

УДК 784.1(477)“19”:78.03

DOI 10.34064/khnum2-30.06

Яструб Олена Миколаївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
здобувач поза аспірантурою кафедри інтерпретології та аналізу музики,
викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: olenayastrub@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-7503-7543

ДУХОВНІ ХОРОВІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ

Шедеври духовної хорової спадщини, що актуалізуються після тривалого часу заборони, сьогодні підтверджують свою значущість та знову стають актуальними як вираження сталих ціннісних орієнтирів на новому витку осягнення традиційної української ментальності. Пропонована стаття порушує проблему дослідження жанрово-стильових та виконавських принципів духовних творів композиторів початку ХХ століття, яке здійснюється в її межах на окремих прикладах богослужбової та паралітургійної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця. Мета дослідження полягає у виявленні жанрово-стильових та виконавських принципів окремих творів: кондака «Зі святими упокой» із «Панахиди» К. Стеценка та «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Історико-культурологічний, жанровий, стильовий, структурно-функціональний, інтерпретаційний, семантичний дослідницькі підходи спрямовані на виокремлення питомих якостей хорової творчості композиторів «нової школи» (за О. Козаренком) української духовної музики першої третини ХХ століття в контексті спадкоємності та інтерпретації традиції духовного співу в жанрово-стильовому та виконавському вимірах, що є новим аспектом розкриття обраної теми. У висновках виокремлено жанрово-стильові принципи аналізованих творів: звернення до духовних жанрів богослужбової та паралітургійної спадщини (панахида, псалма); залучення псалмодії, ознак народнописенної стилістики. У сучасних інтерпретаціях творів К. Стеценка та О. Кошиця виявлено

такі якості: пластичність голосоведіння, експерименти з комбінуванням тембрів, застосування мікродинаміки.

Ключові слова: українська музична культура; український духовний спів; духовна хорова творчість; К. Стеценко; О. Кошиць; богослужбова; паралітургійна; псалмодія; виконавська інтерпретація; псальма; музична семантика; українська народна пісенність.

*«Які ж гарні ті пісні, а особливо релігійні!
Це ж новий скарб музичного добра на весь світ,
це ж незачерпнуте ще джерело музики»
«Der neue Tag», 23 липня 1919 року¹*

*«В цьому співі криється таємниця народної душі
з усіма барвами України – її степів, церков, віри
й поетичної творчості народу»
«Pravolidu», 13 травня 1919 року²*

Зі світових рецензій на концерти Української
Республіканської капели під керівництвом О. Кошиця

Постановка проблеми.

В історії музичної культури перша третина XX століття постає як період інтенсифікації культуротворчого процесу, коли суспільні сторони життя нашої держави, за слушним твердженням М. Ржевської, «детермінувалися активною спрямованістю до національного самопізнання та самоутвердження» (Ржевська, 1998: 80). Яскраву плеяду творчих постатей – М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького, М. Вериківського, яких музикознавці зазвичай відносять до послідовників школи М. Лисенка, О. Козаренко (2001: 153) іменує *новою школою* української духовної музики першої чверті XX століття. Пропонована стаття порушує проблему до-

¹ ЦДАВО України. Ф. 3965. Оп. 2. Спр. 56. Арк. 18 (цит. за: Пересулько, 2018: 39).

² ЦДАВО України. Ф. 3965. Оп. 2 Спр. 61. Арк. 47 (цит. за: Пересулько, 2018: 28).

слідження жанрово-стильових та виконавських принципів духовних творів композиторів зазначеного періоду, яке здійснюється в її межах на окремих прикладах богослужбової та паралітургійної хорової творчості Кирила Стеценка та Олександра Кошиця. Свідомством актуалізації духовної музики композиторів є події, що останнім часом розгортаються у царині музичного виконавства. Обов'язковою умовою П'ятого Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2011), що увійшов до історії сучасного хорового мистецтва через репертуарну стратегію, спрямовану на підтримку музики вітчизняних композиторів, стало виконання однієї з п'яти найкращих українських народних пісень в обробці О. Кошиця (I тур). Іншим яскравим прикладом зростання уваги до вітчизняної духовної хорової спадщини є презентація виконання повного видання духовних творів К. Стеценка (*«Кирило Стеценко. Духовні твори»*, упорядник М. Гобдич) у травні 2013 року в Київському будинку звукозапису за участю провідних хорових колективів України³.

Звідси, виокремлення питомих якостей духовної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця в аспекті спадкоємності традицій українського духовного співу в жанрово-стильовому вимірі та її виконавської інтерпретації, представлено в цій розвідці, постає як **актуальна тема** в колі сучасних науково-дослідницьких інтересів.

Останні дослідження і публікації. Хорову творчість О. Кошиця та К. Стеценка у різних ракурсах вивчали П. Козицький (1918), О. Козаренко (2001), Н. Калущька (2001a; 2001b), Л. Пархоменко (2009) Н. Супрун-Яремко (2014), Т. Пересунько (2018), А. Патер (2021), О. Засадна та О. Черсак (2021), Г. Карась (2022). Знаковою подією, символом повернення із забуття творчої постаті О. Кошиця в музичній науці України стало проведення в Національній музичній академії України Міжнародної конференції (2007), інспіратором і організатором якої став Анатолій Лашенко. Її матеріали склали зміст

³ Йдеться про камерний муніципальний хор *«Київ»* (диригент Микола Гобдич), жіночий хор *«Павана»* (диригентка Людмила Байда), чоловічу хорову капелу України імені Л. М. Ревуцького (диригент Юрій Курач) та Академічний хор імені П. Майбороди (Хор Українського радіо, диригентка Юлія Ткач).

збірника статей «Олександр Кошиць і час» (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007, вип. 57) із дослідженнями провідних українських науковців та диригентів-практиків. Назване видання досі є найґрунтовнішим збірником наукових праць, що висвітлюють різні грані універсальної творчої постаті та діяльності митця.

