

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Олена Яструб

*Український духовний спів
у композиторській інтерпретації:
від М. Лисенка до О. Козаренка*

Монографія



Харків
2025

УДК:783.8(477):[78.071.1:781.68]
Я 85

*Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол №7 від 30 січня 2025 року)*

Рецензенти:

ШАПОВАЛОВА Л. В. – Академік Академії наук вищої школи України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

ОСАДЧА С. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

ЗАВЕРУХА О. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Я 85 Яструб О. М.

Український духовний спів у композиторській інтерпретації: від М. Лисенка до О. Козаренка : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Мачулін, 2025. 224 с., 45 іл.

ISBN 978-617-8418-05-2

Монографія присвячена обґрунтуванню концептуальних засад композиторської інтерпретації українського духовного співу як явища творчої практики кінця XIX – XXI століть.

Духовний спів постає як феномен національної музично-виконавської культури. Запропоновано історико-стильову типологію українського духовного співу, що втілена у формах і жанрах богослужбової та паралітургічної творчості. Упроваджено в науковий обіг дефініцію українського духовного співу, яка опрацьована в аналітичних розділах на матеріалі творів М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Федоріва, О. Козаренка.

Для музикантів-професіоналів, викладачів, здобувачів вищої мистецької освіти та усіх небайдужих до питань осмислення та збереження духовної традиції України.

*Завершивши наукову працю
про український духовний спів,
висловлюю слова подяки моїй мамі
Наталії Степанівні
та чоловіку Володимирі,
яким і присвячено монографію.*



ЗМІСТ

Передмова	5
ВСТУП	7

РОЗДІЛ 1.

ДУХОВНИЙ СПІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ: МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ	13
1.1. Духовний спів як феномен музично-виконавської творчості	14
1.2. Духовний спів як складова історико-стильової системи музичної культури України.....	21
Висновки до Розділу 1.....	47

РОЗДІЛ 2.

ДУХОВНІ ПІСНЕСПІВИ В СИСТЕМІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ КІНЦЯ ХІХ–ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.	49
2.1. Духовний універсум життєтворчості М. Лисенка.....	54
2.2. Богослужбові та паралітургічні жанри в духовній компо- зиторській спадщині М. Лисенка.....	58
2.3. Опера-колядка «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу.	78
2.4. «Боже великий, єдиний» М. Лисенка у композиторських вер- сіях К. Стеценка та О. Кошиця.....	85
2.5. Жанрово-стильові домінанти богослужбової хорової твор- чості К. Стеценка (на прикладі «Всенічної» та «Панахиди»).....	93
2.6. «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця: досвід компо- зиторського прочитання паралітургічного жанру.....	107
Висновки до Розділу 2.....	112

РОЗДІЛ 3.

СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЇ ДУХОВНОГО СПІВУ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	116
3.1. Духовна композиторська творчість у просторі національ- ної музичної культури другої половини ХХ століття в українській діаспорі.....	117
3.2. Жанр Літургії в богослужбовій творчості М. Федоріва (на прикладі «Служби Божої» для мішаного хору, 1967).....	125
3.3. «Острозький триптих» (1994) О. Козаренка: досвід ком- позиторського прочитання української православної монодії ...	134
Висновки до Розділу 3	163
ВИСНОВКИ.....	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173
ДОДАТОК.....	196
SUMMARY.....	217

Передмова

Національна духовна традиція в музичній культурі – наскрізна тема музичної науки з часів нової державності України, яка в наш час, після 24 лютого 2022 року, набула нових смислових вимірів, актуалізуючи пошук національної ідентичності в артефактах музичної та виконавської творчості.

Хорова спадщина постає речником ціннісних орієнтирів музичної культури України в загальноєвропейському контексті, а духовний спів – засадничою основою історико-культурного поступу нації. «*В цьому співі криється таємниця народної душі з усіма барвами України – її степів, церков, віри й поетичної творчості народу*»¹ – у 1919 році по всьому світу лунали захоплені відгуки відкриття краси українського співу на концертах Української Республіканської капели під орудою О. Кошиця. І сьогодні, більше ніж через сто років духовний спів підтверджує свою значущість в культуротворчих процесах як увиразнення сталих ціннісних орієнтирів української національної традиції.

Попри наявність фундаментальної теорії церковного мистецтва², неохопленим залишається багатющий пласт композиторської творчості, який репрезентує життєдайну силу традицій духовного співу (від М. Лисенка до митців сьогодення). Дослідження інспіроване інтересом до композиторської інтерпретації українського духовного співу в професійній музиці кінця XIX – XXI століть. Цей феномен ще не поставав предметом спеціального вивчення у всій повноті та складності. Усвідомлення проблем вивчення українського духовного співу піднімає свідомість людини на онтологічну висоту законів буття національної музичної культури в цілому. Саме *спів* уособлює

1. Зі світових рецензій на концерти Української Республіканської капели під керівництвом О. Кошиця («*Pravolidu*», 13 травня 1919 року, ЦДАВО України. Ф. 3965. Оп. 2 Спр. 61. Арк. 47).

2. Праці М. Антонович, Д. Болгарського, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, Н. Сиротинської, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін.

ментальні якості української душі і духу, які в парі, творячи гармонію, поєднуються у тій «золотій середині», коли тіло (*homo cantor*) починає бути духовним, а дух стає тілесним (*homo credens*).

У вітчизняному музикознавстві *вперше* запропоновано концепцію українського духовного співу як феномена композиторської інтерпретації у творчій практиці кінця XIX – XXI століть. Надано дефініцію українського духовного співу, яка апробована на ґрунті запропонованої методики аналізу зразків композиторської інтерпретації українського духовного співу.

На цій основі у монографії проаналізовано повний корпус духовних творів *a cappella* М. Лисенка, з'ясовано жанровостильові константи українського духовного співу у творчості К. Стеценка, О. Кошиця, М. Федоріва, завдяки чому доведено спадкоємність духовного співу в богослужбовій творчості композиторів української діаспори другої половини XX століття. Окрему цінність становить системний аналіз «Острозького триптиха» О. Козаренка як приклад опрацювання православної монодії у композиторській практиці кінця XX століття.

Таким чином, духовний спів засвідчує в цілісній українській картині світу перманентну тяглисть та багатющий досвід понад тисячолітньої історії національної культури. Разом з тим український духовний спів на новому відтинку його наукового і практичного осягнення – в добу глобалізації XXI століття – слугує дороговказом у майбуття, уможливило вихід у новий вимір «неповторності та нововіднайденної актуальності української музики в європейському контексті» (за О. Козаренком).

Концепція монографії є результатом синергії творчої діяльності авторки дослідження (як практикуючого хормейстера та регента) та харківської наукової школи когнітивного музикознавства, в якому *духовна культура України як рід виконавської традиції* слугує наріжним каменем вищої музичної освіти, формування мислення музиканта на засадах національної ідентифікації, визначеності духовно-світоглядних цінностей.

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Наш час безпосередньо пов'язаний з активізацією процесів культурної глобалізації. Хорова практика України з 1990-х років до тепер є спрямованою на відродження традиції духовного співу. Поява новітніх творів сучасних композиторів, фестивалів духовної музики («*Золотоверхий Київ*», «*Снівочий Собор*», «*Від Різдва до Різдва*» та ін.), ревіталізація маловідомих широкому загалу шедеврів українського духовного співу (зокрема, давньої православної монодії) беззаперечно вплинули на розвиток національного духовного хорового мистецтва сьогодення. Так, відродження українського духовного співу (від давньоукраїнської монодії до композицій сучасних українських композиторів) втілено в фестивалі хорової музики «Золотоверхий Київ», що від 1997 року щорічно проводиться у Києві¹. Місією Фестивалю є відкриття духовних шедеврів минулого разом із прем'єрами найновітніших духовних творів сучасних композиторів (Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Степурка, М. Шука та багатьох ін.). Значення фестивалю «Золотоверхий Київ», на якому наголошує Л. Пархоменко, полягає і у відродженні давніх форм антифонного виконання у храмі та в концертному залі (2008: 75). Приміром, у рамках Третього фестивалю (1999) прозвучали маловідомі, рідкісні приклади розшифровок давньоукраїнської монодії київського розспіву XVI століття у виконанні камерного хору «Київ» (під керівництвом М. Гобдича).

Ознаками, що підтверджують життєздатність національної духовної хорової традиції у XXI столітті, є її дослідження в музичній науці, примноження новітніми зразками композиторської творчості, а також збереження та відновлення у виконавській практиці сьогодення багатовікового мистецтва духовного співу. Адже «впродовж останнього тисячоліття українська музика сакрального змісту є найбагатшим тезаурусом національних

1. Фестиваль започатковано Л. Дичко і М. Гобдичем.

стереотипів музичного професіоналізму, в якому формувалися оригінальні мовленнєві коди монодії, партесного багатоголосся, класицистичного хорового концерту», зазначає О. Козаренко (2002b: 150), тим самим засвідчуючи вирішальне значення духовної хорової творчості в національних культуротворчих процесах.

Одним із багатьох прикладів актуалізації національних мистецьких пріоритетів у наш час є серія із тринадцяти (!) компакт-дисків «*Шедеври українського хорового бароко*» (1996, Німеччина), «*П'ять століть української церковної музики*» (1999, Франція), «*Українська літургія*» (2000, Україна), «*Тисяча років української духовної музики*» (2006, Україна) записів камерного хору «*Київ*», що охоплюють п'ять століть від середньовіччя до сучасної музики, зокрема, від давньоукраїнської церковної монодії XVI століття до «Урочистої літургії» Л. Дичко, створеної на межі тисячоліть (1999). Дана серія записів стала значним проривом у контексті відродження українського духовного співу. До кожного з тринадцяти CD подано наукові коментарі провідних дослідників церковно-співочого мистецтва України (Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, О. Бенч-Шокало, Д. Болгарського, Т. Гусарчук), в яких наголошується на значенні та специфіці національного духовного мислення, що спирається на глибинні засади духовної традиції².

Отже, актуальність теми дослідження обумовлена синхронізацією українського духовного співу як історичного явища, що вивчається в царині християнської антропології музики та сучасної виконавської практики, скерованої на привернення уваги до шедеврів національної духовної культури (в тому числі, в освітянській сфері³).

Мета дослідження – визначити концептуальні засади компо-

2. Так, гаслом Міжнародної Пасхальної Асамблеї «*Духовність єднає Україну*» (започаткованої з 2009 року) постали слова псалма з хорового концерту №34 Д. Боршнянського – «*Господи, Господи силою Твоєю*». Сама назва Асамблеї засвідчує ціннісні світоглядні орієнтири національної ментальності і значення вокально-хорової культури в контексті незалежної України.

3. Маємо на увазі репертуар навчально-професійних програм хорової підготовки здобувачів закладів вищої освіти України.

зиторської інтерпретації українського духовного співу в творчій практиці кінця XIX – XXI століть.

Досягнення поставленої мети пов'язано з вирішенням низки завдань:

- визначити концептуальні засади українського духовного співу в контексті музично-виконавської творчості;

- висвітлити історичну типологію духовного співу в українській музичній культурі;

- сформулювати авторську дефініцію українського духовного співу в концептосфері дослідження;

- виявити жанрово-стильові константи українського духовного співу як складової в системі індивідуального композиторського стилю митців України кінця XIX – першої третини XX століть;

- охарактеризувати повний корпус духовних творів *a cappella* М. Лисенка, а також здійснити аналіз композиторської інтерпретації українського духовного співу в рамках оперного жанру (на прикладі хорових сцен та епізодів «Різдвяної ночі»);

- здійснити драматургічний, жанрово-стильовий та виконавський аналіз знакових зразків духовної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця;

- визначити роль богослужбової творчості композиторів української діаспори другої половини XX століття в історико-стильовій системі музичної культури України;

- здійснити системний аналіз малодослідженого в музичній науці циклу «Острозький триптих» (1994) О. Козаренка.

Об'єктом дослідження є український духовний спів у розмаїтті форм і жанрів історичного буття, а предметом – його композиторська інтерпретація в професійній музиці на різних етапах формування національного стилеутворення.

Матеріалом дослідження слугують партитури хорових творів українських композиторів кінця XIX – XXI століть та їх наявні аудіо- та відеозаписи: 1) духовні твори *a cappella* М. Лисенка: «*Боже великий, єдиний*» (1885); «*Херувимська пісня*» (1898), кондак Різдва «*Діва днесь пресущественнаго раждаєт*» (1893),

духовний концерт «*Камо пойду от лица Твоего*» (1909), псалма «*Пречистая Діво, мати Руського краю*» (1910), кант «*Хрестним древом*» (1919); хорові сцени та епізоди опери «*Різдвяна ніч*»⁴ (1872) М. Лисенка; 2) «*Велике славослів'я*» із «*Всенічної*» (1921), кондак «*Зі святими упокой*» із «*Панахиди*» (1922) К. Стеценка; псалма «*Ой хто, хто Миколая любить*» О. Кошиця (1920); 3) «*Милость мира*» із «*Служби Божої*» (1967) М. Федоріва; 4) «*Острозький триптих*» (1994) О. Козаренка.

Теоретичну базу складають фундаментальні розділи сучасного музикознавства:

– *історія церковно-співочого мистецтва та медієвістика* (М. Антонович (1997), Д. Болгарський (2001, 2002), Н. Герасимова-Персидська (1978), В. Зінченко (2014, 2023), О. Зосім (2011, 2015), М. Коваль (2024а, 2024б), Л. Корній (1996, 1998, 2001), Н. Костюк (2012а, 2019), О. Кошиць (19-?, 1970а), Б. Кудрик (1995), С. Осадча (2008, 2020), Н. Сиротинська (2014, 2017а), Н. Супрун-Яремко (2014), О. Цалай-Якименко та Ю. Ясиновський (1995), О. Цалай-Якименко (2000, 2002), О. Шевчук (1999, 2009, 2016), Ю. Ясіновський (1993, 1999, 2014));

– *українська музична культура* (О. Бенч-Шокало (2002), Т. Булат та Т. Філенко (2009), Б. Грінченко (1961), Н. Калуцка (2001б), Г. Карась (2012), Л. Кияновська (2002, 2005, 2007), О. Козаренко (2000), Л. Корній (1996, 1998, 2001), Л. Корній та Сюта (2011), Л. Пархоменко (2008), І. Романюк (2009а));

– *християнська антропология музики* (О. Александрова (2018), Д. Болгарський (2020а, 2020б, 2020с), Н. Варавкіна-Тарасова (2014), Л. Шаповалова (2008, 2014));

– *теорія жанру та стилю в музиці* (І. Коханик (2009), Б. Сюта (2012, 2014, 2019), Л. Шаповалова (1984), С. Шип (1998, 2002));

– *хорознавство* (О. Батовська (2016, 2017, 2018, 2019), Н. Белік-Золотарьова (2010), І. Бермес (2013, 2016, 2020),

4. Колядки «*Добрий вечір тобі, пане господарю*», «*Чи дома, дома бідная вдова*» (І картина першої дії), духовний кант «*Ой дивнеє народження Божого сина*», велика хорова сцена першої дії ІІ картини («*Ходив, походив місяць по небі*», «*Ой співали три янголи*»). .

І. Гулеско (2011), О. Заверуха (2014, 2018, 2019, 2020), О. Коломоєць (2001), Л. Серганюк (2015));

– *музичне діаспорознавство* (Г. Карась (2012, 2020), Т. Прокопович (2000, 2001), М. Федорів (1968, 1997), І. Яців (2001, 2020)).

Методологія дослідження обумовлена міждисциплінарним синтезом, який охоплює наступні підходи до вивчення предмету дослідження:

– *історико-типологічний* – з’ясовує специфіку пізнання законів музичної культури християнського світу як співдії репрезентантів духовного співу (співаків, регентів, композиторів) на різних етапах її становлення та розвитку, в тому числі, в сучасному музикознавстві;

– *історіографічний* – уможливує вивчення духовного співу в якості складової історико-стильової системи в її міжкультурних зв’язках та спадкоємності явищ;

– *феноменологічний* – допомагає усвідомленню духовного співу в аспекті національно-культурної унікальності;

– *жанровий* – уможливує виявлення типів інтонування та їх спадкоємність у національному духовному хоровому мистецтві;

– *стильовий* – сприяє розумінню принципів індивідуально-композиторського мислення;

– *семантичний* – спрямований на усвідомлення художньої сутності музичного тексту як знакової системи;

– *когнітивний* – націлений на осмислення синергії духовного співу як Богоспілкування;

– *хорознавчий* – дозволяє висвітлити специфіку фахової профілізації;

– *інтерпретаційний* – концентрує увагу дослідника на увиразненні специфіки вокально-хорового мистецтва у виконавській інтерпретації;

– *системно-структурний* – виявляє універсальні принципи музичного твору як ієрархічної системи та моделювання духовного співу як художньої цілісності.

Структура роботи. Монографію структуровано як трича-

стинну композицію. У Першому Розділі духовний спів постає як феномен національної музично-виконавської культури, в якому закарбовано досвід християнської антропології музики. Духовний спів розглядається як прояв Богоспількування *homo credens* (людини віруючої), що розгортається у часопросторі літургії. Запропоновано історико-стильову типологію українського духовного співу, що втілена у формах і жанрах богослужбової та паралітургічної творчості у часопросторі музичної культури. Надається авторська дефініція *українського духовного співу*, опрацьована в подальших двох аналітичних Розділах монографії на обраному музичному матеріалі.

Другий Розділ присвячений виявленню концептуальних засад українського духовного співу, якими вони постають в творчості українських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ століть. Задля цього: здійснюється аналіз повного корпусу духовних творів *a cappella* М. Лисенка, наслідком якого уможлиблюється укладання *інтонаційного словника* духовних творів *a cappella* митця; запропоновано драматургічний, жанрово-стильовий та виконавський аналіз знакових духовних творів послідовників М. Лисенка – К. Стеценка та О. Кошиця.

У Третьому Розділі увиразнюються концептуальні засади досліджуваного феномена у творчості митців половини ХХ – початку ХХІ століть. Зокрема, на прикладі творчості митців української діаспори визначається тяглість національної духовної традиції, яка на теренах України була перервана у другій половині ХХ століття. Встановлюється культуротворчу місію українського духовного співу у композиторській практиці кінця ХХ–ХХІ століть. На прикладі системного аналізу «Острозького триптиха» О. Козаренка засвідчується відповідність композиторської інтерпретації острозькому напіву як еталону церковно-співочого мистецтва через відчуття композитором «історичної пам'яті» народу.

РОЗДІЛ 1

ДУХОВНИЙ СПІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ:
МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ

*Музичне мистецтво як феноменологія духа
відкриває духовні глибини буття людини.
Дмитро Болгарський (2020а)*

*Духовність – це найбільший скарб людини,
її божественного єства.
Леся Дичко (1999: 4)*



У першому розділі монографії сформовано концептосферу дослідження. Пізнання законів духовного співу як феномена національної музично-виконавської культури розкривається в історичному хронотопі культури через творчість митця як *homo credens*.

1.1. Духовний спів як феномен музично-виконавської творчості

Категорія творчості як преображення особистості осмислюється в монографії на перетині музикознавчого та богословського дискурсів. Спробуємо екстраполювати заявлену проблематику на контекст музично-виконавської творчості.

3-поміж розмаїтих музично-виконавських сфер, хорова творчість є провідною як основа української музичної культури, за О. Бенч-Шокало (2002); вона наділена «генетичним кодом» музичного мислення як жанрова домінанта національної української картини світу, за І. Романюк (2009а: 6). Як визначає дослідниця, «сама традиція хорового співу є репрезентантом національної ментальності протягом багатьох століть (від автентичного гуртового співу до вершинних зразків композиторської творчості – в акапельному та симфонічно-хоровому різновидах)» (там само).

