тканини. Один спирається на знаменну мелодію, як на кантус фірмус і є її своєрідною партесною обробкою. Другий, незалежний від знаменного розспіву, виникає на базі симультанного створення всієї багатоголосної тканини» [3, с. 12]. Система хорового мислення доби партесу наділена емоційною виразністю та афективною образністю. На рівні співвідношення акордового та поліфонічного (їхньої контрастності з елементами перемінності та імітаційного включення і виключення голосів), туттійного та ансамблевого типів хорового письма виникають «фугоподібні структури» типу *тема — відповідь — тема*. Основу партесного письма складає ладо-гармонічна система, яка, по-перше, формує мажоро-мінорну систему (іонійський та еолійський лади), по-друге, гармонічний план побудований на тоніко-домінантових співвідношеннях, паралелізмі тризвуків, квінт, октав. Таким чином, музична структура партесного хорового письма отримала додаткове ядро — тональний план. За визначенням І. Пясковського, партесний концерт є надбагатоголосною структурою, яка «тяжіє до еквіритмічного, акордового типу з мінімальними можливостями фактурного орнаментування та використання мелодичної фігурації» [11, с. 41]. Ці умови спонукають до «багатохорності, поліпластовості фактури» [11, с. 41] із системою дублювання звуків.

Поряд із партесним письмом відчутні впливи музичного мислення епохи класицизму (кінець XVII — середина XVIII століть). Укорінюється новий жанр — *духовний хоровий концерт* (творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Веделя), в якому склалися певні принципи будови. Серед них: логічна пропорційність хорового письма (на перше місце виходить гомофонне хорове письмо), модуляція виступає як елемент структури, переважає послідовність тональностей, почерговість відхилень від тоніки та повернення в її основу, раціональна лаконічність мотивів, квадратно-гніздова структура фраз та періодів, чітке членування форми типовими кадансами, точний схематизм компонування розділів

Allegro та *Rondo*. Духовний хоровий концерт уніфікується суворим виконанням нормативів класичної гомофонії: усталене чотирьохголосся, стандартне сполучення акордів і правило подвоєння тонів. Також встановлюється класифікація гармонічної палітри хорового письма: хроматична послідовність, альтерації, багатотерцієві накладення. Простежується виникнення жанрових моделей з їхніми характерними функціями — *introitus* (повільний хід), *turbae* (зловісне фугато), *choralis* (хорова речитація), *chorus madrigalis* (фуга) — за Т. Олійник [10].

Українська традиція відома усталеними жанровими архетипами. Серед них — *народна пісня* другої половини XVIII–XIX століть (наслідок історичної формації [13, с. 119], війн): історичні пісні, героїко-драматичні думи, патріотичні пісні, лірико-епічні, жартівливо-танцювальні пісні, обробка народної пісні. Структура хорового письма у цих жанрових різновидах свідчить про розвинену мажоро-мінорну систему, переважання пісенно-аріозного викладу (стрибки на ч. 4, в. 6), опору на куплетну форму. Фіксація здійснюється загальноприйнятою на той час нотацією — кругла нота на п'ятилінійному стані. Виконання цього типу письма супроводжується інструментарієм, що спрямований на «традиції кантового триголосся» та «практику імпровізації акордового гармонічного акомпанемента під час виконання» [13, с. 121].

З XIX — початку XX століть формотворчою основою композиторської практики стає *принцип обробки народної пісні*, чим займаються провідні композитори того історичного етапу, серед яких: Ю. Федькович, С. Воробкевич, К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович, І. Колесса, Ф. Колесса, М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Кирейко, Є. Козак, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, П. Майборода (для мішаного та жіночого хорів), Є. Станкович (обробки історичних пісень та з супроводом), Б. Фільц, Г. Гаврилець (обробки колядок та народних пісень для різних складів хору). Вибір засобів музичної виразності та різноманітних прийомів обробки народних пісень відбувається залежно від змісто-жанровості народної пісні. Типовою ознакою є куплетно-варіаційна форма композиції з використанням наскрізного типу викладу, в основі якої є вільне імпровізаційне розгортання музично-поетичної думки. Структура обробок народних пісень нараховує безліч різноманітних прийомів, які застосовуються і нині, зокрема:

- *ладо-інтонаційні, метро-ритмічні, структурно-композиційні риси;*
- *гомофонно-гармонічний склад;*
- *акордово-гармонічний з елементами підголосковості (поліфонізація акордової фактури);*
- *народно-пісенна гетерофонія:* вільно розгалужені підголоски та точні імітації, що формують полімелодичну структуру хорового письма; варіаційний принцип викладу, що зумовлено розгорненням музично-хорового матеріалу;
- *звернення до давньоцерковних розспівів у синтезі з мотивами фольклорного і пісенно-побутового походження;*

– трансформація поліфонічної техніки в контексті емоційно-драматичних ефектів;

– інструменталізація хорового викладу, що відбиває певні впливи театралізації, інструментальне трактування хорових партій;

– симфонізація хорового письма;

– поліфонія (канонічна імітація, контрастна поліфонія; варіаційно-імітаційний виклад, контрапунктичне відтворення, фугато); діалогічність.

Окрім обробки народної пісні, у сучасній хоровій поліфонічній музиці відбувається одночасне сполучення різних західноєвропейських композиторських технік з національними традиціями хорової творчості. Типи сучасного хорового письма спрямовані на звуковий вимір, що полягає у принципі фактурної просторовості. Серед них: лінійний, сонорний, алеаторний, пуантилістичний, поліплас-товий принципи хорового письма та надбагатоголосся.

Література

1. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси. Москва: Знак, 2006. 472 с.
2. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Москва: Моск. духовн. академия, 1998. Т. I. 592 с.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
4. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
5. Іванов В. Давньоруська знакова співоча мова: знакова символіка давньоруського церковного співу. Миколаїв: Шамрай, 2008. 305 с.
6. Корній Л. Історія української музики: Від найдавніших часів до сер. XVIII ст. Київ; Харків; Нью Йорк, 1996. Ч. 1. 315 с.
7. Мартынов В. История богослужбного пения: учебное пособие. Москва: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
8. Металлов В. Азбука крюкового пения. Москва: Синодальная типография, 1899. 132 с.
9. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. Москва: Синодальная типография, 1889. 92 с.
10. Олійник Т. Хоровий концерт другої половини XVIII століття (М. Березовський, Д. Бортиянський, М. Ведель). Харків: Просвіта, 2001. 29 с.
11. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
12. Разумовский Д. Церковное пение в России. Москва: Рись, 1867. Вып. 1. 136 с.
13. Шреер-Ткаченко О. Історія української музики. Київ: Музична Україна, 1980. Ч. 1. 200 с.
14. Ясіновський Ю. Ірмолой та ірмолойний спів. URL: <http://studfile.net/preview/5722253/page:62/> (дата звернення: 27.07.2020).

Висновки. Спостерігаючи становлення історико-типологічних принципів хорового письма в українській музиці, слід зауважити, що кожен етап еволюції багатий жанрово-стильовою образністю, різноманітними типами викладення хорового письма. Вони відрізняються характером голосоведення, структурою та стилістикою письма. Хорове письмо та його типи і різновиди є засадничою категорією, що обумовлює стиль мислення композитора та історичної епохи. Ось чому у подальших розвідках слід розглянути деякі інші засадничі чинники композиторського письма у хоровому мистецтві: його складові, функції і впливи стильових та мисленневих чинників творчості, пов'язаних, зокрема, із фіксацією цілісних композиційних утворень (слово, тема, способи тематичного розвитку і фактурного викладу, драматургія тощо).