Н. Калуцька (2001b) та Н. Супрун-Яремко (2014) досліджують композиторський стиль О. Кошиця (зокрема, поліфонічний – Н. Супрун-Яремко) на прикладах його літургійних творів. Монографія Л. Пархоменко «Кирило Стеценко» (2009) на сьогодні залишається однією з фундаментальних наукових праць, присвячених життєтворчості композитора (у третьому виданні з'являється розділ «Сакральні твори»). У статті О. Засадної та О. Черсак (2021) розглядається процес українізації богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина XX століття). У дисертаційному дослідженні А. Патер «Виконавські виміри української сакральної музики» (2021) представлено творчу діяльність професійних хорових колективів різних регіонів України в сучасному контексті відродження духовної музики. В науковій розвідці музикознавиці Г. Карась презентовано архівні матеріали, у тому числі О. Кошиця, щодо святкування українцями 100-літнього ювілею М. Лисенка в умовах Другої Світової війни, що, на думку авторки, є «маніфестацією незламності духу нашого народу, який боровся за незалежність і свободу» (Карась, 2022: 26).

Мета нашої статті – виявити жанрово-стильові та виконавські принципи духовних хорових творів К. Стеценка та О. Кошиця на прикладах кондака «Зі святими упокой» із «Панахиди⁴» К. Стеценка та *аранжування*⁵ народної псалми «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця.

Методи дослідження. У рамках статті затребуваними виявились такі наукові підходи: історико-культурологічний, жанровий, стильовий, структурно-функціональний, інтерпретаційний, семантичний.

⁴ Саме таке написання назви твору зустрічаємо в автографі К. Стеценка, що датований 1920–1922 рр. Надалі ми також дотримуватимемося цього варіанту.

⁵ За авторським визначенням О. Кошиця.

Виклад основного матеріалу.

Спробуємо на обраних зразках духовної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця увиразнити їхню самобутність, зумовлену високопрофесійним органічним сполученням музично-стилістичних ознак української народно-пісенної та богослужбової традицій.

Хорова спадщина К. Стеценка та О. Кошиця як послідовників М. Лисенка демонструє безпосередні спадкоємні зв'язки музичної діяльності обох митців з творчістю останнього, зокрема, у сфері фольклорних досліджень, що відіграла значущу роль у формуванні оригінального стилю кожного з композиторів. М. Лисенко зазначав: *«Уся ця сфера, як воздух, чоловікові потрібна, без неї гріх починати свою працю і музикові, і філологів»* (Лисенко, 2004: 263). Адже музичний стиль, за слухним визначенням О. Лігус (2016: 130), це «відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи і т. д.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак». Починаючи з 1900 року, К. Стеценко щоліта вирушав у подорож Україною для збирання фольклорних перлин, а О. Кошицем на Кубані за три літніх експедиції було зібрано понад 1000 пісень, половину з яких композитор не лише відредагував і опрацював для виконання хором, а й підготував до друку. А початком диригентської діяльності для обох митців стала презентація українського професійного хорового мистецтва на теренах нашої держави та поза її межами власноруч організованими хоровими колективами. О. Кошиць спільно з К. Стеценком, за наказом голови Директорії, Головного Отамана військ УНР С. Петлюри, стали співзасновниками Української республіканської капели УАПЦ (1919).

Композиторську, духовно-реформаторську та освітньо-викладацьку, церковнослужительську, регентську сфери діяльності **Кирила Стеценка (1882–1922)** слід віднести до унікальних сторінок періоду національного духовного відродження України кінця ХІХ – першої третини ХХ століть, який справедливо вважається пасіонарним вибухом у духовній царині культури. Для увиразнення національних

рис у церковній музиці, на думку П. Козицького, плідним став шлях залучення традиції, проторений К. Стеценком. Йдеться про застосування «тих релігійних елементів, що є утворені та утворюються самим народом, тобто колядок і кантів, тих форм, в які вливаються сучасні релігійні переживання й почуття народної душі» (Козицький, 1918: 2). Паралельно у той час постало питання впровадження загальнонародного церковного співу у храмах. «Це найліпший спосіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а *несвідомо творить [курсив наш – О. Я.]*», констатував сам К. Стеценко (1918: 4).

Високопрофесійна та розмаїта композиторська спадщина К. Стеценка спонукає до аналітичних міркувань та зосередження уваги на увиразненні самобутніх жанрово-стильових та виконавських принципів. Для аналізу нами було обрано «Панахиду» (1918), а саме № 10 – кондак «Зі святими упокой» шостої пісні «Житейське море», написаний для мішаного хору та альта *solo*. Це єдиний номер із «Панахиди», котрий був представлений у виконанні Академічного хору імені П. Майбороди (диригентка Юлія Ткач) під час презентації збірки повного зібрання духовних хорів К. Стеценка (2013). Саме ця виконавська інтерпретація обрана нами для вивчення. Образно-семантичний стрій твору зумовлений духовним виміром – темою вічності як ключовою у цьому хоровому номері (як і в «Панахиді» в цілому) – проханні до Всевишнього про упокій душі. Адже у всього земного є свій початок та кінець, а душа – вічна (згадаємо символічне зображення Альфи та Омеги на іконі *Спас Вседержитель*, Іл. 1).

Дослідники справедливо іменують «Панахиду» К. Стеценка вершинним явищем в українській музичній культурі (Костюк, 2018: 60). В епістолярії О. Кошиця⁶ знаходимо таку характеристику цього музичного циклу: «Творчість того генія [К. Стеценка. – О. Я.] я люблю до безтям'я... Найбільшим твором його вважаю Панихиду, яку чув під управою самого автора в Києві. Вона повна нашої панахидної поезії тихого цвинтаря, з похиленими дерев'яними хрестами, ніжними вишеньками, що обступили могилки, мов діти домовину небіжчика,

⁶ Із листа до Павла Маценка від 8.12.1941 року.

та з тихо-сумними простими польовими квітами, які наївними очками дивляться на чудний, непотрібний смуток людей. Ту Панихиду хочеться співати мов пісню, стільки там рідного, людяного...» (*Відгуки минулого*, 1954: 66).