Як зазначає один із Вселенських Учителів, свт. Іоанн Златоуст, «справді, ніщо так не підносить і не окриляє душу, не відділяє її від землі, не звільняє від пут тіла, не налаштовує на роздуми нехтувати всім земним, **як злагоджений спів і добре складена Божественна пісня**»¹. Прообразом духовного співу є *ангелогласний спів*, з якого розпочинається історія богослужбової традиції. Вперше явлений зразок ангельського славослів'я в земній реальності описується в Євангелії, зокрема спів ангелів, що прославляють антифонно (поперемінно) народження Ісуса

1. Свт. Іоанн Златоуст. Для чого залучається спів (з Бесіди на 41-й псалом), 5, Кн. 1. // URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioanzolotoustyj-povne-zibrannya-tvorin-u-12-tomah/tvorinnya-svyatoho-ioanzolotoustoho-tom-v-knyha-1/besida-na-psalom-41/>

Христа: «з'явилося з Ангелом численне воїнство небесне, яке славило Бога й викликувало: слава у вишніх Богові, і на землі мир, в людях благовоління!» (Лк. 2: 13-1).

Таким чином, богослужбовий спів розпочинає своє існування за межами усєї земної історії людства як безпрецедентний факт його існування у Вічності. Додамо, що теорія *ангелогласного співу* сформувалась на теренах східного християнства ще у V–VI столітті та вперше висвітлена у трактаті «*Про небесну ієрархію*» Псевдо-Діонісія Ареопажита (2005) – учня апостола Павла, у змісті якого розкрито про дев'ять ангельських чинів, що славословлять духовними співами. Відзначимо, що дана теорія в подальшому набула розвитку у працях св. Максима Сповідника.

Заглиблюючись у розуміння людської особистості (творіння Божого), етимон «духовний» віддзеркалює сутність духовного співу, що розкрита у триєдності складових та її репрезентанта – виконавця. Таким чином, слід наголосити на методологічній значущості затребуваності християнської антропології музики.

Далі сфокусуємо дослідницьку увагу саме на взаємозв'язках *душі – духа* → *духовності* з проекцією на духовний спів як феномен музично-виконавської культури.

Поняття *душі* (грец. *ψυχή*) сягає своїм корінням в добу античності та є ключовим у філософській системі Платона (V – IV ст. до н.е.), ідеї якої запозичив Арістотель (IV ст. до н.е.) і втілює у трактаті «Про душу». Арістотель визначає поняття *душі* (яку вважав безсмертною) як ентелехію тіла (з грец. *ἐντελέχεια* – здійсненність).

Одним із перших філософів, хто надав характеристику духу, є Філон Александрійський (I ст.). За вченням Філона, дух – це, в першу чергу, мудрість та пізнання, Божественна сила і Логос, який є даром Божим. У такому ключі головна магістраль ранньої античної філософії пов'язана з питаннями сутності духу (Репетій, 2022: 141). Початково «дух» визначався поняттям «*пневма*» (з грец. *πνεῦμα* – *дихання, дуновіння*). Пізніше, починаючи з Арістотеля, впроваджується поняття «*нус*» (з грец. *νοῦς*) в значенні

розуму, як інтелект – як вершинна якість особистості. Таким чином, доходимо висновку, що в античній філософії дух людини ототожнюється з поняттям розум.

З точки зору богослов'я, духовність (етимон – «дух») є онтологічною складовою буття людини на рівні єдності серця, душі та розуму. Фундаментальні слова апостола Матфея звучать в ХХІ столітті як духовний «камертон»: «Від повноти бо серця говорять уста» (Мт. 12: 34) та налаштовують погляд на світ духовної реальності.

Поняття духа як духовної сили та духовної сутності розкрито в контексті відображення «присутності Божої природи в людині», за Л. Шаповаловою (2014: 13). Відтак духовність є відображенням Боголюдського стану душі людини, «виявлення через неї Божественного Духа: Абсолютного Добра, Любові, Свободи, Віри, Істини», за Т. Тюріною (2018: 198).

На відміну від «душевного» (чуттєвого та емоційного), «духовність» в християнській етиці пов'язується з внутрішньою чистотою (духовною) та станом внутрішнього миру. Спираючись на зазначене вище, можемо засвідчити, що в духовному співі втілюється закон духовної (не душевної) правди – Закон Божий.

Отже, глибинні ментальні засади духовно-співочої традиції ґрунтуються на законах Віри, Надії та Любові як феноменології людського духу. Духовність є проявом вищої сутності *homo credens* («людини віруючої») за Л. Шаповаловою, її осердям, «внутрішнім голосом» (2008: 30). Проецюючи дану тезу на духовний спів, вкажемо на вирішальну роль людини у духовному співі (виконавське мистецтво). І, більше того, запорукою достеменного духовного співу є Віра, що увиразнює діяльність *homo credens*.

У рамках залучення християнської антропології музики вкажемо на існуюче спостереження, що в *повільному часі* втілюється вічність. Феномен постійного існування музики полягає в розгортанні її у часі і просторі та іменується *музикальним часом*, за Д. Болгарським (2020с). Дослідник метафоризно іменує музику «машиною часу» (там само). Йдеться про можливість розмикання

часу і простору, що здатне спрацювати на збагачення внутрішнього (духовного) світу людини з проекцією на роль музики та її провідної функції у Богоспількуванні під час богослужіння.

Духовний спів, який за своєю природою існує у часі, неунікнено пов'язаний із простором. Адже «часопросторовий континуум усвідомлюється, не стільки раціонально, скільки в живому бутті музичного перебігу», зазначає Н. Герасимова-Персидська (2003: 4). Духовне буття *homo credens*, увиразнене *співом* від самого народження до переходу у Вічність, а за словами О. Кошиця, «з колиски до домовини» (19-?: 3).

Наступний етап концептосфери дослідження полягає у класифікації форм духовного співу за способом виконання (систематизовані в богослужбовій практиці), що постає винятковим явищем виконавської специфіки духовного співу.

Виокремимо п'ять різновидів:

антифонний;

епіфонний (іпофонний);

респонсорний;

канонарший;

гимнічний.

Антифонний вид (з грец. *αντιφωνος* – який звучить у відповідь)² є принципом почергово виконання двома хорами чи соліста та хору. Епіфонний вид³ (з грец. – *застів*), при якому приспів виконує хор, а соліст псалмодіює постійний стих. Прикладом респонсорного виду – (з грец. – *відповідь*) є традиція співу ектенії, коли на виголоси священика чи диякона хор відповідає співом «*Господи, помилуй*» чи «*Подай, Господи*». Канонарший вид (з грец. *Κάνον* – канон + *ἀρχης* – начальник, зачинатель) є характерним для монастирської традиції. Відтак, перед початком піснеспіву кано-

2. Запроваджений архієпископом та священномучеником Ігнатієм Богоносцем (67–107 р.) у Антіохійській Церкві, в житті якого описується факт досвіду при житті святого почутого антифонного попереминого співу ангелів, які прославляли Бога. Саме цей факт зумовив залучення антифонного співу свягим Ігнатієм Богоносцем у православне богослужіння у кінці I – II ст.

3. Іпофонний.

нарх виголошує певний глас на витриманій висоті, а хор соборно відповідає на вказаний глас. Канонарший вид застосовується до піснеспівів, які є змінними, зокрема до стихір⁴. Гимнічний вид (щ грец. гимн ὕμνος; *hymnos* – похвальна пісня) опирається на жанр гимну духовного піснеспіву (наприклад, «Достойно єсть» із Літургії, «Нинє отпуцаєши» із Всенічного бдіння).

Слід підкреслити, що *молитовність* як сутність духовного співу забезпечує спосіб спілкування людини у молитовному передстоянні на богослужінні – Богоспілкуванні. За Д. Болгарським, людина і є музика, а музика покладена в серці (2020а). Дослідник наголошує, що «ми храми, і ми повинні зазвучати, ми повинні по-новому почати співати, тому що до Господа один шлях – це гимн» (там само).

Гимнографічний контекст богопрославлення у духовному співі (богослужбовому⁵ та паралітургічному) є панівним.

Відзначимо, що гимнографія (від грец. *hymnos* – гимн, похвальна пісня, *grapho* – пишу) як корпус богослужбових піснеспівів, зафіксованих у богослужбових книгах та призначених для християнських відправ (Шевчук, 2006: 460–461), складається з трьох основних складових: славильні, покаянні та прохальні піснеспіви. В дослідженні, присвяченому гимнографії знаходимо підтвердження співіснування поруч із славильними піснеспівами, покаянно-скорботні (Джиджора, 2013: 209). Так, покаянна тематика, що звучить у постових піснеспівах, втілена у всій повноті (як приклад можемо назвати Великий Канон Андрія Критського, який досі залишається неперевершеним, вершинним зразком у богослужбовій творчості за останніх шістнадцять століть). Серед жанрів української гимнографії виокремлюють музично-поетичні твори греко-візантійського походження на церковнослов'янські

4. Стихира – це строфа різного змісту та різного обсягу, яка складається із 8-12 рядків-фраз, які одночасно є і мелодичними фразами. Стихири є важливим гимнографічним матеріалом, де розкривається основна подія свята чи житіє святого.

5. Спираючись на музикознавчі джерела, у монографії використовуємо два види означень одного поняття як синоніми: богослужбовий та літургічний.

тексти, а саме: псалми, літургічні гимни, кондаки, тропарі, ікоси, стихарі, ірмоси, а також більш складні богослужбові жанри – канони та акафісти.

Зосереджуючи науковий погляд на давньому походженні богослужбового співу (в тому числі, українського), вкажемо на універсальності ладової організації *осьмогласся*, що є скарбницею духовного мелодизму. Принагідно зауважимо на його генезі, що сформувалась у досконалу систему преподобним Іоанном Дамаскіним (біля 680–76 р.). Розподіл на вісім мелодичних груп співу (гласів), кожен з яких мав гимнічний текст, функціонує як модальна система.

Підсумовуючи вищесказане, констатуємо гимнографічний зміст богослужбового співу, що заснований на системі *осьмогласся* як універсальної ладової організації у часопросторі всієї православної традиції співу.

Наголосимо на провідній функції церковнослов'янської мови, яка є Логосом православного богослужіння на слов'янських землях – мови Богоспількування і віри. Святі отці, брати Солунські Кирило і Мефодій, упровадили слов'янську писемність (кирилицю) та здійснили переклад богослужбових книг з грецької на церковнослов'янську мову для розуміння православного богослужіння⁶.

Поняття логоса та музичної інтонації існують в синкретичній єдності та складають основу співу *a cappella* як іманентної властивості духовного співу. Слово, втілене через музичну інтонацію відображає «духовну вертикаль», єдність людського розуму та душі (=серця) з небесним порядком, що супроводжується молитвослов'єм. Дане формулювання відповідає словам, які звучать на Божественній Літургії⁷: «*І дай нам єдиними устами і єдиним серцем славити й оспівувати Пречесне й Величне ім'я Твоє, Отця, і Сина, і Святого Духа, нині і повсякчас, і на віки віків*» із соборною відповіддю вірян у співі «*Амінь*».

6. Принагідно вкажемо, що поетика слов'янської гимнографії значною мірою вплинула на розвиток української писемності.

7. Зокрема, під час «Милость мира».

Синкретична єдність логоса (слова) та музичної інтонації свідчить про наступне: духовний спів в Церкві є явищем похідним по відношенню до слова як спосіб вираження Логоса-Слова, тобто – церковного вчення, вчення про Бога. Відтак, за інтонацією, яку ми чуємо, існує духовний сенс на рівні духовно-змістовного резонансу, за Д. Болгарським (2020с). Дослідник доходить висновку, що слово існує на рівні «духовної енергетичної ікони» (там само). Логос як істина втілюється в перших словах Євангелія від Іоанна: *«На початку було Слово, і Слово було в Бога, і Слово було Бог»* (Іоан. 1.1: 18).

Отже, засаднича якість (і значення) духовного співу – втілення Слова.

Розвиваючи далі логіку викладу, перейдемо до виокремлення наступного поняття музично-богословської концептосфери дослідження. Розкриваючи сутність явища духовного співу як феноменології духу, неодмінно підкреслити його природу. Голос є найдовершенішим музичним інструментом (в розумінні того, що його безпосереднім носієм і втіленням сама людина). Людський голос є перший та, відповідно, найдревніший музичний інструмент. Принагідно вказати, що унікальною властивістю природи голосового апарату виконавця є його нестаріюча якість⁸. Для богослужбового (православного) духовного співу засадничим є акапельне його функціонування (без інструментального супроводу). Не можемо не вказати, що значущим для втілення молитовної зосередженості під час співу є якість дихання.

Слід наголосити, що органічним втіленням вірного (відповідного духовному співу) дихання є Іісусова молитва. За умов повторення монахами співу окремих псалмів із Святого Писання, зокрема Господнього Імені, сформувалось Іісусова молитва: *«Господи Іісусе Христе, Сине Божий, помилуй мене грішного»*. Ісихазм сформувався у IV столітті, на початку формування мона-

8. Прикметно, що з віком вокальні дані, навпаки, вдосконалюються та здатні набути нового тембрального звучання.

шества (в єгипетських монахів). Практика ісихазму,⁹ засвідчена у візантійському монашестві XII – XVI століть, є втіленням безнастанної молитви серцем та успадкована православною традицією Київської Русі. Однією з головних рис ісихазму вважається єдність серця та розуму, що призводить до очищення серця, а отже – людської душі. Не можемо не вказати на взаємозв'язок ісихазму з духовним співом, який маркують дослідники. Так, Д. Болгарський іменує духовну практику *Ісусової молитви* великим мистецтвом духовного співу, підкреслюючи, що в процесі співу «розпочинається торжество любові і предстоянні живої людини живому Богу через Ім'я і Слово Господа нашого Ісуса Христа» (2020с). Отже духовний спів, що сам по собі є *богословієм у звуці*, передбачає залежність від богослужбового віровчення (розкритого церковними учителями на основі особистого досвіду Богоспілкування). Таким чином, духовний спів у системі богослужбового чину є молитвою, більше – духовним співом *homo credens*.

У світлі філо- та онтогенези *духовний спів* постає як ідеальний образ *ангелогласної природи*. Завдяки молитовному передстоянню людини віруючої увиразнюється його сенс – вертикальна комунікація (Богоспілкування).

Подальший виклад методологічних засад достається до розгляду духовного співу як історичного явища в контексті української музичної культури.

1.2. Духовний спів як складова історико-стильової системи музичної культури України

В даному підрозділі змодельовано історико-стильову типологію духовного співу в часопросторі музичної культури України.

Український духовний спів є феноменом національної музичної культури з давніми коріннями, сягаючи християнського богослужбового співу доби Київської Русі (похідного з Візантії та Болгарії) і зумовлюючи його самобутність (а згодом – і українського професійного музичного мистецтва). Адже саме духовність як один

9. Поняття ісихії (ἡσυχία) з грец. означає «тиша».

із засадничих критеріїв української картини світу визначається дослідниками її константою (Романюк, 2009b).

Середньовічна культура як новий тип культури знаменується як теоцентрична у її розквіті. Панівна сюжетна тематика у співі пов'язувалась зі Святим Письмом, храм стає основним символом культури. Вагомим є факт, що Київ, зокрема, духовні центри – Софія Київська та Києво-Печерський монастир та ін.¹⁰ як важливі осередки розвитку духовної культури, відіграли визначальну роль у засвоєнні візантійсько-болгарської традиції, в результаті чого поступово сформувалась *давньокиївська середньовічна культура*, в надрах якої відбулось зародження духовного співу. «Хор як глибинний духовний архетип» (Бенч-Шокало, 2002: 17) на всіх історичних етапах становлення та розвитку української музичної культури постає втіленням духовного співу.

Православна богослужбова та співоча традиція, за С. Осадчою, «розкриває літургійні основи та богословські позиції як провідну рису її суспільно-історичного становлення, а тому потребує знання досвіду Православної Церкви в цій сфері» (2020: 25). Богослужбова традиція співу існувала ще до офіційного прийняття християнства, зокрема у Києві – у храмі Св. Іллі, за Л. Корній (1996: 62). Період Хрещення Русі стає формотворчим для давнього українського духовного співу, в якому «відбувалась кристалізація знаменного розспіву та нотації, системи осьмогласся й поспівної техніки», констатує В. Чайка (2014: 268).

Наголосимо, саме з появою чернецтва пов'язаний розквіт духовного співу в Київській Русі. Родоначальниками першого на Русі монастиря були Преподобні Антоній (1073) та Феодосій (1074), які впровадили на наших землях Студійний статут¹¹. Для

10. У тому числі Видубицько-Михайлівський монастир та Свято-Михайлівський Золотоверхий чоловічий монастир.

11. Результатом упорядкування строгої регламентації молитов і співів, успадкованої від візантійської богослужбової традиції, постало прийняття уставу у 1051 р. Ігуменом Києво-Печерського монастиря Феодосієм (Печерським). Було встановлено, які піснеспіви можна було виконувати протягом року на різних Службах.

даного періоду характерним була традиція пісенного чину, що втілена у «*Пісенній Вечірні*» та «*Пісенній Утрени*» (на богослужінні відсутнє читання). Заснування статуту Студійського монастиря, що відрізнявся від пісенного чину наявністю канону, вплинуло на мелодичні засади співу і будову богослужіння. Зауважимо, що за часів правління великого князя Володимира Великого (1015) вже існувала школа церковного співу, до якої набирали обдарованих співаків (з охрещених), які співали монодичні співи з додаванням традиційних національних зворотів.

У другій половині XI століття церковний спів здобув відповідний професіональний рівень. Для запровадження півчих виникають навчальні осередки. Наприклад, при Десятинній церкві існував хор, де півчі вивчали літургичний спів. У 1037 році у зв'язку із побудовою Софійського собору засновується митрополича кафедра, при якій улаштовується осередок церковно-співочого мистецтва Київської Русі.

Церковний спів як одна з форм богослужіння постає втіленням сакрального смислу, закладеного у слові. Весь канонічний устрій церковного співу візантійської традиції (церковна монодія, гласова система, знаменний розспів, гимнографія) увійшов до богослужбового співу Київської Русі. З Візантії та Болгарії також було запозичено повний комплекс богослужбових книг¹². У XV столітті сформувалася нотована богослужбова книга Обіход, яка складалася з піснеспівів Всенічного бдіння та Божественної Літургії, в якій фіксувалися знаменна та кондакарна нотації та без нотації, що свідчить про існування в XI – XIV століттях «уснослухової традиції поширення церковного співу» (Корній & Сютя, 2011: 39).

На етапі генези підґрунтям християнської гимнографії постала греко-сирійська музично-поетична творчість та *старозавітний храмовий хоровий спів*. Слов'яни засвоїли гимнографічний репертуар за допомогою перекладацької діяльності Солунських братів Кирила-Костянтина та Мефодія, що зафіксовано у церковних збірниках. Разом з архітектурою та іконописом, гимнографія стала

12. Йдеться про Кондакарні, Стихирарі, Мінею, Трійдь, Октоїх.

символічним узагальненням релігійної свідомості та християнської віри, зближається з богослов'ям і співіснує по значущості з текстами Старого та Нового Завітів (в порядку літературних та музичних жанрів).

У контексті моделювання історико-стильової типології духовного співу в часопросторі музичної культури України вкажемо на панівній ролі **давньоукраїнської церковної православної монодії** як найдавніший пласт професійної церковно-співочої культури України, який медієвісти іменують ірмолойним співом¹³. Монодична традиція, яка успадкована із Візантії, представлена *співом з ісоном*. Визначальні якості, що характеризують даний тип українського духовного співу – *це розспівність складів та мелодична виразовість (за відсутності метрики)*. Явище *одно-розспівності*, за О. Цалай-Якименко (2000), кожного богослужбового тексту молитви є властивим для української церковної традиції. Виокремлюють три типи мелодики монодії (Корній, 1993: 148–149): речитативний чи силабічний (один склад відповідає одному звукові), невматичний (як внутрішньоскладовий розспів, в якому на один склад припадає два чи чотири звуки) та мелізматичний (чи кантиленний) – розспівування до десяти звуків та більше на один склад.