References

1. Vladyishevskaya, T. (2006) *Muzyikalnaya kultura Drevney Rusi*. Moscow: Znak.
2. Gardner, I. (1998) *Bogoslužebnoe penie russkoy pravoslavnoy tserkvi*, vol. 1. Moscow: Mosk. duhovn. akademiya.
3. Herasymova-Persydska, N. (1978) *Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st.* Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Ivanytskyi, A. (2004) *Ukrainskyi muzychnyi folklor*. Vinnytsia: Nova knyha.
5. Ivanov, V. (2008) *Davnoruska znakova spivochi mova: znakova symbolika davnoruskogo cerkovnoho spivu*. Mykolayiv: Shamrai.
6. Kornii, L. (1996) *Istoriia ukrainskoi muzyky. Vid naidavnishykh chasiv do ser. XVIII st.*, vol. 1. Kyiv; Kharkiv; New York: Vydavnytstvo M. P. Kotsio
7. Martynov, V. (1994) *Istoriya bogoslužebnoho peniya: uchebnoe posobie*. Moscow: RIO Federalnykh arhivov; Russkie ogniu
8. Metallov, V. (1899) *Azbuka kryukovogo peniya*. Moscow: Sino-dalnaya tipografiya.
9. Metallov, V. (1889) *Osmoglasie znamennoho raspeva*. Moscow: Sino-dalnaya tipografiya.
10. Oliinyk, T. (2001) *Khorovyi kontsert druhoi polovyny XVIII stolittia (M. Berezovskyi, D. Bortnianskyi, A. Vedel)*. Kharkiv: Prosvita.
11. Piaskovskiy, I. (2012) *Polifoniya v ukraïnskii muzytsi: navchalnyi posibnyk*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho.
12. Razumovskiy, D. (1867) *Tserkovnoe penie v Rossii*, vol. 1. Moscow: Ris.
13. Shreier-Tkachenko, O. (1980) *Istoriya ukrainskoi muzyky*, vol. 1. Kyiv: Muzychna Ukraina.
14. Yasinovskiy, Yu. (2001) 'Irmoloi ta irmoloinyi spiv' in *Istoriia ukrainskoi kultury. U piaty tomakh*, vol. 2. *Ukrainska kultura XIII — pershoi polovyny XVII stolit.* Kyiv: Naukova dumka [online]. Available at: <http://studfile.net/preview/5722253/page:62/> (Accessed: 10 July 2020).

Zaverukha O.

Historical and Typological Principles of Choral Writing in Ukrainian Music

Abstract. The article focuses on the historical and typological principles of choral writing in the Ukrainian national tradition. Ukrainian musicology, studying the history of choral music of the early 9th up to the 20th centuries, represents a multilayered structure of choral writing. The historical and cultural dynamics of choral writing, which is characterized by the latest trends and remarkable heritage, has been substantiated. The influence of socio-historical (national liberation movement), of ideological and artistic conditions on the development of choral writing has been clarified. In the context of the proposed study, choral writing is considered to be a historical criterion formation of choral art in its traditionally established patterns. Genre and style principles of choral art allowed to trace historical formation of typological forms. It has been determined that choral writing at the present stage is a supplement at the level of established polyphonic principles of choral writing and their transformation.

Keywords: historical and typological principles, choral writing, genre, style, Ukrainian music.

Заверуха Е.

Историко-типологические принципы хорового письма в украинской музыке

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению историко-типологических принципов хорового письма с точки зрения национальной традиции. Установлено, что украинское музыковедение, исследуя историю хоровой музыки начала IX–XX веков, представляет многослойную структуру хорового письма. Обоснована историко-культурная динамика хорового письма, которая характеризуется новыми тенденциями и выдающимися достижениями. Выяснено влияние общественно-исторических (национально-освободительное движение) и идейно-художественных условий на развитие хорового письма. В контексте предлагаемого исследования хоровое письмо рассматривается как исторический критерий становления хорового искусства в его традиционно устоявшихся закономерностях. Общепринятые жанрово-стилевые принципы хорового искусства дали возможность проследить исторические становления типологических форм. Определено, что хоровое письмо на современном этапе является дополнением на уровне сложившихся полифонических принципов хорового письма и их трансформации.

Ключевые слова: историко-типологические принципы, хоровое письмо, жанр, стиль, украинская музыка.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2020