Ілюстрація 1. *Одне із найдавніших іконографічних зображень Спасителя (Римські катакомби, IV століття)⁷.*

«Панахида» (з *Посвятою світлій пам'яті М. Лисенка*, 1918–1919) у другій редакції (1922) постає як результат узгодження музичного тексту з україномовним перекладом церковнослов'янського вербального першоджерела. Композитор із власної ініціативи здійснив

⁷ Отримано з вільних Інтернет-джерел.

український переклад циклу. Цей факт можемо пов'язати з діяльністю Всеукраїнського православного церковного Собору (1918, 1921, 1927), яка призвела до змін у богослужбовій практиці України. Зокрема, під час третьої сесії Собору була створена Комісія з українізації Служби Божої, до складу якої входили К. Стеценко, О. Кошиць, П. Козицький. Ця редакція твору К. Стеценка, за Л. Пархоменко, видана у вигляді трьох нотних збірок першого Національного хору. На думку дослідниці, «це був перший канонічний національний цикл з 15 частин» (Пархоменко, 2009: 182). До слова, зазначимо, що митець створював богослужбові цикли і на канонічні церковнослов'янські тексти («Непорочны» для триголосного хору, 1908; «Милость мира» для мішаного хору *B-dur*, 1919 та ін.).

Прем'єрне виконання «Панахиди» К. Стеценка, за припущенням Л. Пархоменко, могло відбутися під час відправи панахиди по гетьману І. Мазепі (1639–1709) 10 липня 1918 року на цвинтарі Собору Святої Софії в Києві, «де правив протоієрей В. Липківський, за співучастю Першого національного хору, керованого К. Стеценком» (2009: 182). Інша версія, яку озвучує музикознавиця, стосується можливого прем'єрного виконання у Шосту Лисенкову річницю (6 листопада 1918 року), що збіглася з Третьою сесією Всеукраїнського Православного Церковного Собору. Цей твір було представлено П. Козицьким фаховому регентсько-церковному об'єднанню як зразок національної творчості для Служби Божої (богослужбового чину) та високо ним оцінено.

«Панахида» стала доказовим зразком новаційної концепції К. Стеценка, П. Козицького, М. Вериківського, а саме: «... використати в українських культових відправах живу традицію та наявні народні паралітургійні форми, а експериментальне освоєння давнього знаменного співу відкласти до кращих часів» (Пархоменко, 2009: 183). До втілень таких інноваційних поглядів у духовному циклі Л. Пархоменко відносить включені у «Панахиду» *псалмодії дяка*, які «наділені винятковою драматизуючою силою» (там само: 184).

«Панихида» (гр. παννυχίς [pannychis]) перекладається з грецької як «всеношна»; інша назва цієї служби – «*парастас*» (від гр. παράστασις, [parástasis]) – «місце стояння» (Костюк, 2018: 59).

Л. Серганюк акцентує увагу на етимонах цієї назви, важливих для розуміння символічного значення жанру: «*pas* – весь, *nis* – ніч, *ado* – співаю; *pannihis* – цілонічне неспання» (2015: 52). Головною темою заупокійної служби⁸ є звернення до Бога з проханням прощення усіх гріхів, видимих та невидимих, та переходу душі до Царства Небесного.

Кондак «Зі святими упокой» (*b-moll*) із «Панахиди» К. Стеценка складається з трьох розділів, кожен з яких характеризується появою нового тематичного матеріалу:

а	в	с
27	9	6+7

Вибір композитором основної тональності *b-moll*, на наш погляд, не є випадковим, оскільки її колорит, як видається, є співзвучним траурній та молитовній семантиці. У виконанні Академічного хору імені П. Майбороди під орудою Ю. Ткач цей образ втілюється завдяки зосередженому за характером, прикритому звучанню кантিলени у першому розділі (*а*), *Grave*. «Це трагічний епос, з домінуванням обрядового чинника», за визначенням Л. Пархоменко (2009: 193). Тематизм першого розділу проростає з початкового ядра (*initio*), завдяки чому композитор досягає наскрізного розвитку (див. *Приклад 1*):

Приклад 1. К. Стеценко. «Зі святими упокой», 1 розділ (початок)



⁸ Канонічні основи заупокійних Богослужінь закладено Іоаном Дамаскіним (VIII ст.) та Феофаном Начертаним (IX ст.).

Перший чотиритакт, за Л. Пархоменко, «має церковний колорит» (2009: 193), що підкреслюється й завдяки хоральному типу фактури. Водночас основна мелодична лінія в партії сопрано (такт 1) та імітаційні підголоски в партії тенорів (такт 2) та басів (такт 3) нагадують про українську народнопісенну музичну стилістику.

Унісонне завершення першої фрази на останньому складі слова «упокой» є характерною ознакою хорової стилістики у духовних творах К. Стеценка загалом.

Інтонаційний стрій першого розділу, на наш погляд, споріднений також із жанром колискової за рахунок ритмічної остинатності на словах «де немає ні недуги, ні скорботи» з підкресленням VI та VII# щаблів мелодичного мінору (9–17 тт.). Така метроритмічна організація створює ефект «колисання», а у жанровому контексті асоціюється із заколисуванням душі, яка вирушає у вічність (див. *Приклад 2*).

Приклад 2. К. Стеценко. «Зі святими упокой», 1 розділ
(продовження)

Підголосок в партії альту (т. 9), який обіграє секундову інтонацію і досить яскраво прослуховується в хоровому ансамблі, разом із лінією сопрано утворює виразне затримання, що додає гармонії свіжості

Драматургічний розвиток, заснований на двох динамічних хвилях (що охоплюють діапазон спочатку від *p* до *mf*, потім – від *p* до *forte*) та пов'язаний зі збагаченням хорової фактури, зростанням щільності звучання, наприклад, завдяки тому, що партія баса дублює мелодичний хід в партії тенорів, приводить до кульмінації наприкінці першого розділу із залученням шести- та семиголосся на заключних словах першого розділу, на *forte*, – «*життя безконечне*» у межах «потужного трагічного *F-dur*» (Пархоменко, 2009: 193). Останні такти розділу (25–27 тт.) сприймаються як певне заспокоєння і, водночас, слугують переходом до наступного розділу (**b**).