У Візантії та на Заході унісонний (одноголосний) духовний спів існував як єдиний вид виконання, упроваджений у IV столітті святителями Василієм Великим та Іоанном Златоустом. Одноголосна мелодична лінія символізувала собою соборність – «єдність помислів і почуттів віруючих» (Корній & Сютя, 2011: 31). В подальшому розвитку монодія набула професійних ознак із сформованою системою жанрів духовного співу, їх застосуванням під час богослужіння, з урахуванням канонічної усталеності, у тому числі мелодичного змісту, за Л. Корній і Б. Сютюю (2011: 32).

З візантійсько-болгарської традиції успадковано досвід одноголосного виконання псалмів у вигляді мелодичної декламації

13. Монодію чи ірмолойний спів О. Цалай-Якименко визначає напівом, що застосовується в християнському духовному співі України (2000: 7).

чи участі у богослужінні трьох хорів, зокрема двох хорів та хору прихожан. Н. Супрун-Яремко таким чином характеризує давні українські монодії у чоловічому виконанні: «широке дихання строго-умиротворених і молитовно-аскетиних, стримано-ліричних і урочисто-панегіричних церковних розспівів, оспівування опорних тонів коротких мотивів або довгих фраз, їх вільна метроримічна організація, помірне розгортання від першого імпульсу через розвиток нескінченних варіантних повторювань до повного мелодичного вичерпання наприкінці <...>, які неначе пульсують прихованою теплою і силою давно минулого життя, несучи в собі нерозгадану таємницю вічної привабливості» (2014: 375–376).

Молитовна протяжність та розспівність є властивою для українського мелосу, що походить від єдності та духовної потоковості, перебування тут і зараз, в моменті правильного ресурсного стану – місія монодії, за Д. Болгарським¹⁴. Особливою ознакою унісонного співу постала плинність мелодичної лінії, яка розвивалась в горизонтальному звуковому часопросторі (Корній & Сюта, 2011: 51). Властивим був плавний та розмірений рух мелодії, зі значним поєднанням терцієвих мелодичних сполучень, розширюючись визхідному та низхідному напрямках. Оспівування нестійкими тонами ладових опор виокремлювалось у певні секундові мелодичні звороти, що забезпечувало безперервність руху мелодичної лінії.

Дослідники порівнюють церковну монодію з думами, вказуючи на характерній якості мелодики – її мінливості (Корній & Сюта, 2011: 53).

Візантійська церковна культура структурувала духовний спів за *системою восьми гласів*, кожен з яких виконувався протягом восьми тижнів, що постало фундаментом для розвитку право-

14. Із відео виступу професора Д. Болгарського – офіційного рецензента на захисті М. Бурцева на здобуття ступеня доктора мистецтва (Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023) https://www.youtube.com/live/8xX_o2z_uOI?si=xjy4TflvACyG1Xjs

славного богослужбового співу Київської Русі¹⁵. «Супроводжуючи православне богослужіння понад тисячу років, будучи мелодичним фундаментом церковних піснеспівів, гласова система не втратила свого значення й у сучасній співочій практиці», за М. Антоненко (2020: 41).

Наголосимо, що в українській духовній культурі православна монодія під впливом «народної східнослов'янської традиції» набула нових ознак та називається **знаменним розспівом** (Супрун-Яремко, 2014: 373). Знаменний розспів як втілення соборної молитви знаменував собою ангелогласну природу співу. Безпрецедентним фактом в рамках професійної церковно-співочої практики є безперервність існування знаменного розспіву протягом усієї історії православного духовного співу аж до нашого часу (тяглість духовної традиції). Прикладом тому може слугувати принцип застосування мелодій знаменного розспіву у часопросторі музичної культури на подальших етапах функціонування духовного співу (зокрема, у багатоголосному строчному та партесному співі).

Важливо зазначити, що знаменний розспів був джерелом **путевого та демественного розспіву**¹⁶. Подальший розвиток

15. Сама система структури восьми гласів поділяється на дві групи: автентичні, наступні чотири гласи – плагальні. Для стихир, тропарів, канонів та прокімнів наспіви одного і того ж гласу не є однаковими.

16. *Путевий розспів* (ост. третина XV – друга пол. XVII ст.) є новим рівнем розвитку знаменного мелодизму. Відсутність виразної мелодичної ієрархії зумовлює можливий розподіл мелодизму розспіву на три типи: силабічний, невменний та мелізматичний, що пов'язано із провідною функцією путевого розспіву, зокрема для розспівування Богослужінь святкового призначення («С нами Бог», «Єлици во Христа», величання свят, задостойники).

У кульмінаційний період розвитку східно-слов'янського музичного мистецтва (друга пол. XV – XIX ст.) виникає *демественний спів*, який відноситься до церковного неосьмогласного співу (який цілковито відрізнявся від знаменного співу, але тісно пов'язаний з путевим). До оригінальних стильових ознак демественного співу у період розквіту (XVI ст.) відносять вільну координацію голосів, розлогу мелодіку, пунктирність ритміки, перемінність темпу. Відрізнявся урочистим віртуозним стилем та мав тісний зв'язок із візантійським церковним співом. Одна з ознак грецького співу, що успадковане демественним – спів з *ісоном* (Шевчук, 2006: 591).

знаменного розспіву (XVI – XVII століття) знаменує появу таких різновидів: **великого знаменного розспіву**, **малого знаменного розспіву**, що вирізняється силабічною структурою; **болгарського розспіву**, підпорядкованого системі осьмогласся за рахунок внутрішньоскладового розспіву та з широким розгортанням мелодії; **грецького розспіву**, який характеризується симетричністю ритму, лаконічністю мелодики та її опорою навколо центрального тону, плагальністю (опора на IV ст.) є наслідком активного спрощення мелодії. Як зазначає В. Зінченко, «принцип увиразнення окремих силаб канонічного вербального тексту виразовими мелодичними (мелізматичними) формулами є атрибутивною ознакою знаменного співу Київської Русі» (2023: 17).

Українська православна співоча традиція усталено пов'язана також з напівами Обіходу та **старокиївським знаменним розспівом**¹⁷ як «окремого відгалуження православного богослужбового співу східної (православної) християнської церкви», за Л. Корній (1996: 71). Відтак, становлення професійного музичного мистецтва відбувалось в давньокиївському богослужбовому співі, на думку дослідників (Корній & Сюта, 2011: 39). Старокиївському знаменному розспіву властива національна характерність мелодики.

Наголосимо, що етимологія розспіву вказує на усталений тип фіксації (за допомогою знамен). Побутування усної передачі духовного співу в *знаменній* та *кондакарній нотації*¹⁸ існувало поряд з імпровізаційним принципом виконання. В Україні *безлінійну нотацію*¹⁹ (невматичного типу) називали *кулизмяною* (від знака кулізма), яка відноситься до давньої форми «напівусного

17. Л. Кияновська період XII ст. іменує найбільшим розквітом Київської Русі, де основною формою церковного співу став старокиївський розспів (2002: 4).

18. *Поряд із знаменною нотацією в Київській Русі існувала кондакарна. Кондакарний спів (кін. XI–XIV ст.) успадкований з візантійської традиції був мелізматично розвинений. Під час сольного виконання кондаків хор чи прихожани підспівували виключно закінчення (респонсорний тип співу).*

19. Записи піснеспівів протягом XI – XVII ст. здійснювалися за допомогою «крюків» чи «знамен» (від назви якого походить знаменний розспів).

безлінійного нотного письма (кулізм'яне знамя)» та іменується «староукраїнською безлінійною нотацією», за О. Цалай-Якименко (2000: 7)²⁰.

Формування Києво-Печерського (Лаврського) та київського розспівів (протягом XI-XVI століття), які іменують пізньосередньовічними різновидами мнотичного співу (Костюк, 2008: 366), пов'язано з співочою традицією Києво-Печерської Лаври. Означені розспіви «сприяли усталенню спадкоємного зв'язку давнього і нового періодів у розвитку національного музичного стилю» (там само). Квінтові та октавні паралелізми, нетипові поєднання акордів у хоровій фактурі та часте недотримання словесних наголосів під час співу є характерними властивостями **Києво-Печерського розспіву**.

Період з другої половини XIII століття для руських земель вважається одним із найскладніших: «Замовкає пісня в селах та церковний спів на цих теренах» (Кияновська, 2004: 5). З другої половини XV століття продовжує розвиватися традиція давньоруського київського розспіву та зберігається система осьмогласся як засадничий принцип організації духовного співу в богослужбовій практиці.

Наприкінці XVI століття формуються напівви²¹, походження яких пов'язане з локальними осередками (київський, галицько-волинський, острозький, Києво-Печерський, межигірський тощо).

Київський розспів²² є національним різновидом традиції східно-слов'янського церковного співу (поряд із знаменним). Термін «*київський напів*» застосовувався як в широкому, так і у вузькому

20. До безлінійної невменної нотації відносять три види: екфонетична (була призначена для мелодичного виголошення текстів Євангелія та Апостола, знаменна (монотичний спів, що записувався даним видом нотації, називають знаменним, який вирізнявся структурою, а саме кожному складу відповідав один або кілька звуків) та кондакарна.

21. Напів – історично сформована система богослужбових піснеспівів давньої української монодії. Функціонування термінів «напів» і «наспів» співіснують у музикознавстві сьогодення (зокрема, у музичній медієвістиці) для означення одного художнього явища.

22. Як найпоширеніший поміж інших.

значеннях: «або ж на означення національної української гілки візантійської традиції монодичного співу, або ж локального, суто київського різновиду виконання монодії» (Цалай-Якименко, 2000: 10). Київський розспів М. Антонович конкретизує порівнянням: «Київський напів стає для України тим, чим для латинського Заходу григоріанський напів» (1997: 10).

Два варіанти **київського розспіву – великий та малий** (як скорочений варіант великого) свідчать про еволюцію в контексті церковно-співочого мистецтва України. Для київського розспіву властивим є ладове мислення. Найбільш вживаними прийомами викладу є унісонний заспів чи вирізнення мелодичних зворотів в октавний унісон, рух паралельними терціями, секстами та октавами, елементи віртуозно-мелізматичного тилу. В мелодичній структурі спостерігається чергування речитативної та розспівної побудови (речитативно-силабічна структура), виразна вокалізація, повтори окремих слів та фраз, що не властиве для знаменного розспіву. Симетричність та пісенність ритміки, чергування речитативних та наспівних мелодичних побудов – результат святкового характеру київського розспіву.

Печерський варіант київського розспіву завершив своє формування в кінці XVI століття. О. Кошиць зауважує, що принесені з Візантії церковні мелодії зазвучали з новою якістю, а саме – «українізовано». З тих мелодій викристалізувався «київський наспів», який внаслідок еволюції породив свої варіанти напіву: «”Напів Києво-Печерської Лаври”; Волинській галузі – Почаївську; Галицькі – Перемиську, Львівську; Закарпатську – Простопініє Василян; і дрібніші – Харківську, Козельшанську (Полтавську), Городищанську» (О. Кошиць, 19?: 23).

За Д. Болгарським, саме «канонічний спів як перетворений мелос, визначає Києво-Печерський розспів» (2020а). Дослідник зауважує, що **Києво-Печерський розспів**, який іменує носієм слов'янської співочої традиції, увібрив у себе провідні принципи «східного православно-богослужбового співу: благодатність, спасительність, терапевтичність, утішливість, повчальність,

тверезість (у значенні чистоти, ясності та просвітленості думки))» (Болгарський, 2002: 8). Такі якості на рівні звукової семантики як усталені відповідають образному строю українського духовного співу. Багатоголосся Києво-Печерської Лаври, що сформувалось у XVII столітті, існувало як єдина національна форма «традиційної багатоголосної обробки давнього монодійного співу» (Шевчук, 2008: 368). Для лаврської традиції співу характерним було кантове триголосся із «стрічковим терцевим сполученням провідного голосу, *тенора*, й допоміжного, дисканта, та самостійною лінією баса» (там само). Згодом кантову фактуру було розширене до чотириголосся, зокрема за рахунок додавання баритонові партії.

Наступною віхою в еволюції української православної монодії є **строчний спів** як рання форма церковного партесного багатоголосся (кінець XVI ст.)²³. У XVI столітті поряд з православною монодією уже функціонувала багатоголосна традиція богослужбового співу. Наголосимо, що строчний спів є результатом поступової *хоралізації* давньоукраїнської монодії (за О. Кошицем)²⁴, що характеризується тісним розташуванням голосів та розмаїттям секундових співзвуч. Головна мелодія у строчному співі (київський чи болгарський напів) часто звучала у середньому голосі (та дуже рідко у нижньому).

У даний період відбувається розташування нотного шрифту київського знамени на п'ятилінійному нотному стані. За О. Цаллай-Якименко, «головна магістраль національної традиції християнського співу в Україні пішла іншим напрямком – шляхом створення єдиного співочого збірника», який складався з відібраних співів, зокрема недільних, щотижневих, співів двомісячних циклів (осьмогласні) та святкових співів всього календарного року (2000: 7). Отже вважаємо за доцільне конкретизувати появу та фундаментальне значення «Ірмолою» (XIV–XVI ст.) – єдиної рукописної книги, будова якої складалась з церковних богослуж-

23. Зауважимо, що даний період завершився процесом формування печерського варіанту київського розспіву.

24. Про поступову хоралізацію давньоукраїнської монодії див. (Кошиць, 1970а: 32).

бових піснеспівів, які виконувались протягом усього церковного року. В структурі піснеспівів Ірмолоїв²⁵ дослідниками виявлено різні типи мелодики, що успадковані з мелодики давньої монодії (Корній & Сjuta, 2011: 52). Молитовна образність в духовних творах Ірмолоїв, представляла різний характер (заглиблено-медитативний, урочисто-піднесений чи лірико-драматичний). У мелодиці напівів²⁶ певні мелодичні звороти мали виразну інтонаційну семантику, зокрема інтонації прохання чи звертання, що було зумовлене духовним змістом.

Далі, наголосимо на суспільно-історичній ситуації доби бароко (XVII – сер. XVIII століть). В Україні відбулась активізація національно-визвольної боротьби, в результаті якої з'являється Козацько-Гетьманська держава, в якій ірмолойний спів здобуває національного самовираження. Протягом XVI – першої пол. XIX століть Острог був одним із провідних центрів українського духовного співу, що вплинуло на появу *«острозького напіву»*. В Острозькій академії провідне місце займав богослужбовий спів.

В Києво-Могилянській колегії – у першій половині XVII століття єдиному вищому навчальному закладі у Східній Європі²⁷, було синтезовано традиції й досвід школи слов'яно-греко-латинського типу, що сформовані не тільки в Острозькій академії, але й у братських школах, в яких практикувалась традиція хорового співу та його вокально-хорова якість (Корній & Сjuta, 2011: 71). Визначною подією у сфері духовної хорового життя постала організація 50-х роках XVII столітті хорової школи при Братському монастирі²⁸.

25. Перший нотний Ірмолой в Почаєві виходить друком у 1766 р. та з'являється важливий для української гімнографії – Осмогласник. Відомо, що у XVIII ст. нотні Ірмолой друкував Києво-Печерський монастир.

26. Поява нотного друкованого Ірмологіона (Львів, 1700 рік) вплинула на збереження писемної спадщини монодії.

27. Об'єднавши Київську братську та Лаврську школи, зусиллями Петра Могили у 1632 році створено Києво-Могилянську колегію.

28. Оскільки на той час було засновано багато величних храмів у різних містах України, при яких організовані церковні хори, хори академії та Братського монастиря були одними з найкращих.

Добу бароко в музичній культурі України ознаменовано найвищим розквітом української церковної музики, за Н. Супрун-Яремко (2014: 444), яку пов'язують із *новокиївською школою музики*, де відбулося, з одного боку, оновлення церковної монодії, що спиралась на слов'яно-візантійську традицію (за О. Цалай-Якименко), з іншого – формування **партесного концерту** та напівдуховної **пісні-канта (псальми)** як «посередника між партесним концертом та народною піснею усної традиції» (Супрун-Яремко, 2014: 353). Додамо, що до типових жанрів, які репрезентують паралітургічний духовний спів в українській співочій культурі відносимо **духовний стих**, що сформувався на перетині усної і писемної традиції.

Відзначимо явище співіснування богослужбового (літургічного) та паралітургічного духовного співу в українській культурі означеного періоду. Паралітургічний спів відноситься до жанрового різновиду релігійної музики, за Н. Супрун-Яремко (2014: 450), оскільки, з-поміж іншого, звучить на богослужінні як доповнення до літургічного (за О. Зосім)²⁹.

Беручи за основу концепцію О. Зосім, виокремимо три рівні сакрального, зокрема богослужбовий, паралітургічний і позалітургічний. Літургічний та паралітургічний є представниками «сакрального як частини синкретичної літургічної дії», позалітургічний відображає «зв'язок сакрального (храмового) та світського (позахрамового)» (Зосім, 2015: 105). Дослідниця доходить висновку, що літургічною є музика, ядром якої є канонічний текст, регламентований уставом та яка звучить на богослужінні; паралітургічна музика є доповненням до літургічної, текст якої не регламентований уставом, але затверджений місцевою церковною владою; позалітургічну музику дослідниця іменує релігійною, що звучить за межами храму; ядром квазілітургічної музики є літургічні (канонічні) тексти або «стилізована під середньовіч-

29. Паралітургічний спів не передбачений богослужбовим Уставом, але має благословення від церковної ієрархії.

но-ренесансну «сакральну», але має концертне призначення» (Зосім, 2015: 107).

За Д. Болгарським, українська традиція – це прагнення утвердитися в сакральному через народнопісенність, кантовість та псалмовість, що притаманне душі українського народу (2020а).

Тож далі зупинимось докладніше на розгляді паралітургічних жанрів як складових історико-стильової типології духовного співу в контексті духовної хорової традиції України.

Духовний стих («покаяний стих») в XV столітті займає помітне місце як позацерковний жанр українського духовного співу. Тематика духовних стихів про Лазаря або Олексія, чоловіка Божого була репрезентантом народного епосу. У добу бароко джерелом позацерковних **духовних пісень** (канти і псалми)³⁰, що існували в усній формі, були Псалтир та Житія святих. **Кант** (від лат. cantus – спів) є оригінальним надбанням доби українського бароко. За походженням канти поділяються на духовні та світські. Для стилю духовного канту, який ототожнюють із **псалмою**, є типовим триголосний виклад за співвідношенням двох тенорів та баса.

Жанр канту є наближеним до канонізованих церковних мотивів (вплив церковної культури) і базується на писемній традиції (Романюк, 2009b : 78). Його поява, насамперед, пов'язана з виникненням давньоукраїнської книжної мови наприкінці XVI століття. Кант побутував в духовному культурному середовищі, зокрема серед духовенства та монастирів, Києво-Могилянської академії та колегіумах³¹.

Порівнюючи духовний кант з церковною монодією, дослідники знаходять відмінності, що проявляються і на рівні метричної та формотворчої складових, які вирізняються регулярною метрикою, чіткою формою та обов'язковим повторенням куплету (Корній & Сюта, 2011: 72). Функціонально-гармонічне ладове мислення, що

30. Розквіт даних жанрів припадає на останню чверть XVII ст.

31. Одним із шляхів до популяризації православної церковної музики силами братських хорів, студентів колегій та духовних академій, мандрівного театру вертеп, стало поширення духовних та світських кантів, за Н. Супрун-Яремко (2014: 353-354).

поєднувалося із модальною системою, є властивим для кантової стилістики.

Загальноприйнятим є розподіл духовних кантів на чотири тематичні групи, зокрема пісні на честь Іісуса Христа, Богородичні, на честь різних святих та пісні «покаянні» й релігійно-філософського змісту» (Корній & Сюта, 2011: 93; Медведик, 2006)³².

Варто зазначити про взаємовплив літургічної та паралітургічної творчості в рамках духовного співу. Так, кантова стилістика, в свою чергу, у даний період зумовила вплив на літургічні жанри (зокрема, можемо назвати приклад формотворення Херувимської пісні монастирського напіву, представлений куплетною формою у безперервності викладу двох верхніх голосів у терцію).