Тема розділу (**b**) – *solo* альта «*Ти Єдиний безсмертний*» – псалмодія, на *mp*, речитативного типу викладу (авторська ремарка «*recitativo*»), яка звучить на фоні педалі у вигляді тонічного тризвука *F-dur* в партії чоловічих голосів.

Псалмодія солістки (контральто) в досліджуваній виконавській інтерпретації набуває багатого оксамитового тембрового забарвлення. Виразне інтонування єдиного висхідного секундного ходу, що припадає на слово «*земля*» (т. 30), знову підкреслює сакральну семантику. Скорботно-смирений характер виконання узгоджується з основним змістом цього епізоду, який нагадує про незмінний, з часів падіння Адама, закон людського буття: «*ми ж, земні, в землі створені і в ту саму землю повернемося*».

Лише наприкінці середнього розділу (**b**) у партії солістки спостерігаються ознаки кантиленного типу інтонування, з'являється мелодична лінія (*cantabile*) з *tenuto* на першій долі (на словах «*надгробним*» та «*риданням*»), підкресленням кожної долі («*спі-ва-ю-чи*»), що в образному плані може бути пов'язаним із просвітленням та надією (див. *Приклад 3*).

Для фактури заключного розділу (**c**) твору характерним є чотириголосний виклад, що нагадує про традиції народної пісенності (підголоскова поліфонія з рисами варіаційності). У розробці матеріалу на шляху до генеральної кульмінації твору композитор сполучає принципи, притаманні традиціям народного гуртового та церковного співу, про що свідчать наявність чоловічого хорового заспіву («*али-дуя*» на фоні витриманого квінтового тону *b-moll tutti* партії альтів),

використання антифонного принципу викладу (альтова партія відповідає чоловічому хору унісонним ходом зі словами «співаючи пісню»). Повторення висхідної секундової інтонації в партії альту створює інтонаційно-смыслову арку до попереднього розділу. Кульмінація у виконавській версії Академічного хору імені П. Майбороди досягається шляхом поступового динамічного зростання від *pp* до *f*, зі вкрапленнями мікродинаміки *crescendo* протягом однієї долі (такт 31), що створює виразний звуковий ефект.

Приклад 3. К. Стеценко. «Зі святыми упокой», середній розділ



Заключне прославлення («Алилуя»), що на образно-семантичному рівні може сприйматися як прояв смиренного прийняття волі Божої, втілюється завдяки гнучкому розспіву в усіх партіях хорового *tutti*. За Л. Пархоменко, особливої «сили експресії набуває звучання “Алилуя” в чотириголосному хоровому складі, де спадний (в октаву) лінійний рух набуває семантики фатальності» (2009: 194). Кожен з голосів хорової фактури має досить виразну мелодичну лінію: плавні низхідні ходи в партіях сопрано, альтів і басів, партія тенора з елементами секвенційного розвитку. Виразне інтонування кожного з голосів досягнуто хором шляхом темброво-динамічної індивідуалізації кожної партії (див. *Приклад 4*).

У кондаку «Зі святыми упокой» із «Панахиди» у хоровому співі, що «є мистецтвом духовного й емоційного спілкування між людьми, засобом їх об'єднання для гуртового та індивідуального виконавського самовираження» (Супрун-Яремко, 2014: 348), К. Стеценко втілює від-

повідний молитовний стрій, органічно поєднавши музично-стилістичні ознаки народного багатоголосся з ознаками творів богослужбової традиції (псалмодія альта, залучення антифонного принципу співу).

Приклад 4. К. Стеценко. «Зі святими упокой» (завершення).



Підсумуємо спостереження щодо виконавських принципів, відзначених у ході інтерпретаційного аналізу. Молитовний стрій першого розділу (а, *Grave*), «Зі святими упокой» К. Стеценка втілено Академічним хором імені І. П. Майбороди завдяки зосередженому за характером кантиленному прикритому звучанню та обмеженню динамічного діапазону, дотриманню динаміки *piano* та *pianissimo* з невеликими *crescendo* та *diminuendo*; виразному звучанню альтового підголоску у хоровому ансамблі, завдяки його тембровій індивідуалізації (9–20 такти); колористичному збагаченню хорових голосів (з дещо напруженим звучанням партії сопрано) у кульмінації. Виконання розділу *b* вирізняється виразним інтонуванням псалмодії солісткою, голос якої має оксамитове темброве забарвлення; поступовим динамічним зростанням від *pp* до *f*. Примітним звуковим ефектом є застосування мікродинаміки – *crescendo* у межах однієї долі (такт 31) під час кульмінації третього розділу (*c*). У заключному прославленні «Алилуя» Хору імені І. П. Майбороди вдалося досягти монолітності звучання.

Композиторська, диригентська, педагогічно-наукова та культуртрегерська діяльність **Олександра Кошиця** (1875–1944) відіграла

значущу роль у підтриманні та розвитку української хорової традиції за межами нашої держави, тоді, коли традиція духовної хорової культури в Україні у XX сторіччі *була практично перервана*. Що пов'язано, на думку Н. Супрун-Яремко, з «тотальним запровадженням войовничого атеїзму і руйнівною антирелігійною кампанією <...> – усе це призвело до величезних національних духовних втрат» (2014: 450). У продовження зазначеного музикознавиця слушно зауважує, що «<...> значною мірою церковна музична творчість опинилася в еміграції, де не лише зберіглась як вид національного мистецтва, а й зуміла примножитись і продовжити розвиток у наукових, композиторських і концертних формах свого життя» (там само). Сучасна дослідниця Г. Карась (2022: 24) надає цінні архівні матеріали стосовно участі диригента О. Кошиця з організованим у Канаді великим хором, який складався із «хористів та хористок майже усіх українських національних і церковних товариств Вінніпегу» у святкуванні 100-річного ювілею його вчителя М. Лисенка у 1941 році. Авторка наголошує, що під час проведення Третіх диригентсько-вчительських курсів у Вінніпезі митець укладає програму, в якій містяться хорові твори М. Лисенка, проводить серію доповідей про українську музику і творчість основоположника української композиторської школи у різних містах Канади, серед яких – Монреаль, Торонто, Седбері, Форт Вілліан (там само).

Як зазначає сам О. Кошиць, народна пісня «має в собі всі національні первні й стала ґрунтом для організованого музикального мистецтва, як *світового* так і *церковного*» (19-?: 5). Музикознавиця І. Романюк підкреслює: «фольклор – це стиль» та доходить такого висновку: «<...> народна традиція залишається актуальною завжди, враховуючи її автентичність як чинник якості (від гр. *authentikos* – *справжній*)» (2014: 385).

Жанр духовних кантів та псалм у творчості О. Кошиця представлено багато та різноманітне. Наприклад, митець створив обробки для мішаного хору «богослужбових та народних мелодій» (Супрун-Яремко, 2014: 457) для лейпцизького видання 1920 року «*Релігійні канти та псалми українського народу*». В рамках статті на прикладі однієї мініатюри-аранжування «*Ой хто, хто Миколая*

любить» О. Кошиця розглянемо цю царину композиторської творчості для увиразнення засадничих якостей псалми як духовного жанру, зосереджуючи дослідницький інтерес на її виконавському втіленні (на прикладі версії Львівської національної чоловічої хорової капели «Дударик»).

Засадничою ідеєю духовних псалм, підґрунтям яких є моральні життєві принципи, на думку С. Гриці, є «тлінність земного життя, вищість духовного над тілесним, моралістично-дидактичні мотиви» (2007: 117). Українські кобзарі та лірники (*Іл. 2*), виконавці національного епосу, духовних жанрів – «реальна дієва сила моральності, що становить собою єдність правди і справедливої дії. Співці-кобзарі як мудреці, носії духовних знань і моральних якостей для одних були порадниками, для інших – наставниками», – зазначає О. Шокало (у кн.: Шевченко, 2020: 12).

Першоджерело псалми «Ой хто, хто Миколая любить», як зазначає О. Кошиць, походить від кобзаря Остапа Вересая, запис творів у виконанні якого здійснив М. Лисенко. Обробка О. Кошиця була видана українською діаспорою в Нью-Йорку у нотному зібранні «Релігійні твори» за редакцією Зіновія Лиська (1970).

Аудіозбірка «Різдво на Україні» (1996) Львівської національної чоловічої хорової капели «Дударик» (художній керівник та головний диригент – Дмитро Кацал) містить унікальний за виконавським складом запис аранжування народної псалми «Ой, хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Цей зразок духовної хорової спадщини митця дотепер залишається малодослідженим у музичній науці.

Діяльність чоловічої хорової капели «Дударик» є правомірним визначити як таку, що цілком вкладається в контекст української співочої традиції. Йдеться про залучення дитячих голосів до чоловічого складу хору, що сягає своїм корінням у XVI століття. У вітчизняній хоровій традиції приблизно в ті ж часи дитячий хор стає обов'язковим предметом у навчальних закладах при церквах, а з розвитком світського багатоголосного співу молодих півчих починають відбірати до чоловічих професійних хорів.

Сполучення тембрів дитячих, юнацьких та чоловічих голосів у композиції «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця у виконанні

хорової капели «Дударик» (*solo* – Отець Юрій Коласа) вражає своєю досконалістю: політністю звучання дискантів, виразністю альтової партії (особливо у другому куплеті, де альти виконують заспів у достатньо низькій теситурі), культурою оформлення хорового звучання загалом, чистотою інтонування складної за фактурним викладом та теситурою хорової композиції *a cappella*.



Ілюстрація 2. «Лірник» (Зигмунт Айдукевич, кінець XIX століття)⁹

Форма цього твору – куплетно-варіаційна, складається з п'яти куплетів-періодів та коди. Його особливістю є застосування ладової змінності, тобто постійне чергування тональностей *g-moll* та *B-dur*,

⁹ Отримано з вільних Інтернет-джерел.

часте застосування VII та III шаблів, що властиво ладовій будові народної пісні.

Однотактовий хоровий вступ перед сольним заспівом кожного з куплетів є своєрідним аналогом інструментального вступу. Хорові вертикалі, що виконуються закритим звуком на початку першого, третього та п'ятого куплетів на *forte*, відіграють роль «хорового камертону», викликаючи асоціації зі звучанням колісної ліри. Колорит цього хорову вступу привертає слухацьку увагу вже з перших тактів. Резонування в момент співу *mormorando* сприяє філігранності звучання *crescendo* та поступового *diminuendo*. Уміле використання хористами прийомів ланцюгового дихання та головного резонування забезпечує округле звучання голосних. Все це, разом із дотриманням ритмічної синхронності у виконанні партій та виразною кантиленою підголосків, створює образ щирої дитячої молитви.

Майстерність застосування хорового прийому *mormorando*, коли хор досягає неабиякої гнучкості фразування протягом досить тривалих музичних фрагментів у першому та третьому куплетах, дійсно вражає. Прикметно, що у «Словнику української мови» (Білодід, 1973: 830) тлумачення терміну *mormorando* (стаття має назву «Мурмурандо») дається саме на прикладі унікальних хорових прийомів О. Кошиця (з посиланням на журнал «Народна творчість та етнографія»): «Гнучкість динамічних нюансів, знамениті контрасти звияжного “форте” й найніжнішого “піаніссімо”, ... а особливо, неймовірне нагнітання та раптовий спад на одному звуці та мурмурандо (спів із закритим ротом), що створювало ілюзію вібрації струнних інструментів – ось за допомогою яких прийомів хорової оркестровки Кошиць досягає особливих звукових ефектів (Нар. тв. та етн., 2, 1966, 26)».