Повертаючись до богослужбового співу доби бароко в контексті моделювання історико-стильової типології українського духовного співу, неодмінно підкреслити наявний розвиток багатоголосної національної духовної музики, що досягла високого європейського рівня та увінчалась появою **партесного концерту**.

Богослужбова творчість Києво-Печерської Лаври (кін. XVIII та початок XIX століть) продовжувала свій розвиток саме в добу партесного співу як «потужного “материка” українського музичного бароко», за О. Козаренком (2000: 111), що представлений співом у терцію з басом (багатоголосся), антифонним принципом виконання (на два клироси), а головне – неповторною якістю співу. Даний етап (в якому відбувся перехід від барокового стилю до класицистичного) іменують кульмінаційним злетом української духовної музики, що існувала на одному рівні з європейською духовною традицією. За історичними даними склад великого хору Києво-Могилянської академії доходив до 300 осіб як один із яскравих прикладів існування хорової школи, яка вирізнялась великим кількісним та якісним складом³³. Важливою подією

32. Важливим надрукованим нотним збірником у Почаївській лаврі був «Богогласник» (1790–1791), до якого входили духовні одноголосні канти із різних рукописних збірників.

33. Прекрасні хорові колективи були в церквах та монастирях Глухова, Львова, Києва, Переяслава, Чернігова та інших міст.

постало відкриття Іринеем Фальковським класу «ірмолойного» нотного співу при Братському монастирі (1799), який згодом був відкритий і в Київській академії (1800).

Н. Супрун-Яремко іменує бароко «добом високого розвитку української церковної музики, що підготувала її “золотий” період», який пов’язаний з визначними постатями М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя (2014: 403). О. Козаренко доводить, що «мистецтво „класицистів” стало кульмінацією розвитку давньоукраїнської музичної мови» (2000: 36). У партесному співі простежують три стильові риси: пізньосередньовічні, пізньоренесансні та ранньобарокові (Корній & Сьута, 2011: 84). Останні є визначальними, оскільки виявляються в естетичному звучанні багатоголосного духовного співу.

На теренах України становлення партесного співу відбувається наприкінці XVI – початку XVII століть у зв’язку з розквітом культурно-освітньої діяльності, духовного та мистецького руху. Києво-Печерська Лавра як найбільший центр українського православія, стає осердям розповсюдження партесного стилю, внаслідок чого сам спів отримав назву лаврський (Кияновська, 2002: 7).

Для багатоголосся ранніх партесних концертів властивою є діатонічна основа з акордовим викладом за відсутності виразної мелодизації. Перехід від модальної до класичної мажоро-мінорної системи є результатом застосування в партесних концертах різноманіття паралельних консонансів і тризвуків, у тому числі старовинних ладів чи акордів віддаленої спорідненості, що свідчить про повну взаємодію мелодичних та ладотональних співвідношень (Супрун-Яремко, 2014: 383). Басова партія вирізняється особливою індивідуалізацією, відтак «сміливі орнаментовані ходи» по-новому звучать у хорових епізодах *tutti* (там само).

Стисло окреслимо ключові параметри надбання доби бароко концертуючого інструментального стилю як нової здобутої якості українського духовного співу. Акцентована знаковість (за О. Козаренком) є питомою ознакою національної музичної мови доби бароко. Часте застосування триголосся з протилежним рухом двох

верхніх голосів у терцію на основі малорухливої (статичної) партії басів увиразнюють партесний стиль. Дослідники різносторонньо характеризують цей вид концерту, наголошуючи, що у партесних концертах «простір ніби зазвучав різноманітною тембровою колористикою різних голосів; зокрема використовувалися нижні голоси хлопчиків у партіях дискантів» (Корній & Сюта, 2011: 85).

Хоча партесний концерт приналежний до паралітургічної творчості, виконувався в чині Божественної Літургії замість причасного вірша чи поза межами богослужіння. Партесний концерт пов'язаний із давньою монодією та жанрами української пісенності – псальмою та кантом. «Національне обличчя української партесної творчості», на думку О. Летичевської, втілене крізь принцип контрасту, зокрема шляхом чергування хороших *tutti* з ансамблевими епізодами кантового триголосося (2018a: 84). Партія басів, що присутня у кожному партесному творі, відіграла важливу роль, а «пошуки різноманітних тембрових барв за відсутності інструментального супроводу сприяють утворенню тонкої гри вокальних тембрів, багатству їх сполучень і зіставлень» (Летичевська, 2018b: 88). Засоби поліфонії (у тому числі імітації, канони, канонічні секвенції) відіграють провідну роль у формотворенні партесного концерту. У зв'язку з інструментальним типом мелодики, панівним стало часте застосування «складово-розспівної мелодики мелізматично-колоратурного типу» (Корній & Сюта, 2011: 86).

Теоретичне обґрунтування принципів партесного співу представлено працею «Мусикійська грамати́ка» (1679) М. Ділецького як «найвизначнішого українського теоретика партесної музики» (Супрун-Яремко, 2014: 380). Будучи випускником Київської братської школи, М. Ділецький, на думку О. Кошиця, «повернув наш церковний спів цілком на Захід, остаточно розірвавши зв'язок з ідеалами «знаменного співу», які, хоч і модифіковані, але все-таки панували в нашій тодішній церковно-музичному думанні» (1970a: 35). Композиторський стиль партесних творів митця спирається на європейську гармонічно-поліфонічну техніку

та «самобутній національної композиторської школи церковної музики»³⁴ (Супрун-Яремко, 2014: 379). Типові прийоми розвитку й оновлення музичного матеріалу у «Воскресенському каноні» М. Ділецького, на думку дослідниці, «визначили золоту добу української церковної музики другої половини XVIII століття» (Супрун-Яремко, 2014: 389–390).

Духовна музика даного періоду відображала еволюцію партесного стилю, що втілений у жанрі **духовного концерту**. Відбувається зближення богослужбової музики зі світськими жанрами (пісенний фольклор, пісня-романс міського типу). Для духовного концерту властивою була простота та ясність, святково-урочисті та піднесені за настроєм музичні образи. Зв'язок з класицистичним стилем втілений крізь класичну гармонію та поліфонію.

Дослідники іменують український *класицистичний духовний концерт* «самобутнім явищем з виразною національною специфікою» (Корній & Сюта, 2011: 127). О. Козаренко вказує на «традиційний європоцентризм у розвитку етномузичної інтонаційности», який був закріплений творчістю М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, зокрема, «через сприйняття класицистського мовно-стильового коду» (2000: 112). Відтак, саме у духовних концертах митців проявилось мелодичне обдарування композиторів, які добре володіли вокальною майстерністю, оскільки були прекрасними співаками.

Ознаки нового стилю простежуються в духовній творчості М. Березовського. *Літургію* митця дослідники відносять до найкращих творів даного роду в українській духовній музиці. Разом із Д. Бортнянським він створив *новий класицистичний тип духовного хорового концерту*, що прийшов на зміну бароковому (партесному) концерту. Митець об'єднав традиції вітчизняного церковного співу зі співом італійських хорових шкіл.

34. До збірника хорових творів М. Ділецького, які редаговано на видано Н. Герасимовою-Персидською у 1981 році, увійшли богослужбові твори та хорові концерти для подвійного складу хору; духовні твори для чотириголосного хорового складу; Служба для чотириголосного та восьмиголосного складу, яку іменують Київською.

Хоровий стиль Д. Бортнянського як видатного композитора другої половини XVIII – першої половини XIX століть увібрав досягнення ранньокласицистичного європейського гармонічного та поліфонічного мистецтва (Н. Супрун-Яремко, 2014: 420), зокрема інтонаційні особливості української народної пісні, жанру канта та партесного стилю.

Композиторська творчість геніального А. Веделя (1767–1809) є досягненням найвищого розквіту української хорової богослужбової музики. Поліфонічний стиль мислення митця засновано на вільному розгортанні мелодичних ліній у широкому діапазоні, що увиразнені широкими стрибками та мелізматичними прикрасами голосоведення (інструментальної природи). До одного з типових веделівських принципів відносять мішану на гармонічній основі хорову фактуру, що складається з трьох чинників: ведучого голосу речитативної будови (альт), паралельного підголоску-втори (тенор) та басової партію, що відіграє гармонічну функцію підтримки (Супрун-Яремко, 2014: 434). Хоча М. Ділецький та його послідовники бездоганно володіли композиторською школою, яка базується на досвіді поліфонічного стилю Західної Європи, в хоровому стилі А. Веделя збережений принцип знаменної, кантової та усної народної традиції співу, що виявляється у виключно «слов'янському типі інтонування і в мелодично розвиненому голосоведенні» (Супрун-Яремко, 2014: 383).

Необхідно окреслити основні історичні процеси, які вплинули на подальший розвиток українського духовного співу (доба романтизму). Після найвищого його розквіту (XVII–XVIII ст.), духовна хорова традиція поступово втрачала власні національні стильові ознаки, оскільки існувала під значним впливом російської культури у XIX столітті. За умов русифікації царською владою населення України активізуються процеси національного відродження. Наприклад, Харків протягом перших десятиліть XIX століття був одним з важливих культурних осередків. Відтак, на початку даного періоду (при відомому на той час харківському архієрейському хорі) був організований оркестр. Вивчення цер-

ковного співу викладалося виключно у духовних освітніх закладах³⁵. Принагідно відзначити, що до навчального курсу духовних училищ входив спеціальний предмет «Церковний нотний спів». При духовних семінаріях існували семінарські хори. Зокрема, високим рівнем хорової культури співу володів хор Чернігівської духовної семінарії.

Національне піднесення в подальшому нівелюється шляхом цілеспрямованого закриття владою недільних шкіл, запровадженням Валуєвського циркуляра³⁶ та Емського указу. Попри те українська духовна культура продовжувала своє існування. Наприкінці XIX – початку XX століть важливу роль у національному культурно-музичному житті відігравали концерти духовної музики, які організовували у великих містах та сільських приходах.

Загалом доба романтизму (XIX століття) постає однією з надважливих періодів у розвитку українського духовного співу (зокрема, в храмах та монастирях), що безпосередньо пов'язується з національно-культурним відродженням. Приміром, у церковній хоровій сфері це позначилось на відкритті дяківської школи з ініціативи єпископа І. Снігурського у Перемишлі. Зокрема, у 1828 році було організовано кафедральний хор, а через рік при ньому було відкрито співацьку музичну школу.

У даному підрозділі монографії, що пов'язаний із історико-стильовим виміром духовного співу, слід окремо вказати на роль галицької композиторської школи, а саме – «перемиської школи» як її складової. Першими її представниками стали митці XIX століття: М. Вербицький³⁷ та І. Лаврівський. До їх послідовників відносять постать В. Матюка, П. Бажанського, І. Воробкевича, Й. Кишакевича, А. Вахнянина, О. Нижанківського.

В першу чергу, основною тематичною спрямованістю «пере-

35. Наприклад, у церковнопарафіяльних школах вже з найменшого віку діти привчалися до церковного співу.

36. Був таємно введений у 1863 році, в якому заборонялась публікація духовних, навчальних і освітніх книг «малоросійською мовою».

37. Автор Державного гимну «Ще не вмерла Україна». Йому належить перший на Західній Україні твір на слова Т. Г. Шевченка – «Заповіт» (1868).

миської школи» була духовна. Серед провідних принципів слід виокремити: синтез західноєвропейської традиції з традиціями культового одноголосного співу *самолівки*³⁸ та «*карпатського*» музичного діалекту; домінування жанру старогалицької елегії та коломийки; розвиток духовної та богослужбової творчості.

«Самолівка» як напівпрофесійний спосіб загальнонародного (одноголосного) співу в галицьких храмах, втілював принцип комбінування поспівок давніх монодійних напівів (Костюк, 2012а: 86). Як приналежна до регіональної усної церковно-співочої традиції, інтонаційна структура *самолівки* втілює поступальний, псалмодіючий розвиток мелодики, з помірним динамічним рухом (там само).

Підкреслимо, що перевага хорових жанрів в «перемиській школі» відіграла важливе значення у збереженні зв'язків з традиціями української хорової музики в творчості М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя. Її поява, за словами О. Козаренка, «покликана до життя творчістю Д. Бортнянського <...> стала тією необхідною ланкою, що поєднала „українських класицистів” із періодом М. Лисенка (2000: 153).

З цього приводу згадаємо діяльність основоположника української композиторської школи М. Лисенка, який відкриває новий період не тільки в історії українського класичного мистецтва загалом, а зокрема, у відродженні українського духовного співу на національному ґрунті.

М. Лисенко – перший з українських композиторів, котрий був «у поступі до створення національної музики, в даному випадку в новій для нього галузі духовної музики» (Юрченко, 1993: 4). Митець в пізній період творчості звернувся до давніх пластів українського духовного співу, зокрема до кантів та псалм, Різдвяного кондака, хорового концерту та Херувимської пісні. В світських оперних жанрах (опера-колядка «Різдвяна ніч» та «Зима і весна») український духовний спів в композиторській інтерпретації М. Лисенка самобутньо зазвучав у впроваджених

38. Або «самуїлівки», «дяківки» чи «єрусалимки».

в операх колядок та щедрівок (про що детальніше йтиметься у Розділі 2 даного дослідження).

Наголосимо, що послідовники композиторської школи митця – К. Стеценко та О. Кошиць та ін., яких О. Козаренко іменує «новою школою» української духовної музики, продовжили плекати і розвивати традиції духовного співу у першій третині ХХ століття. Представники *київської композиторської школи*³⁹, як їх ще іменують дослідники, стали одними з перших ініціаторів у відродженні «церковно-музичного мистецтва на постімперському просторі» (Засадна & Черсак, 2021: 192).

На підставі віднайдених історіографічних фактів стосовно специфіки українського духовного співу у першій третині ХХ століття вкажемо на контрверсійні тенденції. Співіснування двох підходів у розвитку православної традиції духовного співу: зокрема у першому – це інтерпретація храмового співу шляхом оновлення богослужбової традиції на народнопісенному ґрунті, у другому підході постало збереження історико-генетичної пам'яті.

О. Кошиць відстоював потребу «стильового опертя української духовної музики на давні монодичні основи, супроти орієнтації Стеценка і Козицького на багатоголосі паралітургічної форми» (Калуцка & Пархоменко, 2012: 184). Духовна творчість українських композиторів⁴⁰, на думку митця, ґрунтувалась на народній пісенній традиції у рамках вільної композиції (зокрема, у творчості М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького, Я. Яциневича, П. Гончарова, М. Вериківського) та в гармонізації давніх напівів знаменного розспіву.

Власне, митець іменує свою духовну творчість наступною тезою: «О. Кошиць <...> зв'язує перервану в ХVІІІ століття нитку нашої церковної музичної традиції з сучасним, та гармонізує Ірмолойні (Знаменні, Київські й інчі) мельодії на підставі народнього голосоведення української пісні» (19?: 29).

39. Композитори, діяльність яких в більшій мірі пов'язана з Києвом.

40. Митець називає представників даного періоду новою школою церковної музики та відносить до національно-української.

Повертаючись до специфіки богослужбового співу на початку ХХ століття, зазначимо на особливостях його практичної реалізації у церковно-приходських школах та храмах⁴¹. Києво-Печерська Лавра (хор Успенського собору), Михайлівський і Братський Богоявленський монастирі, хори Софіївського й Володимирського соборів були основними осередками церковного виконавства Києва (перші десятиліття ХХ століття) і репрезентували український богослужбовий спів, зберігаючи власні віковічні співочі традиції.

Проведення трьох Всеукраїнських Православних Церковних Соборів (період 1918–1927 рр.) та створення Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) відіграло вирішальне значення для утвердження української церковно-музичної творчості, зокрема ведення Літургії українською мовою.

Додамо, що під час заборони української мови і національних здобутків, культурно-просвітницька діяльність силами інтелігенції була перенесеною до Галичини. Так, у духовній творчості С. Людкевича спостерігаємо звернення до паралітургічних жанрів (колядки «Бог предвічний, «Дивная новина» та ін.), а також до жанру Літургії. О. Козаренко зауважує, що богослужбова композиторська творчість митців Галичини «мала радше ужитковий (часто вторинний) характер» (2002b). «Літургія» для мішаного хору *a cappella* С. Людкевича, створена у 1922 році, інтерпретована на основі галицьких напівів, була «упорядкуванням та дуже обережним опрацюванням „самоїлкових» мелодій», у тому числі відомих духовних творів Д. Бортнянського та М. Вербицького, а також чеських композиторів А. Нанке та В. Серсавія» (там само). Відтак, можемо сказати, що композиторське мислення митця було спрямоване на орієнтир шедеврів духовної творчості композиторів «золотої доби» української музики.

У яскравій плеяді композиторів М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Сімовича в музичному мистецтві Галичини міжвоєнного двадцятиріччя вирізняється постать В. Барвінського. Як відомо, композиторська спадщина митця в радянський період

41. Близько 400 храмів у Києві.

була зовсім не досліджувана та замовчувана.

Віднайдена сучасними дослідниками невелика за обсягом збірка «*Пісні з Богогласника*»⁴² В. Барвінського, що містить п'ять зразків духовних пісень для мішаного або неповного складу хору є посвятою митр. Андрею Шептицькому⁴³. До збірки увійшли два Великопосні піснеспіви («*Царю Христе!*» та «*Про Пилата*») та три духовні композиції («*Пісня на Воздвиження Честного Хреста*», «*Пісня на честь св. Володимира*», «*Пісня про дощ (Царю Боже, Авраама)*»), в яких композитор зберігає церковнослов'янську мову (київського ізводу), приналежну до православної богослужбової традиції. У світських жанрах митець продовжує духовну національну традицію, зокрема у фортепіанному циклі – «*Колядки та щедрівки*» та солоспівах («*94 Псалом Давида*», «*Пісня Пісень*»).

Однією з популярних в сучасній храмовій традиції залишається колядка «*Що то за предиво*» для мішаного хору та *solo* сопрано та «*Ой, дивнеє народження*»⁴⁴. Богослужбові хори *a cappella*, створені митцем в концтаборі, до нині не віднайдені (зокрема дві молитви «*Отче наш*» для мішаного хору та «*Богородице Діво*» для *solo* сопрано / сопрано-тенора для супроводу та мішаного хору 1949 року), які іменують унікальною пам'яткою «музичної творчості митця в умовах жахливої нелюдської неволі» (Кобрин, 2018: 97).

Принагідно наголосити, що під час періоду, коли Україна входила до складу СРСР, богослужбова творчість була під суцільним атеїстичним тиском (знищення храмів та святинь, священнослужителі були під постійними репресіями).

Далі наголосимо на особливостях розвитку національної

42. Збірка видана у 1944 році «Українським видавництвом Краків-Львів» (випуск IV) із серії музичних видань «Українські хорові пісні».

43. «Ексцеленції Митрополитові Андрееві Шептицькому в доказ найглубшої пошати і відданості. Львів, березень 1944 року. Василь Барвінський» (Ю. Бойко, 2023).

44. Які початково інтерпретовані митцем для голосу, скрипки та супроводу фортепіано.

духовної традиції протягом 1930 – 1980-х років, яка засвідчила своє існування за межами України, зокрема в музичній культурі *української діаспори*. Богослужбове мистецтво продовжило своє функціонування у трьох регіональних традиціях, зокрема у київській (напів Києво-Печерської Лаври), галицькій (василіянські та самолівкові напиви, представлені дяківським духовним співом) та закарпатській (Карась, 2012: 334).

Серед митців, які працювали в церковних жанрах, відносять до духовну хорову творчість Є. Мандичевського О. Кошиця, М. Гайворонського, Р. Гурко, А. Гнатишина, Г. Китастьського, Б. Кушніра, З. Лавришина, З. Лиська, О. Пицка І. Соневицького, С. Спех, С. Туркевича-Лукіяновича, М. Федоріва, Ю. Фіяла, О. Яковчука, а також священнослужителів – прот. П. Будного, о. З. Злочовського та інших (Карась, 2012: 564). Синтезуюча природа стилю майстрів в контексті хорового мистецтва, що працювали за межами України, полягала у поєднанні двох стильових ліній, зокрема у богослужбовій практиці діаспорного хорового виконавства та прагнення до нового, за Г. Карась (там само).