Партія соліста-баритона (I–IV куплети) має імпровізаційний характер. Інтонаційне зерно теми, що складається з хроматичного низхідного секундового руху (*g-fis*) та висхідного стрибка на зменшену кварту до третього шаблю у рамках *g-moll* (*fis-b*), сполучається з подальшим хвилеподібним розгортанням мелодичної лінії (Приклад 5).

Також одним з ключових принципів мелодичного розвитку в партії соліста є змінність натурального та гармонічного мінору.

Хоровий супровід у першому та третьому куплетах звучить лагідно й прозоро завдяки використанню тембрів дитячих голосів, плавності голосоведіння у гомофонно-гармонічній фактурі, паралельному руху голосів, подекуди з елементами підголоскової поліфонії. Кадансовий зворот наприкінці періоду має специфічне гармонічне забарвлення завдяки використанню натуральної домінанти і тонічного тризвуку з пропущеною квінтою, тривалість якого подовжено за рахунок фермати, що сприймається як апелювання до народнопісенної стилістики.

Приклад 5. О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить»
(перший куплет)

А *Andante ma non troppo*

Баритон
Соло

f Ой, хто, хто Ми - ко - ла - я до - бить,
З, Па - сти - ри сло - вес - но - г - сть да!

Хор
Сопрано
Альти

f Закричи

Тенори

f *p*

Баси

f *p*

У четвертому куплеті провідну роль у аналізованій виконавській інтерпретації грає комбінування хорових тембрів, яке є одним з яскравих прикладів експериментальної роботи диригента. *Solo* тут доручено групі баритонів, що співають у нюансі *pp*, тоді як хор у процесі розвитку виконує двійсту функцію: фонового, але самостійного плану та підголоску розвиваючого типу, що вступає в діалог з партією

баритонів¹⁰. Загалом у цьому куплеті хор є дієвим учасником розвитку драматургії завдяки активному варіантному розвитку теми (див. *Приклад 6*).

Приклад 6. *О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить»*
(четвертый куплет)

Приклад 7. О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить»
(п'ятий куплет)

Сопрано, Альта

Баритон

Хор закрило

5. По-блж - дай вра-гом на - ших всю - да!

f *pp*

Долучення тенора-альтіно з його доволі рідкісним тембром до солюючих баритонового та сопранового голосів на тлі загального хорового звучання в тихій динаміці, з поступовим її посиленням за рахунок виразного озвучення вербального тексту є оригінальним прийомом хорового письма, який виконує важливу драматургічну роль і підкреслює ідейно-змістовну складову твору – прославлення духовної сили Святителя Миколая Чудотворця.

За рахунок розшарування хорової фактури у заключному куплеті досягається кульмінація у коді, де *tutti* хору припадає на слова «Миколай! Ми тебе благаєм! На поміч к собі призиваєм!» (див. Приклад 8).

На підставі здійсненого інтерпретаційного аналізу сформулюємо ключові принципи виконання псалми «Ой, хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Якісність виконання складної багатошарової фактури досягнуто завдяки тому, що в умовах тембрового розмаїття солюючих голосів хоровий ансамбль добре збалансовано. Широкий

діапазон агогічних прийомів, темпові градації (наприклад, поступове розширення протягом останніх двох тактів) формують довершену драматургію цілого. Спів на *tormorando*, що в цілому характерний для хорового стилю О. Кошиця, істотно збагачує темброву палітру. Масштабність, монолітність звучання хорового *tutti* в коді створює образ соборності, передає дух щирої молитви, віру у безперечний захист, який надає Миколай-Чудотворець.

Приклад 8. О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить» (кода)



Висновки.

Отже, підґрунтям композиторської творчості К. Стеценка та О. Кошиця є залучення жанрів богослужбової та паралітургійної спадщини (у розглянутих випадках – панихиди, народної псалми) та принципу псалмодії; елементів народнопісенної стилістики та стилізації фольклорних образів (колискової у «Зі святими упокой», звукообразу з кобзарсько-лірницької традиції – імітування звучання колісної ліри в «Ой, хто, хто, Миколая любить»).

Хоровій творчості обох митців притаманні певні спільні музично-стилістичні ознаки: тяжіння до багат шаровості фактури та розширення загального діапазону звучання в кульмінаціях; залучення принципів антифонного співу, успадкованого від усталеної традиції української хорової музики; трактування хору як *оркестру* голосів;

повторення окремих складів фрази у хорі, що властиве традиції гуртового народного співу; мажоро-мінорна ладова змінність; часте застосування септакордів субдомінантової групи, подвійної домінанти тощо.

Виконавська інтерпретація духовних творів композиторів першої третини XX століття кращими хоровими колективами України в наш час є свідченням відродження і спадкоємності духовної традиції на новому витку її досягнення.

В основу інтерпретації кондака К. Стеценка «Зі святими упокой» Академічним хором імені І. П. Майбороди, яка майстерно втілює молитовну образність, покладені такі виконавські принципи: «зібране», «прикрите» звучання кантилени, використання динамічних відтінків в межах *piano* – *pianissimo*; темброва індивідуалізація голосів, яка, однак, не порушує цілності звучання всієї фактури; поступове динамічне зростання від *pp* до *f*, застосування елементів мікродинаміки.

Особливостями виконання народної псалми «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця хоровою капелюю «Дударик» (*solo* – Отець Юрій Коласа) є «політність» звучання дискантів, виразність інтонування альтового голосу; чудове володіння ланцюговим диханням та головним резонуванням, «округле» звучання голосних; майстерне втілення прийому хорового *mormorando*, у тому числі в гнучкому фразуванні; чистота темброінтонацій дитячих голосів, що створює враження прозорості хорової фактури.

Загалом, виконавські інтерпретації духовних творів К. Стеценка та О. Кошиця обраними нами для цієї розвідки хоровими колективами під керівництвом талановитих диригентів, на нашу думку, є «еталонними», отже, звернення до їхньої творчості відкриває **перспективи подальших досліджень**.

Шедеври духовної хорової спадщини, що актуалізуються після тривалого часу заборони, підтверджують свою цінність, яка не минає й у сучасну добу. Через 100 років спадщина митців *нової школи* української духовної музики першої чверті XX століття знову стає актуальною з позиції увиразнення ціннісних орієнтирів на новому витку досягнення вітчизняної духовної традиції як дороговказ для майбутнього української культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Білодід, І. (Гол. ред.). (1973). *Словник української мови*. (Тт. 1–11). Том 4: Київ: Наукова думка. URL <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001607>
- Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка* (1954). Вінніпег: Культура і освіта.
- Грица, С. (2007). *Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор*. Київ–Тернопіль: Астон.
- Засадна, О. В. & Черсак, О. М. (2021). Українізація богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина XX століття). У кн.: *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: Collective monograph*, сс. 192–219. Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Калуцька, Н. (2001a). Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (канти і псалми О. Кошиця). *Українське музикознавство*, 30, 129–137.
- Калуцька, Н. (2001b). *Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики XX сторіччя*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського. Київ.
- Карась, Г. (2022). 100-літній ювілей Миколи Лисенка як фактор збереження української національної ідентичності в умовах Другої світової війни в Україні і еміграції. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 19–30, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3>
- Козаренко, О. (2001). Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*, 30, 138–150.
- Козицький, П. (1918, 5 лист.). Новий твір К. Стеценка (музика до православної панихиди) і його значіння, яко культурно-музичного явища. *Слово*, 30, 2–3. [Київ].
- Костюк, Н. (2011). Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття XX століття. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 34–41, URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2011_3_7
- Кошиць, О. (19-?). *Про українську пісню й музику: із серії докладів на укр. теми, що були влаштовані Департаментом Сх.-Європ. Мов. Колумбійського ун-ту з У. Н. Союзом в Америці 1941 року*. Канада: Вид. «Організа-

- ції культ.-освіт. працівників ім. О. Кошиця в Канаді». [Електронна копія]. Реж. доступу <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8739>
- Кошиць, О. (1970). *Релігійні твори* [Ноти]. З. Лисько (ред.). Нью Йорк: Видавництво імені З. Лиська. [Фотокопія], реж. доступу <https://parafia.org.ua/collection/oleksander-koshyts-relihijni-tvory-uporyad-z-lysko-fotokopiya/>
- Лисенко, М. В. (2004). *Листи*. Р. М. Скорульська (упоряд.), А. П. Лашенко (ред.). Київ: Музична Україна.
- Лігус, О. М. (2016). Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*, 35, 129–137.
- Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* (2007), вип. 57: Олександр Кошиць і час. (36.ст.). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Пархоменко, Л. (2009). *Кирило Стеценко*. Київ: Музична Україна.
- Патер, А. (2021). *Виконавські виміри української сакральної музики*. (Дис. ... д-ра філософії). Львівський національний університет імені Івана Франка; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ.
- Пересулько, Т. (2018). *Світовий тріумф “Щедрика” – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів)*. Київ: Видавництво «АртЕк».
- Ржевська, М. (1998). Категорія національного та процеси самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство*, 28, 80–90.
- Романюк, І. (2014). Слобожанська народнопісенна традиція: досвід репрезентації (на прикладі творчої діяльності фольклорного гурту «Стежка»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40: Когнітивне музикознавство, 384–395.
- Серганюк, Л. (2015). *Методика аналізу хорових творів*. (Навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів). Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.
- Стеценко, К. Г. (1918, 26 лист.). До реформи церковних співів. *Слово*, 46, с. 4 [Київ].
- Супрун-Яремко, Н. (2014). *Поліфонія*. (Посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів). Вінниця: Нова книга.

Шевченко, Т. Г. (2020). Пісенний Кобзар: хорова Шевченкіана. П. І. Муравський (укл., муз. ред.); О. А. Шокало (вступ. ст., заг. ред.); І. Я. Павленко (передм.). Київ: ТОВ «Фірма Інкос». (Зібрання хорових творів у 7 томах: Твори а капела. Твори з інструментальним супроводом; т. 4. Вибране).

REFERENCES

- Bilodid, I. (Ed. in chief). (1973). *Dictionary of the Ukrainian language*. (Vols. 1–11). Vol. 4: Kyiv: Naukova dumka. URL <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001607> [in Ukrainian].
- Echoes of the past. O. Koshyts in letters to P. Matsenko* (1954). Winnipeg: Culture and Education [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2007). *Ukrainian folkloristics of the 19th and early 20th centuries and musical folklore*. Kyiv–Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kalutska, N. (2001a). Dramaturgical aspects of arrangement of ritual folklore (cantos and psalms by O. Koshyts). *Ukrainian musicology*, 30, 129–137 [in Ukrainian].
- Kalutska, N. (2001b). Artistic activity of O. Koshyts in the context of 20th century music. (Candidate's diss.). National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
- Karas, H. (2022). The 100-year anniversary of Mykola Lysenko as a factor in the preservation of Ukrainian national identity in the conditions of the Second World War in Ukraine and emigration. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 19–30, <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3> [in Ukrainian].
- Koshyts, O. (19-?). *About Ukrainian song and music: from a series of reports on Ukrainian themes that were arranged by the Department of Eastern Europe Languages at Columbia University with the UN Union in America in 1941*. Canada: Edited by «Cultural and educational organizations of employees named after O. Koshyts in Canada». [Electronic copy], available at <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8739> [in Ukrainian].
- Koshyts, O. (1970). *Religious works* [musical scores]. Z. Lysko (ed.). New York: Z. Lysko Publishing House. [Photocopy], available at <https://parafia.org.ua/collection/oleksander-koshyts-relihijni-tvory-uporyad-z-lysko-fotokopiya/> [in Ukrainian].
- Kostiuk, N. (2011). Some aspects of the formation of the author's style in the liturgical work of Kyrylo Stetsenko of the first decade of the 20th century. *Studies*