Зупинимось стисло на особливостях відродження національної духовної традиції у роки незалежності України, коли активізується духовна композиторська хорова творчість, сприяючи відродженню українського духовного співу.

На початку 1990-х років з'являються представники молодішої генерації композиторів, головною метою яких була репрезентація української духовної традиції. Серед них – випускники Київської та Харківської консерваторій, у тому числі духовна композиторська творчість В. Польової, О. Щетинського, В. Журавицького, О. Козаренка, які навчалися у класі видатних постатей української культури – М. Скорика, І. Карабиця, В. Борисова, Ю. Іщенко та ін.

О. Козаренко був одним із тих митців, завдяки кому стає можливим відродження духовних жанрів в перші роки незалежної України. Приміром, у порівнянні з духовною хоровою творчістю Л. Дичко, композитор звертається до жанру вокально-симфонічної Літургії, а також Реквієма.

Відродження богослужбового співу в пострадянський період

активізувалось завдяки поєднанню регентській та науково-дослідницькій діяльності на заході та сході України, зокрема у духовній творчості Д. Болгарського (Київ)⁴⁵ та І. Сахна (Харків).

У своїй дисертації Д. Болгарський розкрив основний зміст Києво-Печерського розспіву. І. Сахно⁴⁶ продовжує наслідувати традицію всесвітньо відомого грецького архонта-протопсалта⁴⁷ Лікурга Ангелопулоса (1941–2014), зокрема практично опанувавши основні принципи візантійського розспіву⁴⁸. У одному з підрозділів своєї дисертації, присвяченій візантійському богослужбовому співу (2013), музикант-практик і музикознавець охарактеризував історію практичного застосування у Харкові візантійської богослужбової традиції.

Концертно-просвітницька діяльність камерного хору «Київ» здійснила вагомий внесок у відродження давнього українського духовного співу. Із 40 (!) компакт-дисків, що репрезентовані у дискографії хорового колективу⁴⁹, М. Гобдичем упорядковано 12 збірок духовних творів українських композиторів: А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вербицького, Л. Дичко, Є. Станковича та інших (Залевська, 2021).

Резюме. У підрозділі 1.2 змодельовано духовний спів у хронотопі музичної культури України, котрий на всіх етапах розвитку функціонує **як система типів (в сенсі когнітивної моделі)**.

Віднайдений багатоцінний матеріал українського духовного співу, що творчо переінтонований у багатьох співочих осередках (храми та монастирі Києва, Острога та інші міста України), репрезентує сталість традиції, її безперервність та стильове розмаїття. Спів об'єднує весь чин богослужіння. Здійснені результати конкретизовано в наступних положеннях.

1. З'ясовано, що для духовного співу як явища є властивим є

45. Народився у 1969 році. Професор, практикуючий регент. Є автором дисертації, що присвячена Києво-Печерському розспіву (2002).

46. Регент хору храму Трьох Святителів міста Харкова та керівник ансамблю церковного співу «Стрітіння».

47. Головний церковний співак.

48. У якого митець проходив стажування (1995 рік).

49. Сайт «Наша парафія».

глибинне етнічне коріння, що засвідчено у даному дослідженні через музичну універсалью «український духовний спів».

2. Духовний спів – це автономний цілісний семантичний простір, що, водночас, є формою комунікації як горизонтальної (міжособистісної), так і вертикальної (Богоспількування).

3. Репрезентантом духовного співу є творчість *homo credens*, що може бути одноосібна чи хорова (соборна).

4. Архетиповим в православній східнохристиянській богослужбовій традиції є спів *a cappella*; проте український духовний спів функціонує і в вокально-інструментальній практиці (кобзарсько-лірницька традиція).

5. Важливо усвідомити, що український духовний спів в процесі еволюції не втрачав актуальності в кожному з епох. В добу середньовіччя досліджуваний феномен репрезентований у православній монодії. В добу раннього бароко – у строчному співі. Пізніше духовний спів став виразником партесного стилю, вретшті – втілений у паралітургічній творчості (духовний стих, канти і псалми) та духовному концерті.

Досліджуючи інтонаційно-структурні якості духовного співу в контексті музичної культури України як основи методології дослідження, виокремлено основні його типи.

– виплекана природою українського мелосу *молитовна протяжність* (за Д. Болгарським) як стильова константа українського духовного співу, функціонує як одна з форм Богоспількування;

– осьмогласся є системою організації давнього духовного (богослужбового) співу України;

– ритмо-інтонаційна тріада типів мелодики монодії⁵⁰ функціонує в системі давньоукраїнського монодичного співу⁵¹;

– напиви регіональної приналежності (київський, Києво-Печерський, острозький та інші) з традиційними інтонаційними зворотами, що поступово визрівали в системі осьмогласся;

– інтонаційна структура партесного стилю, що увібрала якості

50. Силабічний, невматичний та мелізматичний.

51. Якості якої успадковано усною напівпрофесійною традицією українського духовного співу самолівки.

давньої монодії та паралітургічних жанрів української пісенності (псалми та канта), є хорovým стилем духовного співу, в якому антифонний принцип зазвучав багатоголосно;

– духовний стих, духовна пісня (духовні канти і псалми);

– духовний хоровий концерт є виразником хорової творчості *a cappella* з вільним розгортанням мелодичних ліній у широкому діапазоні, успадкованої, в тому числі, від народнопісенної української традиції.

У підсумку пропонуємо авторську дефініцію.

Український духовний спів – це феномен музично-виконавської культури, що об'єктивується в історичному хронотопі у творчості *homo credens* за законами Богоспількування в розмаїтті форм/жанрів богослужбового та паралітургічного співочого мистецтва.

Висновки до Розділу 1

У Розділі 1 монографії сформовано концептосферу дослідження.

1. Визначено концептуальні засади українського духовного співу як історичного явища, що вивчається в царині християнської антропології музики. Духовний спів є проявом Богоспількування *homo credens*, що розгортається у часі та просторі Богослужіння.

У світлі філо- та онтогенези *духовний спів* постає як ідеальний образ *ангелогласної природи*. Завдяки молитовному передстоянню людини віруючої виразнюється його сенс – вертикальна комунікація (Богоспількування).

З огляду на форми втілення духовного співу, класифіковані за способом виконання (антифонний; епіфонний (іпофонний); респонсорний; канонарший; гимнічний), увиразнено його виконавську специфіку. Архетиповою якістю православного співу є спів *a cappella* (єдність слова-логоса та музичної інтонації).

Молитовність у духовному співі (богослужбовому та паралітургічному) є панівним критерієм, що втілює його онтологічну сутність, так само як і «ангелогласний спів», оскільки вони відповідні позачасовому виміру літургії.

Український духовний спів представлений богослужбовими та паралітургічними жанрами.

Богослужбовий спів заснований на *осьмоглассі* (універсальній системі ладової організації у часопросторі всієї православної богослужбової традиції співу) та уніфікованій системі жанрів (*псалми, літургічні гимни, кондаки, тропарі, ікоси, стихарі, ірмоси, канони та акафісти*).

Встановлено, що до типових жанрів паралітургічного співу в українській традиції відноситься духовний стих, пізніше – *духовний кант* та *псальма* як оригінальне надбання доби українського бароко.

2. Змодельовано історико-стильову типологію українського духовного співу, яка представлена наступним чином:

- православна церковна монодія;
- знаменний розспів;
- старокіївський знаменний розспів;
- Києво-Печерський розспів (Печерський варіант київського розспіву);
- строчний спів;
- духовний стих;
- канти та псальми;
- партесний концерт;
- духовний хоровий концерт;
- самолівка

(схематично типологію представлено у Додатку А1).

3. Надано авторську дефініцію українського духовного співу, з її опрацюванням у наступних Розділах монографії на матеріалі дослідження безпосередніх зразків композиторської інтерпретації задля виявлення закономірностей втілення концептуальних засад українського духовного співу.

РОЗДІЛ 2

ДУХОВНІ ПІСНЕСПІВИ В СИСТЕМІ
ІНДИВІДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ:
УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ
КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

*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 року
(ЦДАВО України. Ф. 3965. Оп. 2. Спр. 56. Арк. 18)*

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



Другий розділ монографії присвячено виявленню концептуальних засад українського духовного співу, якими вони постають в творчості композиторів вказаного періоду. Залучення методів інтерпретології як новітньої галузі музикознавства сприяє і дає підстави дослідити закономірності втілення концептуальних засад композиторської інтерпретації українського духовного співу.

Тож, метою даного Розділу дослідження слугує розгляд духовних піснеспівів у композиторській практиці, передусім, фундатора національної професійної музики – М. Лисенка та його безпосередніх послідовників у світлі проблеми самоідентифікації української культури на етапі її становлення (кінець ХІХ – перша третина ХХ століть).

Відомо, що у композиторській творчості М. Лисенка відбулося формування багатьох жанрів, що сприяли становленню професійної української національної музики. Своїми духовними творами М. Лисенко розпочав «цілу нову добу в розвитку нашої художньої музичної думки» (Грінченко, 1961: 145), і, як підкреслює О. Козаренко, – «добу нової української духовної музики» (2002b: 152).

І далі. Значення духовної творчості митця влучно характеризує дослідник: «Важливою є відповідність стилю Лисенкових духовних творів його кращим світським композиціям, що свідчить про єдність музичної мови Лисенка, яка остаточно склалася в етнохарактерну знакову систему. Завдяки цьому Лисенком подолана вторинність сакральної музики, ще подибувана інколи у творчості його безпосередніх спадкоємців» (Козаренко, 2002b: 153).

Недаремно М. Лисенка іменують основоположником нового етапу української богослужбової та паралітургійної творчості, а «перша полисенкова парость» (М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Степовий, П. Демуцький, Я. Яциневич)¹, є беззаперечним прикладом творчого наслідування традицій митця, зокрема у духовній творчості.

1. За О. Засадною та О. Черсак (2021: 7).

Соціально-культурна ситуація означеного періоду сприяла залученню церковних напівів, які зберігались у Києво-Печерській Лаврі, інших монастирях та храмах, у творчості митців, про що зазначають дослідники (Супрун-Яремко, 2014: 445).

При цьому не можемо не вказати, що період першої третини ХХ століття – один із найбільш суперечливих в історії української музичної культури, означений історичними зламами, складними процесами і радикальними перемінами. Це – період національного духовного відродження з подальшою переорієнтацією цінностей, означеною заборонаю духовної співочої традиції, котра живила національну культуру протягом багатьох століть. Водночас, даний період є результатом творчих здобутків попереднього етапу еволюції, а з іншого боку – процесом становлення та утвердження «власних мистецьких новацій, які мали потужній потенціал для подальшого розвитку і вповні розкриються з відстані часу як *наскрізні, виявивши закладену в них спадкоємність*», за І. Романюк (2009b: 95).

Перед тим, як перейти безпосередньо до огляду обраних для аналізу зразків композиторської творчості, вважаємо за доцільне окреслити питомі характеристики понять *композиторська творчість та композиторська інтерпретація* та з огляду на досліджувану проблематику.

Композиторська інтерпретація об'єднує весь творчий процес митця, від самого моменту зародження основної ідеї (Каширцев, 2020: 193). Внутрішніми та зовнішніми чинниками композиторської інтерпретації, в першу чергу, постають *творча особистість митця* та об'єктивні передумови створення музичного твору (за Р. Каширцевим).

Таким чином, неможливо оминати питання онтології композиторській творчості. Наголосимо, що людина є вінцем творіння Божого і таїна її особистості увиразнюється в унікальному, феноменологічному виді діяльності – у *творчості*. Через творчість як Богоподібну якість, відбувається «духовне преображення» особистості, за М. Ковтуною (2012: 5).

Творчість постає найвищим критерієм *буття* композитора в континуумі музично-виконавської культури. Через власну творчість композитор розкриває себе як художника, зосереджуючи увагу на психологічному чи філософському, чуттєвому чи аналітичному, «діонісійському» чи «аполонічному» підходах, за А. Мухом (2008: 518). Можемо дійти висновку, що творчість є буттям особистості митця.

У кандидатській дисертації О. Рощенко (1988), що пов'язана з дослідженням специфіки прояву принципу історизму в музиці, обґрунтовуються типи функціонування музично-культурної спадщини у композиторській творчості. У композиторській творчості дослідниця виокремлює дві форми стильової взаємодії. Перша група поєднує форми, «засновані на “буквальному” перенесенні іно стильового матеріалу в нову композиційну структуру (цитовання, колаж)», друга група – форми, що базуються на моделюванні об'єкта відтворення, а саме «створення нового музичного образу, що виникає в результаті художнього переосмислення жанрово-стильових явищ, які раніше існували (стилізація, наслідування, художня інтерпретація) (1988: 14 –15). Відтак, в художній інтерпретації цілісне музичне явище або музичний твір функціонує в якості об'єкта відтворення. «Процес художнього інтерпретування пропонує постійну взаємодію декількох типів художнього мислення, стильових концепцій» і як результат, за О. Рощенко, «співставляються історично різні шляхи вирішення вічних питань <...> та затверджується незмінний початок буття» (Рощенко, 1988: 16).

Далі, звернемось до визначення *інтерпретації* (в широкому значенні) як тлумачення музичного твору, розкриття авторської ідеї, концепції, у тому числі створення відповідної моделі «власного розуміння концепції слухачем, виконавцем, музикознавцем» (Очеретовська, Цицалюк & Черемський, 2008: 53).

У наш час інтерпретологія стає актуальною як наука, що пов'язана із винятковим значенням мистецтва інтерпретації, зокрема домінуванням *Homo Interpretatus* у сучасній системі музичної

комунікації, за Ю. Ніколаєвською (2020: 9). Інтерпретація надає смислу будь-якому вираженню **духовної діяльності** митця, з одного боку, з іншого – є основою процесу комунікації. О. Самойленко підкреслює, що інтерпретація «як спосіб буття особистості» є проявом «творчої природи, творчої здатності людини» (2011: 3).

Торкаючись специфіки інтерпретологічного дискурсу Л. Шаповалова підкреслює: «Хотілося б, щоб інтерпретологія закріпила знання про духовні основи інтерпретації як вищого ступеня Богоспількування і не обмежувалася лише психологічним виміром людини та її можливостями сприйняття реального світу» (2014: 23).

Виокремлюючи *виконавську* та *наукову* інтерпретацію² музичного твору, підкреслимо, що виконавська інтерпретація увиразнена відображенням музики в самому процесі її живого виконання. Своєрідним відображенням «творчих аспектів художньої інтерпретації є музична інтерпретація» (курсив наш. – О.Я.), що націлена на «тлумачення і переінтонування творчих концепцій, мистецьких традицій, жанрово-стильових моделей та інтонаційних джерел як текстів культури» (Коновалова, 2011: 271).

Композиторська інтерпретація як різновид музично-художньої інтерпретації³, за визначенням Ю. Ніколаєвської усвідомлюється в трьох значеннях, а саме: як процес відображення особистого задуму композитора у музичному тексті; як діяльність, що доводить до «системної організації інтерпретованого тексту (процес творення музичного твору)»; як «переакцентування смислової структури інтерпретованого тексту <...>», при якому митець новими виражальними засобами композиторського письма пересмислює художній оригінал першоджерела (2020: 113).

Композиторська інтерпретація представлена у багатогранних формах «музичних “запозичень”», у тому числі композиторського цитування чи певної стилізації, а також програмними творами, в яких застосовується «раніше зафіксований у слові, картині, ма-

2. За аналітико-синтетичне осмислення музичного твору відповідає наукова інтерпретація.

3. За І. Коноваловою (2011).

люнку та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ» (Москаленко, 2013: 16–17). Композитор (= інтерпретатор) творчо переосмислює та, відповідно, перевілює першоджерело у відповідності до особистого художнього (та духовного) розуміння.

За В. Москаленком, композиторська інтерпретація реалізується у творчості композитора як втілення «творчої переробки» у новому музичному творі музичного або словесного матеріалу з іншого музичного твору, зокрема іншого «стильового типу при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела» (2013: 16–17), що засвідчено нами у досліджуваній творчості українських митців кінця XIX – XXI століть (див. подальший аналітичний виклад у розділах монографії).

2.1. Духовний універсум життєтворчості М. Лисенка

22 березня 2024 року Україна відзначила 182 річницю від дня народження Миколи Лисенка (1842–1912), творця «цілої епохи в розвитку української музичної культури» (Супрун-Яремко: 445), основоположника української композиторської школи та нового стилю в національній музиці.

М. Лисенка іменують одним із «речників відродження української культури, чий генетичний мистецький код має тисячолітню історію», за слушним твердженням дослідників (Булат & Філенко, 2009: 7). М. Лисенко – один із перших професійних композиторів-диригентів, хто пропагував хорове мистецтво України, зокрема духовний спів, що втілювалось у створенні хору як інституту, який відіграв важливу роль у процесах розвитку української духовної хорової традиції. Адже саме національна хорова традиція є генетичним кодом духовності, зазначає О. Бенч-Шокало, аналізуючи засадничі принципи співочої культури України (2002: 5–7).

До духовних творів митець звернувся в останній період творчості⁴. Власна інтерпретація першоджерел кантів та псалмів, які митцем взято від українських лірників, вирізняється професіоналізмом, який здобуто протягом усієї життєтворчості, як зазна-

4. За періодизацією Л. Архімович та М. Гордійчука (1992).

чає М. Юрченко. Дослідник наголошує, що в означених жанрах українського духовного співу застосовано основні прийоми обробок найкращих народних пісень (1993: 3).

Духовні твори М. Лисенка, за словами О. Козаренка, «...є зразком зрілого моно- та полістильового синтезу» (2000: 121), глибокою духовністю, а ширше – втіленням авторського стилю й світогляду митця. А музичний стиль – це «відмінна якість музичних творинь, 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» – за визначенням О. Лігус (2016: 130).

У віднайдених нами джерелах наявні різні версії аргументації звернення митця до духовної тематики в пізній період творчості. О. Кошиць у листах до П. Маценка ділився своїми міркуваннями стосовно того, що М. Лисенко «ніколи не держав в руках Ірмологія і не цікавився ним» (1954: 52). О. Козаренко полемізує з даним твердженням. По-перше, у власній бібліотеці композитор зберігав «Граматику музикальну» М. Ділецького. По-друге, до репертуару хору студентів київського університету, яким керував М. Лисенко, входили твори Д. Бортнянського та М. Березовського, а також власний запис кантів та псалмів від лірників та кобзарів (Козаренко, 2000: 68). У листах до А. Вахнянина та до родини Старицьких композитор ділиться власними роздумами про Псалтир та Біблію в перекладі на українську мову, публікацією П'ятикнижжя П. Кулішем⁵ (М. Лисенко у спогадах сучасників, 1968: 325, 331–332). Зі спогадів М. Старицького⁶ відомо, що композитор належав до віруючої родини, в якій сповідували православну віру (Микола Лисенко у спогадах сучасників, 1968: 15).

Духовна композиторська спадщина М. Лисенка налічує сім

5. Святе письмо або вся Библия Старого и Нового Завіту русько-українською мовою переложена / [пер. П. О. Куліш]. Львів : Коштом и заходом «Правди»; [Друк. Ин-ту Ставропиг.], 1869. 172 с.

6. М.Старицький (1839–1904) та М. Лисенко були троюрідними братами.

творів, які подано у монографії в порядку з орієнтацією на видання духовних творів митця (за редакцією М. Юрченка)⁷. Першим вкажемо духовний гімн України «*Боже великий, єдиний*» (1885) – всесвітньо відомий твір, створення якого знаменує початок зрілого періоду творчості митця. Наступними духовними творами є:

- «*Херувимська пісня*» (1898)
- кондак Різдва «*Діва днесь пресущественнаго раждаєт*» (1893)⁸,
- духовний концерт «*Камо поїду от лица Твоего*» (1909),
- псалма «*Пречистая Діво, мати Руського краю*» (1910);
- хорова поема «*Давидів псалом*» (1910)⁹
- кант «*Хрестним дровом*» (надруковано у 1919).