- of art history, 3, 34–41, URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2011_3_7 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2001). Sacred creativity of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes. *Ukrainian musicology*, 30, 138–150 [in Ukrainian].
- Kozytsky, P. (1918, November 5). K. Stetsenko's new work (music for the Orthodox memorial service) and its significance as a cultural and musical phenomenon. *Word*, 30, 2–3. [Kyiv] [in Ukrainian].
- Ligus, O. M. (2016). Theoretical aspects of the relationship between musical style and genre. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art History Series*, 35, 129–137 [in Ukrainian].
- Lysenko, M. V. (2004). *Letters*. R. Skorul'ska (compil.), A. Lashchenko (ed.). Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. (2009). *Kyrylo Stetsenko*. Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pater, A. (2021). *Performance dimensions of Ukrainian sacred music*. (PhD diss.). Ivan Franko Lviv National University; Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Peresunko, T. (2018). *The world triumph of "Schedryk" – 100 years of cultural diplomacy of Ukraine (collection of archival documents)*. Kyiv: "ArtEk" Publishing House [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. (2014). Slobozhan folk song tradition: the experience of representation (on the example of the creative activity of the folk group «Stezhka»). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40: *Cognitive musicology*, 384–395 [in Ukrainian].
- Rzhev'ska, M. (1998). The national category and processes of self-affirmation and self-cognition of Ukrainian musical culture (the first third of the 20th century). *Ukrainian musicology*, 28, 80–90 [in Ukrainian].
- Scientific Herald of the UNTAM* (2007), vol. 57: *Oleksandr Koshyts and time*. (Collection of articles). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. (2015). *Methods of analysis of choral works*. (Educational and methodological textbook). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].

- Shevchenko, T. H. (2020). *Song Kobzar: Choral Shevchenko's heritage*. P. Muravsky (compil., music editor); O. Shokalo (ed.-in-chief, introd. article); I. Pavlenko (prev.). Kyiv: TOV "Firma Inkos". (Series "Collection of choral works in 7 volumes: Works a cappella. Works with instrumental accompaniment". Vol. 4. Selected) [in Ukrainian].
- Stetsenko, K. H. (1918, November 26). On the reform of Church singing. *Word*, 46, p. 4 [Kyiv].
- Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polyphony*. (Guide for students of higher educational musical institutions). Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
- Zasadna, O. V. & Chersak, O. M. (2021). Ukrainization of liturgical music during the period of national revival (first third of the 20th century). In *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: Collective monograph*, pp. 192–219. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].

Olena Yastrub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate, the Department of Interpretology and Music Analysis,
lecturer, the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting
e-mail: olenayastrub@gmail.com
ORCID iD: 0000–0001–7503–7543

SPIRITUAL CHORAL COMPOSITIONS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: GENRE-STYLISTIC AND PERFORMANCE PRINCIPLES

Statement of the problem.

*The article deals with the spiritual and choral works of the composers of the first third of the 20th century on the examples of the liturgical and paraliturgical choral works of K. Stetsenko and O. Koshyts, representatives of the "new school". (Kozarenko, 2001: 153) of Ukrainian sacred music of the first quarter of the 20th century. **Recent research and publications** testify to the relevance of the proposed topic. The collection «Olexander Koshyts and time» (Scientific Herald of the UNTAM, 2007, vol. 57) contains scientific articles devoted to various aspects of the creative activity of O. Koshyts. The studies by N. Kalutska (2001) and N. Suprun-Yaremko (2014) are devoted to his composer style. L. Parkhomenko's*

monograph (2009) continues to be one of the fundamental works dedicated to K. Stetsenko. O. Zasadna and O. Chersak (2021) examines the process of Ukrainization of liturgical music during the period of national revival (the first third of the 20th century). A. Pater's dissertation (2021) presents the creative activity of modern professional choirs at Ukraine in the context of the revival of spiritual music.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reveal the genre-stylistic and performing principles of the selected spiritual compositions: the kontakion «Zi Sviatymy Upokoi» («With the Saints Give Rest») from K. Stetsenko's «Panakhyda» («Requiem») and the arrangement of the folk psalm «Oi Khto, Khto Mykolaia liubyt» («Oh, Who, Who Loves Nicholas») by O. Koshyts. The scientific novelty of the study is related to highlighting the fundamental qualities of spiritual choral composer work by K. Stetsenko and O. Koshyts in terms of performance interpretation and the continuity of the tradition of Ukrainian spiritual singing in the genre and stylistic dimension. The historical-cultural, genre, stylistic, structural-functional, interpretative, semantic, and systemic methods are used in the study.

Results and conclusion.

- *The foundation of K. Stetsenko's and O. Koshyts's composer work is the involvement of genres of liturgical and paraliturgical heritage (in the considered cases – memorial services, folk psalms) and the principle of psalmody; elements of folk song style and stylization of folklore images (lullaby in “With the Saints Give Rest”, sound image from the Kobzar and lirnyk tradition – imitation of the sound of the wheel lyre in “Oh, who, who loves Nicholas”).*

- *The choral work of both artists is characterized by certain common musical and stylistic features: a tendency towards multi-layered texture and expansion of the general range of sound in climaxes; involving the principles of antiphonal singing inherited from the established tradition of Ukrainian choral music; interpretation of the choir as an orchestra of voices; repetition of some syllables of the phrase in the chorus, which is characteristic of the tradition of group folk singing; major-minor variability.*

- *The examples of modern interpretations of the compositions testify to the high quality of rendition of the spiritual compositions, which was achieved through remarkable plasticity of voice management, experimental choirmaster work on the timbre combinations, microdynamics, etc.*

- *In our time, the performance interpretations of the spiritual works of the composers of the first third of the 20th century by the best choirs of Ukraine is the evidence of the revival and continuity of the domestic spiritual tradition on a new stage of its understanding.. Masterpieces of spiritual choral heritage, updated after a long time of prohibition in a new quality, prove their enduring value in the 21st century.*

Keywords: *Ukrainian musical culture; Ukrainian spiritual singing; spiritual choral work; K. Stetsenko; O. Koshyts; liturgical; paraliturgical; psalmody; psalm; performance interpretation; musical semantics; Ukrainian folk song.*

Стаття надійшла до редакції 9 березня 2023 року