Дослідженню духовних творів М. Лисенка присвячено праці Л. Архімович та М. Гордійчука (1992), М. Юрченка (1993, 2022), О. Козаренка (2000), Я. Якуб'як (2003), І. Гусарчук (2004), Т. Булат та Т. Філенко (2009), М. Костюк (2012b), Н. Супрун-Яремко (2014), О. Макаренка (2018), Ю. Іванової (2019) та інших.

Окрім оригінальних духовних творів М. Лисенка, до яких відносять «*Камо поїду от лица Твоего, Господи*», «*Херувимську пісню*» та «*Боже великий, єдиний*», як приклад «оригінального авторського тематизму (що є інтонаційним узагальненням, пісенно-романсової мелодики)» (Козаренко, 2000: 121). Митець в композиторській творчості апелює до авторського прочитання жанрів псалми, канта та кондака.

Перейдемо до фактів, що увиразнюють першоджерела духовної

7. Лисенко Микола (1993). Релігійні твори для мішаного хору. Київ : Hiala centre ; Дрогобич : Відродження.

8. Згідно авторського жанрового означення – Різдвяної псалми. Дату написання дослідники визначили за даними газети «Діло» 1898 року, Ч. 277 (Булат & Філенко, 2009: 394).

9. Для чоловічого хору із супроводом ф-но. Першоджерелом хорової поеми композитором обрано віршований парафраз Т. Шевченка на 43-ій Псалом. Міститься у збірнику «Неопубліковані вокальні твори Миколи Лисенка» (1967) за редакцією О. Лисенка. Оскільки даному дослідженні інтерес сфокусований на духовних творах а cappella, хорова поема М.Лисенка прицільно не розглядається.

композиторської творчості митця. Шлях М. Лисенка (враховуючи факт створення всіх духовних творів в останній період творчості) означений новаторським підходом наприкінці XIX століття у співвідношенні професіоналізму та довершеної простоти музичної мови духовних творів композитора. Митець став засновником нового підходу у взаємодії церковного і фольклорного (народно-пісенна стилістика) стилю. Становлення М. Лисенка як митця відбувалось на ґрунті виразної національної самобутності та романтичної стилістики. «...Лисенко був музикантом рівня світового, бо завдяки його музиці Європа захоплено відкрила український народний мелос, творчо опрацьовану мелодику України. <...> Водночас митець вважав своїм національним і професійним обов'язком ввести українське музичне мистецтво в творчий діалог із визначальними духовними пошуками європейської культури», зазначають Т. Булат та Т. Філенко (2009: 10).

Національна виразність композиторської творчості М. Лисенка походила з дитинства митця. Не можна не вказати, що джерелом духовної композиторської творчості митця, поруч із народною пісенністю, закономірно постала національна церковно-співоча традиція. У 1860 році, як зазначають Т. Булат та Т. Філенко, будучи ще студентом Київського університету, М. Лисенко «<...> почув, як студенти співали в університетській церкві, на клиросі, деяких звичайних літургійних “кантів” церковнослов'янського складу, пізнався з диригентом, теж студентом, <...> з духовної академії; перейнявши ту науку, М. Лисенко, що чув хорове співання партесне, себто з “підголосками” ще в своїх Гриньках та Жовнині, почав своїх товаришів-співців співати хором доладно» (2009: 34). Сам М. Лисенко вважав – щоб краще осягнути самобутність української музичної культури, потрібно заглибитись в європейське мистецтво: «Все це добре розкуштувавши, вивчити та й доплисти й до свого; отоді зрозумієш одніи свого галузя от загального коріння і всю красу оригінальну уподобаєш» (Листи Лисенка, 1927b: 44). Композитору вдалось донести красу та самобутність українського духовного співу, поєднавши традиції богослужбо-

вого співу та власний досвід (хормейстера, фольклориста). Як наслідок, «Лисенком збережена не тільки “буква” національної духовно-музичної традиції (спостережені народно-пісенні алузії, зразки музично-риторичних фігур, «вченість» голосоведення), а й що найважливіше, сам дух вітчизняної церковної музики із характерною для неї медитативністю, кордоцентризмом, тихою світлою радістю у пережитті релігійного почуття» (Козаренко, 2002b: 153).

Таким чином, роль і значення духовних творів М. Лисенка полягає у цілковитій відповідності втілення концептуальних засад українського духовного співу, на що наголошує О. Козаренко: «Лисенко вказав на можливі шляхи актуалізації духовної музики в дальших процесах музичного семіозу – через авансування незадіяних пластів етномузичної інтонаційності та сміливе оновлення засобів письма (при збереженні, а часто оригінальному прочитанні традиції вітчизняної духовної музики)» (там само).

Безпосередньому розгляду втілення закономірностей концептуальних засад українського духовного співу в композиторській творчості митця присвячено наступний підрозділ.

2.2. Богослужбові та паралітургічні жанри в духовній композиторській спадщині М. Лисенка

*«Не через церковні авторські композиції,
а через народні лірницькі побожні пісні прийшов митець до
концерту “Куди піду від лиця Твого” та “Херувимської пісні”»
М. Юрченко (1992: 15)*

Метою даного підрозділу монографії є дослідження повного корпусу духовних творів *a cappella* М. Лисенка.

2.2.1. «Херувимська пісня» як зразок авторського прочитання богослужбового жанру

Розглянемо авторську інтерпретацію богослужбового жанру Херувимської в творчості М. Лисенка. «Херувимська пісня»

(1898) створена для чотириголосного мішаного хору *a cappella* на канонічний текст церковнослов'янською мовою (в українському правописі)¹⁰. Дослідники вказують на самобутню поетику твору М. Лисенка: «Херувимська – це ніжні, лагідні образи, змальовані теплими пастельними фарбами» (Юрченко, 1992: 15).

Херувимська (або Херувимська пісня) є центром Божественної Літургії (звучить на Літургії Вірних), що «відкриває віруючому Правду про істинно присутній зв'язок між його духовною сутністю та Богом» (Sharovalova, Govorukhina, Zinchenko, Varavkina-Tarasova & Derkach, 2023: 148). За усталеною традицією, піснеспів є двочастинним.

«Херувимська пісня» М. Лисенка побудована на контрастному музичному тематизмі, форму якого схематично можна надати так:

<i>A</i>	<i>B</i>
<i>A</i> 18+18	<i>(B C)</i> 22+21
<i>G-dur</i>	<i>g-moll G-dur</i>

Споглядально-молитовний стрій першого розділу (A) «*Іже херувими, тайно образуюче*» звучить у світлому *G-dur* (див.: Додаток Б, № 1).

В основі – двічі повторений період повторної будови (перший – «*Іже Херувими*», другий – «*І животворящей Тройці*»). Теситурне щільне співвідношення голосів створює сприятливі вокально-хорові умови на *pp* з поступовим *crescendo* і *diminuendo* протягом звучання двох речень, що є найважливішим фактором втілення тембрової драматургії.

10. На сьогодні невідомий точний рік написання твору. Можемо припустити, що це кін. XIX ст., оскільки партитура знаходиться серед рукописів КДА, датованих 1898 роком. Датуються за вказівкою О. Кошиця, якому М. Лисенко передав рукопис для виконання; зберігається в архіві О. Кошиця Українського Центру культури й освіти у Вінніпезі. Сам рукопис композитора зберігається у ІР ЦНБ, фонд КДА, Еє 1548, №59.

Акордова вертикаль сприяє молитовній атмосфері благодаті та «тихої» радості в тридольному метрі, а розвинена мелодична лінія кожного з голосів надає певної плинності та особливої пластичності. О. Козаренко визначає таке голосоведення «книжним», а властиві йому затримання – «фонічною красою» (2000: 121). Теситурні умови (концентрація голосів у середньому регістрі) та плавний рух кожного з голосів стають основним формотворчим фактором першого розділу.

Розвиваючий розділ (В) викладений у формі періоду. «*Всякое нині, житейське отложим попеченіє*» інтерпретований в однойменному *g-moll* із *marcato* та акцентуванням ключових слів молитви: «*вся-коє по-пе-че-ні-є, о-тло-жим*». М. Юрченко вказує на наявність у цій темі танцювальної ритміки та вважає, що, тим самим, М. Лисенко порушує традиційну будову Херувимської (1993: 3). На нашу думку, у другому розділі нова тема характеризується інструментальним типом мелодики за допомогою імітаційної поліфонічної техніки. Основна тема розпочинається із квінтового тону *g-moll* та поступовим низхідним рухом і наступним висхідним октавним стрибком. Простежується багаторазове повторення одного з ключових її інтонаційних елементів – октавний стрибок, який втілює масштабність та значущість музичного вираження. Багаторазове повторення вербальних фраз свідчить про те, що композитор вільно оперує вербальним першоджерелом.

Заключний розділ (С) у світлій тональності *G-dur* урочисто-піднесеного характеру (*Allegretto*) «*Яко да Царя, Царя всіх подимем*» є кульмінацією твору і характеризується поліфонізованою фактурою зі зміною розміру (6/8), підвищенням теситурних умов (див.: Додаток Б, № 2).

Інструментальний тип розвитку з активною пружною ритмікою перегукується із життєстверджуючою тематикою фіналу світських кантат митця (Юрченко, 1993: 3). Весь розділ звучить на *forte*, лише поява *tutti* хору «*Ангельськими невидимо*» на *pianissimo* (*B-dur*) дещо відтіняє фінальну кульмінаційну зону розспіву «*Аллилуя*» (*G-dur*).

Тема третього розділу в кожному з голосів хорової фактури набуває певних видозмін, що є, у свою чергу, однією з ознак народнопісенного багатоголосся: поступовий висхідний гамоподібний рух восьмими тривалостями в альтовій партії; вступ партії тенорів на одному витриманому тоні, що апелює до псалмодіювання; поява теми в партії сопрано (як і в басовій) на слабкій долі у низхідному русі увиразнює хорове звучання.

Хорова фактура містить біфункціональні акорди у вигляді співзвуччя домінантної групи на тоніці в басовому голосі або субдомінантної групи, що, за М. Костюк, створює відповідну темброву драматургію (2012b: 210).

«Херувимська пісня» М. Лисенка є унікальним духовним твором, що характеризується опорою на народнопісенні традиції та оригінальністю композиторського прочитання центрального піснеспіву в чині Божественної Літургії.

2.2.2. «Діва днесь пресущественнаго раждаєт»: композиторська інтерпретація кондака Різдва

Розглянемо кондак Різдва Христовому, що являє собою композиторське прочитання М. Лисенком чи не найдавнішого жанру богослужбового співу. У даному випадку, йдеться про Різдвяний кондак, який на Святках виконується і в Богослужінні і поза межами храму – в колядочних циклах (за дозволом церкви)¹¹. Звідси, інша назва жанру – різдвяна псальма, що вказує на приналежність даного піснеспіву і до паралітургічного типу співочої культури. Підтвердженням даної тези є наступне: по-перше, композитор послуговується церковнослов'янською мовою у поєднанні з українською вимовою. По-друге, повтори перших слів майже кожної строфи піснеспіву (наприклад, «*Діва, Діва днесь, пресущественного днесь раждаєт*») у композиторській інтерпретації

11. Опублікована у Першій службі Божій на 4 голоси для хору мішаного, який видано Ф. Колесою. Львів, (б.р.) [1893]. (Дату визначено за газетою «Діло». – 1898. – Ч. 227). Твір М. Лисенка фігурує у парі з щедрівкою «Ой сів Христос та й вечеряти».

вказує на аналогії з народнопісенною традицією виконання¹².

Витоки першоджерела віднайдені дослідниками в Обіході Києво-Печерської лаври¹³. Порівнюючи Різдва́ний кондак в інтерпретації М. Лисенка з першоджерелом, М. Юрченко доходить висновку, що митець в значній мірі змінив основну мелодію першоджерела (2022: 162) та здійснив «вільну обробку старовинної української церковної мелодії» (2022: 164).

Спираючись на аналіз твору, здійснений М. Юрченко, вкажемо, що композитор застосував широкий спектр музичної стилістики, у тому числі: оригінальне трактування форми (елементи фуги)¹⁴, гнучкий тональний розвиток (відхилення до третього ступеня спорідненості, з перевагою субдомінантової тональної сфери) (2022). Тож, на думку дослідника, композитор повністю переоцінив змістову концепцію богослужбового піснеспіву.

Ми спираємось на трактування музичної форми твору М. Лисенка як варіантно-строфічної. Форма другого плану – складна тричастинна, репризна з кодою: А А1, В В1, А1А1¹⁵. Класична тричастинна схема значно видозмінюється під впливом вербального тексту псалми. Композитор тяжіє до строфічності. Оформлення кожної строфи тексту досягається шляхом видозміни музичного матеріалу. Одразу вкажемо на роль поліфонічних прийомів та

12. Автором кондака Різдва Христового є прп. Роман Сладкопівець (візантійський гимнограф та композитор V ст.). Даний піснеспів оспівує народження Пресвятою Богородицею Пресущественного і земля вертеп Неприступному приносить. Коли вперше звучить «Діва днесь...», відкриття Царських врат символізує вперше появу Ісуса Христа на землі. Відтак, двері Раю для всього людства є відкритими.

13. Для чотиригол.чол. однорідного складу (2 диск., альти, баси), що є традиційним для Києво-Печерського співу.

14. В експозиції тема – відповідь викладена у тональних відношеннях Т – D. Четверту варіацію М. Юрченко називає розробковою, де повертається основна тональність (B-dur) через подальшу низку відхилень (с, Es). Репризою є п'ята варіація (B-dur), а шоста варіація, в якій видозмінюється основна тема, сприймається як вставний епізод. Сьома варіація є кодою (2022).

15. За Н. Супрун-Яремко, варіаційний принцип на шеститактову тему фактурно розвивається у шести музичних побудовах багатоголосно (2014: 447).

ладового чинника в розвитку теми¹⁶. Окрім того, панівними на рівні музичної стилістики є не мелодика, а вокально-темброві ресурси (в хорі). Особливе значення набуває принцип хорової інструментовки (особливо в коді).

Диференціація хорової тканини проявляється застосуванням хорового діалогу (наприклад, у строфі «*Земля і вертеп*») як зразок антифоного принципу духовного співу за способом виконання та хорового фактурного збагачення при завершенні кожної строфи. Враховуючи вищезазначені особливості хорового письма, основна тема спочатку проводиться у партії басів на *f* (*B-dur; Maestoso*, 6/4) на словах: «*Слава Отцю і Сину й Святому Духу*» (символ Святої Трійці), розвиваючись поступово у шести подальших варіаціях в інших голосах (див.: Додаток Б, №3). Композиторська ремарка *Ad Libitum* та одночасне дублювання інтонаційного ядра на октаву нижче (у партії других басів) лише протягом першого такту є прямою вказівкою для виконавців на імпровізаційність (характерної для народнопісенної традиції). Мелізматичний кантилений тип мелодики, що властивий для давньої монодії, М. Лисенком інтерпретований у величавому звучанні унісонного заспіву: секундовий рух розспівування голосів, свобода у розвитку теми та її підголосків, що рухаються двоголосним, триголосним та чотириголосним викладенням. Інтонаційне ядро теми поєднує в собі мелодичну широкую зі штрихами *legato* та *non legato*.

Перемінний розмір та фермати на половинних тривалостях (як знак Вічності) надає особливого метро-ритмічного співвідношення і взаємодії теми та підголосків (6/4, 2/4 та під час завершення строфи – 2/4). Дана структура підпорядковується вербальному тексту.

За третім проведенням теми у партії альтів, М. Лисенко майстерно використав *solo* альтів та підголоску *solo* баса на словах

16. Найбільш поліфонічними побудовами Н. Супрун-Яремко називає I, IV та VII, в яких композитор залучає стрічкове (унісонне) двоголосся, підголосково-поліфонічне дво- і чотириголосся (I побудова), просте в нижню септиму імітування (IV побудова), канонічну імітацію, мелодичну розвиненість тенорових та басових партій, фрагменти терцієвих втор на органно-домінантовому фоні (VII побудова) (2014: 448).

«земля і вертеп не приступному приносять». Тематичний виклад у партії альтів проводиться у достатньо низькій теситурі, втілюючи ефект відлуння чоловічим голосам (натомість, тема у партії басів та тенорів проведена у достатньо високій теситурі, зокрема у партії басів – h1, у партії тенорів – f2. Відповідь басів (ефект відлуння) підкреслює вагомість слова. Гамоподібний низхідний рух у партії басів, що часто зустрічається у творі, викликає аналогії з давніми формами духовного співу.

Четверте проведення теми «Янголи з пастирми» вносить фатурно-тембровий контраст за рахунок високої теситури та появи *solì* сопрано після звучання октавного унісону у третьому проведенні¹⁷. Залучено контрастну динаміку – *pf*, з акцентуванням на першу долю (у високій теситурі), а відповідає прозору звучанню вкраплення *solì* тенора, викликаючи аналогію з ангелогласним богослужбим співом. У подальшому розвитку хорове письмо увиразнене застосуванням *divisi* сопрано та тенорів (при повному виключенні інших хорових голосів)

П'яте проведення *tutti* хору «Волхви зо зізодою»¹⁸ викладено в октавний унісон з партією низьких голосів (альтової та басової). Соборне звучання стає кульмінаційною вершиною викладу інтонаційного ядра, з постійною видозміною *forte* та *diminuendo*, фактури – поява елементів гармонічної, зокрема після широкого використання підголоскової. Поява *mezzo voce* на словах «Нам бо родивсь» (*Sostenuto*) вносить тембральний контраст на рівні музичної драматургії.

Хорова кода увиразнена підголосковою фактурою, гнучкою динамікою (від *mezzo voce*, *poco crescendo*) та поступовим затиханням на чотиритактовому розспівуванні слова «Бог». Мелодичний низхідний рух голосів (без заповільнення), з вкрапленням октавного *divisi* у басовій партії та терцієвого у партії альтів, композитором доведено до поступового динамічного спаду звучання (див.: Додаток Б, № 4).

17. З авторською ремаркою *lunga* на ферматі.

18. Вкажемо на авторську ремарку у зміні тексту, замість «со», «зо».

Відтак, композиторське прочитання кондака Різдва втілене М. Лисенком через застосування фактурного та теситурного контрасту (*solo* чи *solì* кожної побудови змінюється *tutti* хору), акордового викладу чи підголоскової поліфонії (канонічна імітація). Часте застосування гамоподібного низхідного руху у партії басів є проявом спадкоємності давньої монодії – генези українського духовного співу. Вкажемо і на перемінний розмір та фермати (на половинних тривалостях) як знак Вічності. Зазначені принципи є проявом індивідуального композиторського стилю.

2.2.3. Народна псалма і духовний кант в композиторській спадщині митця

Завдання даного підпункту – виявити особливості музичної стилістики українського духовного співу у композиторському прочитанні псалми «Пречистая Діво, мати Руського краю» та духовного канта «Хрестним деревом» М. Лисенка.

Враховуючи, що характеристика даних жанрів має місце в Розділі 1, обмежимося окремими положеннями щодо історичної генези паралітургічного жанру *псалми* та *канта*, що репрезентують український духовний спів. Відтак, жанр духовного канта формувався на ґрунті народнопісенної творчості, що вплинула на його образний стрій, мелодику та структуру.

Мелодія обраної псалми «Пречистая Діво, мати Руського краю» М. Лисенка міститься у «Богогласнику» 1900 р. (пісня храмової чудотворної ікони Холмської Богоматері)¹⁹. Здійснена інтерпретація псалми композитором на мотив лірницької пісні, за Т. Булат та Т. Філенко (2009: 394). Тематика прославлення Пресвятої Богородиці втілена у наступному зверненні: «*Як на небі, так на землі Тя величаю!*», в змісті якого розкриваються Її святі діла: «*...темних, хворих і уломних очищаєш непритомних, ратуй і мене!*».

Псалма в композиторській інтерпретації М. Лисенка «Пречи-

19. Проте композитор запозичив її із іншого джерела – збірника П. Демуцького «Ліра і її мотиви». Автограф запису мелодії та триголосна розкладка з текстом знаходиться у фонді ІМФЕ НАН України (ф. 24-5, од.зб. 30).

стая Діва, мати Руського краю» написана в складній тричастинній формі з серединою на матеріалі похідного контрасту і скороченою репризою: **А В А1** (в кожному з розділів присутня проста будова: в експозиції – двочастинна, а розвиваючий розділ – проста тричастинна безрепризна), *A-dur*.

Експозиційний період складається з трьох речень (а а1 а2). Тематичний виклад (*A*) розпочинається з квартового ходу у висхідному русі (в об'ємі мажорного квартсекстакорду), як елемент заспіву в народних піснях. Підкреслимо, що звернення до Богородиці композитор доручив партії сопрано та альтів. Виклад тематичного проведення доручено партії *Alti soli*, в динаміці *pp*, на витриманому звучанні партії тенорів та басів (див.: Додаток Б, №5).

В третьому реченні на словах «*Ти грішників...*» інтонаційне ядро поспівки переходить з партії в партію, утворюючи наскрізний розвиток. Основна поспівка поліфонічно розвивається (у баритонів, а потім у тенорів) у контрапункті з темою сопрано у високому регістрі: сопрано звучить урочисто і піднесено, свого роду, як імітація дзвонів.

Н. Супрун-Яремко виявляє впливи кантового викладу, хоча з деякими жанрово-стилістичними відмінностями: «...відстань між верхніми голосами і басом заповнюється гармонічним кістяком середніх голосів, що утворює своєрідне сполучення рухливого підголосково-поліфонічного двоголосся з малорухомим акордово-гармонічним фоном» (2014: 304). Різноманітність засобів поліфонічного викладу полягає в ущільненні голосоведення підголосковим звучанням партії сопрано у єдності з стрічковим октавним багатоголоссям, зокрема поліфонічного триголосного та чотириголосного хорового складу та «поєднання з басовим функціонально-гармонічним голосом» (там само).

Тема другого розділу експозиції **А1** («*Тобі всі святії служать Родице Бога*») втілює образ святості, що доручений басам, чий тембр увиразнює символ благородства та мудрості на тлі витриманих акордів, в динаміці *pp*. На відміну від першого розділу, тему двічі проводить партія басів. Спостерігаємо синхронність

в усіх голосах при завершенні кожної фрази, введення акцентів. Прагнення музичної думки до смислової кульмінації пристає на словах «*цілим серцем нехай мило тобі служить*»: *T-S-T-D-T*, що підкреслено високою теситурою в усіх партіях.

Середній розділ В («*Хто не вдячен ласки Твоєї*») псалми в композиторській інтерпретації М. Лисенка містить тематичний і ладо-тональний контраст (*a-moll*), функціонує як тричастинна структура (*BCD*) (див.: Додаток Б, №6). Якщо проникливо-пісенна тема *В* звучить у контрапункті з основною темою псалми в мінорному викладі, а тема розділу *С* «*Май в бачности і в милости*» (*tranquillo*) відтіняє хорове tutti своїм прозорим триголоссям і відхиленням в субдомінантову сферу, то в новій темі заключного розділу *Д* повертається мажорний лад, що підводить до загальної репризи. Композитор тяжіє до ясності музичного вислову, заснованого на широкому диханні, пісенній кантилені. Динамічно-тембровий рельєф увиразнює молитовний стрій духовної псалми.

Скорочена *реприза* починається з тутійного викладу основної теми псалми в партії сопрано (f), яку посилює партія тенорів в октавний унісон, утворюючи генеральну смислову кульмінацію. Басова партія відрізняється гнучким голосоведенням. Ключові слова вербального тексту («*В Тобі той путь обрїтаєм*») підтримує фігурований бас, зокрема фанфарними інтонаціями по звуках тонічного тризвука, стрибками на широкі інтервали (ч.4, ч.5, ч.8), хоча стосовно метро-ритму усі партії підпорядковані єдиному силабо-тонічному принципу.

Розспівування кожного складу, яким сповнений музичний тематизм, вказує на традицію духовного співу мелізматичного типу як одного з типів мелодики монодичних наспівів. Останнє соборне звучання завершується на словах «*Не выпускай на віки з Твоєї святої опіки мене грішного*» увиразнене авторською ремаркою *Sostenuto maestoso* і трактується як надія на вічне спасіння душі.

Принагідно вказати на втілення принципів народного багатоголосся у духовному канті М. Лисенка «*Хрестним древом*» (кант Розп'яттю Христову). Митець використав наспів духовного канту

із збірника П. Демущького (№3)²⁰. Твір надруковано у 1919 р. в першій серії видання «Концерти української республіканської капели» (канти і псалми)²¹.

Хрестним древом називають Животворящий Хрест (символ Древа означає життя в Істині).

В цілому композицію канта можна визначити як варіантно-поліфонічну. Три тематичних будови (за принципом і : m : t) в хоріву звучанні викликають аналогію з будовою думи, що укладена уступами, кожен з яких вищий за попередній:

$$a4 + a5 + v2$$

$$a2 + a3 + v1$$

$$a + a1 + v$$

На рівні музичної драматургії у даному випадку констатуємо молитовний стан «духовного сходження».

Експозиція, a-moll – період, що будується з трьох речень. Перші два речення за тематичним викладом поліфонічного складу. Унісонний квартовий заспів жіночих голосів, де тема в подальшому проводиться у партії сопрано та з подальшим вступом партії тенорів (у 2 такті) як зразок імітаційного викладу, складається з двох тетраходів (див.: Додаток Б, №7).

Канти в лірницькому репертуарі змінюють структуру самого багатоголосся, зокрема партія басів увиразнена інструментальним органним пунктом у квінту чи октаву. З цього твердження слід додати, що партія басового голосу вводиться фрагментарно (вступає лише у 3 т. та відокремлюється паузами), малорозвинена, виконує функцію гармонічної основи, утверджуючи *a-moll*.

Друге проведення теми надається партії тенорів (у 5 такті).

20. До першого видання Богослужника 1790 року записано першоджерело духовного канта, що свідчить про давнє його походження.

21. Друкується за виданням: Канти й концерти українських композиторів для хору. Київ : Видання ВПЦР, 1924 року. Партитура. У збірці «Українські канти і псалми», США, 1953 р., твір виданий під назвою «Кант Розп'яттю Христову» (з ремарками О. Кошиця).

Основне проведення октавно подвоюється у партії сопрано²². В басовій партії з'являються виразні поступенні ходи.

У одному з листів до М. Колесси (від 22 квітня 1896 року) М. Лисенко міркував над природою народного співу, наголошуючи, що «<...>ми по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, як би бракуючі інтервали виповнити яким-небудь тоном, аби квінту, терцію, інші інтервали не припустити, боїмося квінт. Народ же наш тим часом у своїх несвідомих контрапунктичних підголосках подобає квінту, унісон, октаву, кварту, бо водиться давньою гармонією, а там це суть чисті консонанси. Ми ж, навпаки, тулимо та приганяємо ревне всілякі дисонанси: септими, септакорди, да рештуємо там, де тільки можна, калічачи тим природу народної пісні» (1964 :271). Відтак, композитор користується принципами народного багатоголосся: унісонний заспів, терцові втори, квінтові та октавні ущільнення протягом двох речень.

Кінець другого речення є кульмінацією періоду. Композитор вводить фрагмент мелодичної «юбіляції» у партіях високих голосів (зокрема партії сопрано та тенорів), підвищення теситури. Протягом двох останніх тактів головує виразний ритмічний рух (чверть з крапкою і восьма) в динаміці *f*.

Третє речення (як приспів) акордово-гармонічного складу, що нагадує принцип хорового діалогу, увиразнений високою патетикою висловлювання. Хорове письмо ускладнюється до п'ятиголосся зі збереженням високої теситури. Голосоведення в процесі вільного розгортання утворює «дво-п'ятиголосні підголосково-поліфонічні або акордово-поліфонічні сполучення» (Супрун-Яремко, 2014: 305).

Увиразнюючи глибину сакрального змісту канта, середній розділ являє собою контраст – фактурно-ритмічний, ладогармонічний та темброво-регістровий по відношенню до первісного наспіву.

22. Кант написаний у варіаційно-остинатній формі, за визначенням Н. Супрун-Яремко (2014: 305).

Тема, що спочатку була доручена жіночим голосам, переходить до партії чоловічих голосів з подальшим темброво-інтонаційним розвитком.

Партія басів на відміну від першого розділу досить розвинена та гнучка. Вступ партії альтів («...і спустися кров з водою і дрозжайша упаде») – малорозвинений, містить у собі напругу (завдяки підвищеній VII ступені, що постійно тяжіє в тоніку). Таким чином, концентруючи зміст вербального тексту, М. Лисенко майстерно вибудовує музичну драматургію засобами простої гармонії, фактури та тембрального спектру голосів.

Приспів видозмінений. Увага зосереджується на індивідуалізації образу. Композитор засобами імпровізаційної природи народного багатоголосся втілює інший, вищий рівень образної музичної сфер.

Хорова фактура увиразнена опорою на принципи підголоскової поліфонії, а саме: дрібні тривалості (восьмі), стрибки на широкі інтервали (чисті кварта та квінти), ходи тонічними і домінантовими тризвуками. М. Лисенко впроваджує принцип діалогу, повтор окремих слів, що є характерним композиторським прийомом та з використання силабічної ритміки. Шляхом гнучкого голосоведення саме жіночих голосів (а також партії тенорів) та відповідним тембральним забарвленням, композитор втілює духовний стан, зосереджений у молитві. Партії сопрано притаманна розспівна природа голосоведення, широкі ходи (ч.4, ч.5, ч.8) на тлі викладу партії альтів та тенорів (у терцію).

Реприза. Композитор спирається на силабо-тонічний ритм у всіх голосах (у 29, 33, 42 тт.) та застосування дорійського ладу, властивого для народної музики («думний лад») з високою VI ступінню. В такті 33 з'являється натуральний VII ступінь, динаміка *pp* підкреслює образний стрій архаїчності (див.: Додаток Б, №8).

Принцип діалогу (між чоловічими та жіночими партіями) зберігається до кінця твору. Введення унісону в кадансах втілює духовний стан молитовного зосередження. М. Лисенко запроваджує форшлагги на зразок мелізматичної мелодики зразків національного епосу.

Властива для української народнопісенної традиції підголоскова поліфонія отримала у митця, за словами Т. Булат та Т. Філенко, *новаторську* суть (2009: 204). Лінійно-активний процес розгортання гармонічних сполучень, зокрема ущільнення хорової тканини виразними мелодичними послівками, які часто «визрівали в самостійно окреслену мелодію-тему, надзвичайно збагачували музичний контекст» (там само).

Отже, слід підкреслити, що інтонаційна мова духовного канту «Хрестним деревом» різнобарвна. У канті спостерігається лінійно-активне розгортання тематизму, що увиразнюють глибину духовного змісту.

Відтак, у композиторському прочитанні жанрів паралітургічної творчості М. Лисенка нами виявлено особливості музичної стилістики українського духовного співу у псалмі «Пречистая Діво, мати Руського краю» та духовному канті «Хрестним деревом».

2.2.4. «*Камо поїду от лиця Твоего*»: жанр духовного концерту в спадщині М. Лисенка

Спробуємо охарактеризувати втілення жанру духовного концерту в творчості М. Лисенка на прикладі оригінального хорового твору композитора, в основі якого покладений Псалом 138 (7–10)²³. Духовний концерт написаний для мішаного хору *a cappella*²⁴, в якому застосовано церковнослов'янську мову з «вкрапленнями українізмів», за Л. Архімович та М. Гордійчуком (1992: 212).

Як уже відзначалось у Розділі 1, основною властивістю духовного концерту, з одного боку є вільне розгортання мелодичних ліній, широкі стрибки та мелізматичні прикраси, зумовлені інструментальною природою голосоведення, з іншого – внутрішня простота та ясність, наспівність мелодики. Застосування імітації, канонічної секвенції чи стретних проведень є ознакою контрапунктності вислову концертуючого стилю.

23. Автограф зберігається у ММЛ. Опубліковано у зб.: Канти й концерти українських композиторів (1924). Київ : Видання ВПЦР.

24. Духовний концерт також відомий із фортепіанним супроводом.

Духовний концерт «Камо поїду от лиця Твого» (1909), за словами М. Юрченка, є нібито «невеличкою оперною сценою», контрастні епізоди якої змальовують різні стани людських поривань, а саме тужливо-скорботний, радісно-піднесений та споглядально-захоплений» (1993: 3). Твір був виконаний вперше на похороні композитора²⁵. За спогадами О. Кошиця, який мав велику повагу до М. Лисенка, «мені дуже хотілося почути панахиду і особливо квартетну композицію Миколи Віталійовича “Камо поїду от лиця Твого”. Я почув і те і друге» (Щербаківський, 2013: 10)²⁶. На нашу думку, у даному творі М. Лисенко розкрив сповідь своєї душі: від каяття до надії на прощення. В одному з листів Ф. Колесса наголошував, що духовний концерт М. Лисенка «овіяний містичним настроєм» та припускає, що «написав покійний, мабуть, у передчутті смерті, сягаючи думкою у вічність і безкінечність» (1978: 26). Як згадує О. Кошиць: «Я вслухався і в мотив, і в слова. І тут думка шукала символіки та невільно пере-скакувала від Духа Божого до Духа України. Здавалося, що це була його сповідь про свою любов до України, сповідь і заповіт своїм епігонам: любіть і ви так, як я, бо я від цієї любови до України не можу скритися нікуди, ні на небо, ні під землю ; любіть і ви так, і ви будете великі» (Щербаківський, 2013: 10).

Твір є розгорнутим за формою та будується з декількох епізодів, які складаються «з кількох вільно трактованих епізодів. Ця властивість (поряд зі зіставленням різних темпових визначень) свідчить, що автор прагнув зануритись в чисто духовну сутність тексту, відтворити його психологічно-філософські градації. Особливо приваблює в хорі тонке ліричне нюансування», за Л. Архімович та М. Гордійчуком (1992: 212).

Ми схиляємось визначення форми як тричастинної безрепрізної:

25. Духовний концерт також відомий із фортепіанним супроводом.

26. Принагідно додати, що хоровий концерт за даними В. Щербаківського, виконував на похороні М.Лисенка квартет учнів композитора: М.Микиша (партия тенора), Павловський (партия баса), Гребницька (партия сопрано), про партию альты невідомо.

А В С
(4+4) (4+4+6) (3+10)

Тема першого розділу (*Moderato, 4/4, d-moll*) – **A**, «Камо пойдучи от лица Твоего» – сприймається як *роздум* (за жанром), або звернення людини до Творця (за семантикою Богоспівкування). Її динамічний план розгортається в «тихій» динаміці як засіб інтровертного висловлювання – *mp*, з невеликими динамічними хвилями. Основою теми є наскрізна інтонація низхідного руху з квартовим ходом (та висхідним оспівуванням), що є типовою ознакою музичної стилістики духовних творів композитора. Слово «*Твоего*» підкреслено двічі тріольним ритмом, а звернення до Всевишнього – пунктирним ритмом (див.: Додаток Б, № 9).

Крім того, вкажемо на роль внутрішньодолевої пульсації вісімками в експозиції концерту. У подальшому розвитку циклу – це важливий показник темпоритму як складової музичної драматургії. В даному розділі М. Лисенко спирається на кантову стилістику, що зумовлена виразним звучанням триголосою (виклад партії сопрано та альтів у терцію з малорухливим звучанням тенорової партії). Композитор саме тональним планом, складом гармонії (завершення кожного звернення на домінанті *d-moll*), розташуванням хорових партій розширює молитовну атмосферу першої частини, що відіграє роль підготовки до контрастної другої частини концерту.

Тема **B** другого розділу концерту «*Аще взиду на небо*» є поривчастою за образним строем (*Allegro, 6/8, D-dur*) та зумовлена інструментальною природою голосоведення. Починається зі стрибка на малу сексту, з подальшим висхідним рухом терціями, що вносить певну схвильованість. У другому розділі (на словах «*Аще сниду во ад, ти тамо еси!*»), *Pesante*) шляхом застосуванням секундового низхідного руху (у партії сопрано, альтів, тенорів) композитор втілює образ аду, в якому є присутність Господа, що в гармонічному плані увиразнено перерваним зворотом.

Поява контрастної динаміки *f* (*Allegro, 12/8, G-dur*) в наступній строфі «*Аще возьму крилі*», де кожна фраза завершується

восьмими паузами, розширює другий розділ. Суворо архаїчність у повторі фрази «*последніх моря*» досягнута за рахунок відхилення до *e-moll* та *a-moll*, поступового зменшення звучання (від *diminuendo* до *piano*) та розширення (*rallentando*), відображає «просторовий ефект» О. Макаренко (2018: 63) (див.: Додаток Б, № 10). Апелювання композитором до стилістики давньої монодії зумовлено звучанням октавного унісону партії альтів та басів (при виключенні інших хорових партій) під час завершення розділу.

Хоральний виклад третього розділу С «*І тамо удержить мя*» (*Sostenuto, D-dur*) несе змістовно-релігійний образ та уособлює соборність молитовного предстояння. Динамічним спад звучання на ключових словах «*і наставить мя десница Твоя*» з подальшою градацією *forte* та *diminuendo*, увиразнено авторською ремаркою (*l'istesso religioso*). Стрункість та мелодична розвиненість партії сопрано, що викладена у сексту з партією тенорів (та малорозвиненим голосоведенням партії альтів), досягнена за рахунок збереження сталої ритмоформули (восьма з крапкою і шістнадцята) протягом шести повторів ключових слів молитви.

М. Лисенко залучає елементи висхідної секвенції, таким чином, продовжуючи традицію контрапунктності вислову концертуючого стилю. Голосоведення партії басів досить гнучке, зумовлене рухом на широкі інтервали. У кодї концерту О. Козаренко відзначає багатство та вишуканість пізньоромантичної гармонії, зокрема еліптичні «перетікання» (2000: 121).

Підсумуємо, що в духовному концерті «*Камо поиду от лица Твоего*» М. Лисенко відтворив концептуальні засади українського духовного співу. Як підкреслює М. Юрченко, такий молитовний дух «закодовано в старовинних українських ірмологіонах» (1993: 4).

У духовних концертах українськими композиторами успадковано традиції знаменної, кантової і усної народної культури, «що виявляється у виключно слов'янському типі інтонування і в мелодично розвиненому голосоведенні», за Н. Супрун-Яремко (2014: 383). Відтак, у духовному концерті М. Лисенка досягнення архаїчності звучання у завершенні середнього розділу (В) («*по-*

слідніх моря») композитором втілено за рахунок тональних змін (відхилення до *e-moll, a-moll*) та динамічної, темпової виразності (від *diminuendo* до *piano* та *rallentando*). Митець апелює до стилю давньої монодії, зокрема залученням октавного унісону (при виключенні інших хорових партій).

Охарактеризувавши втілення жанру духовного хорового концерту М. Лисенком, зосередимо увагу на принципах формотворення (організованого за принципом метро-ритмічного, тонального та темпового контрасту). Слід підкреслити, що в умовах зміни розміру в кожному з трьох розділів концерту, спостерігаємо багатство і різноманітність прочитання канонічного тексту музично-ритмічними знаками, що набувають семантичного значення формул композиторського письма, багато в чому подібного до кантового викладу в першому розділі (А) чи соборного звучання в третьому розділі (С).

Таким чином, на підставі дослідження повного корпусу духовних творів М. Лисенка, сформовано авторський *Інтонаційний словник* духовних хорів *a cappella* митця.

2.2.5. *Інтонаційний словник духовних хорів a cappella* М. Лисенка

Духовні твори М. Лисенка походять з інтонаційного фонду богослужбової та паралітургічної традиції. Для митця народна пісня була тим джерелом і одночасно естетичним орієнтиром для подальшого композиторського самовдосконалення, а кульмінацією цього шляху стали духовні твори митця. Про це свідчить «інтонаційний словник», який ми умовно склали на матеріалі духовних жанрів як методичку доказовості *єдності його музичного мислення*. «Лисенкові мелодії, немов струми життєдайної води, що котилися через шлюзи греблі в океанічний звуковий простір, вражали слухачі своєю різноманітністю. Вони сприймалися ними як *оригінальний мистецько-стильовий “знак”*, що набув прикмети національно-музичної закономірності» (Булат & Філенко, 2009: 204). Спираючись на таке повноцінне узагальнення Т. Булат та Т. Філенко поставимо

питання: на яких історико-стильових засадах базується музичне мислення М. Лисенка?

Насамперед, відповідь ми узагальнили в такому системному вигляді:

- народнопісенна традиція;
- зв'язок з українською церковною традицією;
- наукової діяльності як етномузиколога, який добре був обізнаний в сфері практичного музикування, займався збиранням прикладів кобзарської традиції народного інструментарію.

Інтонаційний словник М. Лисенка складається із *пісенного архетипу мелодики розвиненого типу* (усталені багатократно-повторюванні ладо-мелодичні формули). Вони включають:

1. Устой з оспівуванням.
2. Трихордовість (у можливих варіантах).
3. Тетрахордовість.
4. Квартовість (іноді зціплення двох кварт).
5. Розспів більш розвиненого типу з ширшою інтервалікою і диханням (1-2 такти); стрибки на ч. 4, ч.5, ч.8.
6. Гексахорд, як принцип побудови більш розвиненої мелодики.
7. Звороти мелізматичного характеру, що притаманні кобзарським думам (семантика плачу або драматичної експресії).

Наступною ознакою *музично-інтонаційного словника* духовних творів М. Лисенка є специфіка фактурної організації. Її складають такі стильові ознаки:

- особливості застосування гетерофонії як ознаки українського народного багатоголосся (унісони в кадансах, синхронність, паралельний рух терціями чи квінтами, варіантність);
- силабічна ритміка;
- кобзарсько-лірницька традиція, як важливий чинник, зокрема використання *думного* ладу. Крім того М. Лисенко, спирається на народні лади та модальність як ладову основу стародавніх співів.

Проілюструємо декількома прикладами.

1. В Різдяному кондаку «*Діва днесь пресущественного раждаєт*» будовою ядра *b-a-b-f-g-d* є гексахордовість в діапазоні

малої сексти. Ядро розпочинається з архетипу «устой з оспівуванням» та ниспадає за принципом знаменного розспіву (див.: Додаток Б, №3).

2. *Застосування квартовості* в умовах поліфонічного викладу проявляється у канті «Хрестним деревом». Початковий мелодичний рух “e-a-h-e” у вигляді зціплення двох висхідних кварт, відповідаючи архаїчності в образній сфері, синтезується з низхідним поступенним заповненням та з зупинкою на домінантовому кадансі у подальшому переході в паралельний мажор (див.: Додаток Б, №7). В 6 такті трихордова поспівка в умовах секвенційного розвитку збагачується іншими ладовими зворотами.

3. Прикладом *трихордовості* є тематичне ядро «Херувимської пісні» I, II та VII (висока). Даний розвиток поширюється в умовах кварто-квінтової поспівки. Спостерігаємо також гру мажоро-мінора, як «*світо-тінь*», це є підготовкою тональності *h-moll* (контрастного розділу «Херувимської пісні»), в якому, доречі, композитор використовує типовий для західно-європейської мелодики *низхідних рух по тонічному тризвуку* (див.: Додаток Б, № 1а).

4. Типовий для мелодичного мислення М. Лисенка знак – *пісенний архетип мелодики розвиненого типу* знаходимо у духовному концерті «Камо пойду от лица Твоего». Тяжіння до природності музичного висловлення, заснованого на широкому диханні, пісенній кантилені, характеризує тему концерту. Мелодика тематичного викладу починається з верхньої тоніки через оспівування V ступені з поступовим заповненням до нижньої тоніки. У третьому розділі духовного концерту зустрічаємо зразок мелодичного розвитку: висхідний стрибок на ч.4 з заповненням рухається до тоніки (такт 23) та ч.5 (такт 25) з поступенним низхідним рухом до тону *d*, що входить до зменшеного септакорда подвійної домінанти (див.: Додаток Б, № 10 б).

5. Ритмічна *синхронність* являється засобом архаїки, що підкреслюється вертикальним рухом голосів у різноманітному інтервальному положенні. В канті «Хрестним деревом» ми спо-

стерігаємо застосування гетерофонії, а саме унісоми в кадансах, рух паралельними терціями (див.: Додаток Б, № 8 б).

6. *Силабічний принцип ритміки* не ускладнюється в рамки силабо-тонічної системи. Даний принцип ритміки зустрічаємо в кондаку «*Діва днесь пресущественного раждает*», коли ключові слова припадають на слабкі долі та підкреслюються синкопованим ритмом.

7. *Залучення ладів народної музики*, зокрема *думного ладу* (еолійський лад з IV# та VI# ст.) в репризі «Хрестним деревом».

2.3. Опера-колядка «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу

В даному підрозділі монографії виклад пов'язаний із розглядом композиторської інтерпретації українського духовного співу в рамках світського жанру (опера) та актуалізації опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» (1872) у сучасному дослідницькому дискурсі.

Оперна спадщина М. Лисенка становить значний потенціал для її наукового осягнення і в ХХІ столітті. З-поміж ґрунтовно досліджених і знаних слухачеві опер митця, включених у репертуар оперних театрів сьогодення, затребуваним у науковій царині і сучасному культуротворчому процесі вбачається актуалізація інших, не менш знакових оперних шедеврів М. Лисенка. Такі опери, як «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» (свого роду оперний триптих на сюжети повістей М. Гоголя), на думку дослідників, стали «епіцентром оперних новацій композитора» (Булат & Філенко, 2009: 188–189).

На прикладі оперної спадщини митця (зокрема, «опери-колядки», за авторським означенням самим композитором «Різдвяної ночі») розглянемо зразки колядок і щедрівок, що репрезентують український духовний спів в контексті національної народно-пісенної традиції.

Враховуючи значущість хорового співу у формуванні національної свідомості молодих музикантів, слід вказати на роль оперної спадщини М. Лисенка для дітей та юнацтва. Передусім,

не можемо не вказати на функцію хорових сцен колядування (перша дія опери) в дитячій опері «Зима і весна» (1892). Оригінальна композиторська ідея полягає в одночасному поєднанні колядки «Нова радість стала» та щедрівки «Щедрик-ведрик, дайте вареник» (побудованого на темі всесвітньо відомого «Щедрика», який був поширеним у щедрівках і на інші тексти). Тож, в хоровій опері «Зима і весна» М. Лисенко здійснив синтез народнопісенної традиції у поєднанні одномоментного звучання щедрівки та колядки (хор «Нова радість стала», I дія).

Методологічним підґрунтям дослідження опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка обрано *картину світу* як когнітивний інструмент, що в системі категорій аналізу музики враховує й увиразнює шкалу ціннісних орієнтирів української музичної культури, за визначенням дослідників²⁷, і відкриває перспективу подальшої розробки дослідження оперної спадщини композитора як цілісності, враховуючи системоутворюючу функцію картини світу як наукової моделі пізнання.

Картина світу, за І. Романюк, – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови / логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкту спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями спадкоємності, духовності, часопростору) (2009a:7).

Нами дослідницьку увагу зосереджено на хорових епізодах і сценах опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка, враховуючи їхню вирішальну роль в увиразненні української картини світу (музичний логос картини світу). Репрезентація в оперному жанрі традиції автентичного гуртового співу, зокрема жанру колядки – складової українського духовного співу в народнопісенній традиції (обрядово-календарні пісні), що втілена саме у хорових епізодах та сценах, постає значущою новацією композитора і надає їм вагомої ролі в драматургії опери.

27. Ми спираємось на розробку картини світу як музичної парадигми, запропоновану в дисертації І. Романюк «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) (2009b).

Спробуємо, послуговуючись залученням картини світу як когнітивного інструменту дослідження явищ національної музичної культури, на окремому прикладі увиразнити прояв її критеріїв, визначених І. Романюк: *спадкоємність* «як закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять культури, генетичні культурні коди тощо»; *духовність* як «ціннісна семантика релігійного досвіду в українській культурі»; *музичний логос* як «система принципів музичного мислення як семіотичний об'єкт» та відповідний йому часопростір (2009а: 13).

«Різдвяна ніч» стала фактично першою масштабною оперою митця на 4 дії без розмовних діалогів на український текст. М. Лисенко одним із перших у музично-театральному мистецтві втілює сюжет повісті «Ніч проти Різдва» М. Гоголя.²⁸ Л. Кобилянський став свідком діалогу під час антракту: «– І охота отсе вам, Миколо Віталійовичу, вовтузитись з тією “хахлаччиною”. Вона ж вам не дасть ані слави, ані хліба. Облиште! <...> Вам Бог дав талант не на те, щоб його отак марнувати. А Лисенко, вклонившись низенько, одкаже: – Спасибі вам велике за вашу пораду! Але, вибачайте, – “теплий кожух, та не на мене шитий”. Я дякую Богові за його велику милість до мене і заприсягаюсь той талан, що його послав мені Господь, присвятити тільки своїй рідній Україні і служити їй до кінця мого віку!» (1968: 225).

До новаторських ознак опери «Різдвяна ніч» Л. Корній відносить створення М. Лисенком дійових народних сцен, в яких

28. Убачаємо за доцільне зацентрувати на окремих фактах, надати твердження та спогади різних авторів, віднайдені в наукових та публіцистичних джерелах, що розкривають підхід М. Лисенка у роботі над оперою й увиразнюють здійснені в ній новації. Етнограф та музикознавець Л. Кобилянський, який був учасником хору М. Лисенка, так визначає роль опери «Різдвяна ніч»: «Се не просто молодий композитор виставляв свою першу оперу – се першу українську оперу виставляв перший український композитор з європейською вищою музичною освітою» (1986: 223). «Різдвяна ніч» постала як результат самобутньої композиторської інтерпретації М. Лисенком жанру опери в умовах історико-культурного періоду, що пов'язаний в історії України з зростанням національної самосвідомості.

відтворено обряд колядування (2001: 366). У рецензії І. Франка на постановку опери 17 грудня 1890 року дізнаємось: «Музика, яку до цього лібретто написав Лисенко, принаймні у своїй вокальній частині, наскрізь народна, українська. <...>. Нарешті, чільне місце в цій опері займають хори» (1980). Відтак побут українського села став тим фоном в опері, на якому розгортається історія кохання Вакули та Оксани. «Колядкові» хорові епізоди, за термінологією Л. Корній (2001: 379), своїм піднесенням, величним, святковим образним строем вносять контраст до попередньої дії. Т. Булат та Т. Філенко вказують, що хори стають лейтмотивом свята в опері та одним з важливих чинників драматургічного розвитку: «Композитор вивів народну колядку і щедрівку на рівень оперної драматургії» (2009: 191).

Зупинимось більш детально на хорових сценах і епізодах опери²⁹. «Колядкові» хорові епізоди супроводжують першу та другу дії опери і представлені в звучанні колядок: «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Чи дома, дома бідная вдова» (I картина першої дії)³⁰; колядки / духовного канту «Ой дивнеє народження Божого сина»³¹, колядки «Чи дома, дома бідная вдова» (звучить вдруге) та великої хорової сцени першої дії II картини («Ходив, походив місяць по небі», «Ой співали три янголи»)³².

Перший «колядковий» хоровий епізод опери (I картина першої дії) представлений у моносцені, пов'язаний з експозицією образу головної героїні Оксани, колядкою «Добрий вечір тобі». Розпочинається її звучання з приспіву за сценою «Радуйся, ой радуйся земле!», авторська ремарка в клавирі: «Стиха співують за сценою, з дуже невеличким хіба підвищенням» (див.: Додаток Б, № 11). Можна припустити, композитор застосовує такий виконавський прийом, спрямований на досягнення «автентичності» звучання. За

29. При аналізі ми послуговувались, у тому числі, фрагментами запису 1992 року у виконанні Львівського оперного театру (диригент – Ігор Лацанич, хормейстер – Орест Кураш).

30. https://youtu.be/T9pH-VnPQ3w?si=x_fQ6NTw_tT_6mtu

31. <https://youtu.be/3WVdUWhehEQ?si=Neib8aCvLGzC7kmm>

32. https://youtu.be/QY8vyqcj_gw?si=4va-dv3VDtftfBD_A

словами І. Куриляк поява першого заспіву колядки, який звучить другим планом, відіграє «роль образного камертона» (2018: 96).

Хорова фактура заснована на засадах музичної стилістики народнопісенної традиції (унісони в кадансах, синхронність по вертикалі, паралельний рух секстами, розвиненість партії басу), що в цілому створює певний відповідний звуковий акустичний та тембральний простір. В оркестровій партії звучать тематичні елементи колядки (вкраплення піщикато), що надає в цілому усій фактурі підголосковості та зображальності. В партії валторни квінтовий витриманий тон (два такти) сприймається як органічна складова хорової фактури. Лише в завершальному кадансовому звороті з'являються ознаки щільної гомофонно-гармонічної фактури, що зумовлює компактність звучання.

По завершенню урочисто-піднесеного звучання колядки за сценою у чоловічому виконанні жіноча група хору *attacca* заспіває іншу колядку «*Чи дома, дома бідная вдова*» у світлому одноіменному ладі (*D-dur*) на фоні витриманого тонічного органного пункту в оркестрі (у дерев'яних духових). Звернемо увагу, що це один з небагатьох прикладів хорової фактури в опері, де заспівають в два голоси. Поява нової ритмоформули (3/4) з нерівномірним співпадінням сильної та слабкої долей визначає подальший ритмічний розвиток музичного тематизму. Засобами фактурної ускладненості в подальшому розвитку голосових ліній (втіленого у продовженому звучанні першої колядки на словах «*Радуйся, ой радуйся земле*») спостерігаємо імпровізаційну природу викладення тенорової та басової партій. Такий прийом є характерним для українського народнопісенного багатоголосся. Спостерігається підкреслення характерних зворотів та інтонацій кожної з колядок у поєднанні з наскрізним типом розвитку. За Т. Булат та Т. Філенко, у хорах опери «Різдвяна ніч» втілена: «<...> специфіка вулишнього співу, коли звучання різних за мелодією чоловічих і жіночих хорів накладається одне на одне, творячи надзвичайно цікаву поліфонію і гармонію» (2009: 191). Поступове динамічне зростання (*poco crescendo* протягом трьох тактів) стає сталим

прийомом і вагомим чинником у побудові драматургії хорових сцен колядування в опері. У даному випадку, у такий спосіб, з поступовим затиханням (*poco a poco dimin. smorzando*) закінчується звучання колядки на словах: «Що перший же празник святее Рождество, радуйся...». Звучання постійно послаблюється до крайньої точки, повернення початкового розміру 4/4 знаменує завершення даного епізоду.

У другому «народному» хоровому епізоді опери звучить колядка (духовний кант, за Л. Корній) у виконанні дівчат-колядниць: «Ой дивнее народження Божого Сина» з авторською ремаркою *Andante religioso* (не поспішаючи, релігійно) та *non forte* (неголосно) (див.: Додаток Б, № 12). Таким чином підкреслюється першорядність духовного першоджерела на фоні розгортання любовної колізії головних персонажів (Оксани та Вакули). Прикметним є наступний факт: М. Лисенко вважав, що: «<...> людські колядки мають перевагу перед церковними, <...>, бо й у церков. колядці мотив має зв'язок з народною піснею» (Листи Лисенка, 1927а: 2). Також і О. Бенч-Шокало, аналізуючи етнокультурні витоки українського хорового співу, констатує: «<...> на основі обрядового хорового співу сформувалася українська церковно-музична культура, пристосувавши первинну обрядову культуру до церковних календарних богослужінь» (2002: 16).

Музична мова даного хорового епізоду насичена архаїчними рисами гармонізації, маємо на увазі мінливість ладу (гармонічного та натурального *d-moll*), спостерігаємо імпровізаційну природу музичного тематизму кожного з трьох куплетів, втілену, в тому числі, в появі мелодичних фігурацій у партії сопрано тощо. Композитор користується принципами народного багатоголосся, що втілюється в: октавних потовщеннях, появі унісонного заспіву на першій долі з подальшим триголосним розвитком (у другому та третьому куплетах), октавних унісонах в кадансах, терцієвих вторах, квартоквінтових гармонічних співвідношеннях, ферматах у завершенні кожного куплету без застосування пауз.

До третього хорового епізоду, пов'язаного з обрядом коляду-

вання, відноситься виконання дівчатами-колядницями «*Чи дома, дома бідная вдова*», що як лейттема опери звучить вдруге.

Велика хорова сцена II картини першої дії складається з трьох колядок (парубочої «*Ходив, походив місяць по небу*» та дівочої «*Ой співали три янголи*»), де у хоровому фіналі, накладаючись одна на одну, звучать дві колядки «*Ой співали три янголи*» та «*Чи дома, дома бідная вдова*». Це – одна з найсвітліших хорових сцен опери «Різдвяна ніч» в цілому (за характером звучання та темброво-інтонаційним співвідношенням хорових груп).

Наближення парубочого гурту з колядкою «*Ходив, походив місяць по небу*» (вперше в опері звучить спів *a cappella*) створює відчуття реальності обрядової події.

Розвиток драматургії заснований на поступовому динамічному зростанні у масштабах чотирьох куплетів (варіаційний принцип розвитку), з різними фактурними видозмінами, від унісонних проведень до прозорих імітаційних підголосків, з завершенням кожного куплету з ферматою на домінанті. У одному з листів М. Лисенка до Ф. Колесси, датованого 22 квітня 1896 роком (після написання опери «Різдвяна ніч»), композитор зазначає: «Народ взагалі, співаючи гуртом, не окселентує³³ однаковими підряд інтервалами; у нього унісон розходить у сексту, далі – в октаву, терцію і далі...» (Лист Лисенка до Ф. Колесси, 1896: 270).

Поява колядки «*Ой співали три янголи*» (*B-dur*) у жіночому виконанні, увиразнена зміною метру на близькій відстані, відзначена авторською ремаркою *Larghetto religioso*, характеризується кантовим триголоссям, з наявною синкопованою ритмоформулою. В оркестровій партії превалюють тембри духових інструментів, відіграючи роль фону; вперше звучать дзвони та крапління піцикато струнних.

За другим заспівом звучать уже дві колядки («*Ой співали три янголи*» та «*Чи дома, дома бідная вдова*»), де поліритмічний та поліметричний хоровий масив у такому вокально-симфонічному дійстві звучить як кульмінація усієї хорової сцени з подальшим

33. Вторить.

тривалим хоровим діалогом жартівливого характеру. Полішаровість вертикалі як характерна риса народної традиції одночасного виконання кількома гуртами пісень втілена у хоровому багатоголоссі під час одночасного виконання двох колядок у чоловічому та жіночому виконанні хорового фіналу II картини першої дії опери.

У наш час в інтернет-ресурсах фігурують три аудіозаписи опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка: записи Українського радіо 1952 та 1958 рр.³⁴, в яких вилучені хорові «колядкові» епізоди (крім першого і колядки «*Ходив походив місяць по небі*», поданої звучанням першого куплету у записі опери в скороченому вигляді 1958 р.)³⁵.

Завдяки унікальній художній концепції оперного шедевра М. Лисенка слухач сьогодення здатен досягнути велич національної традиції в її спадкоємних зв'язках.

2.4. «Боже великий, єдиний» М. Лисенка у композиторських версіях К. Стеценка та О. Кошиця

Завдання цього підрозділу полягає у розгляді тих прикметних властивостей в історії музичної культури першої третини ХХ століття, що як увиразнення цілісності культуротворчого процесу «детермінувалися активною спрямованістю до національного *самопізнання та самоутвердження* (курсив наш. – О.Я.)» (Ржевська, 1998: 80). Творчі постаті М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького, М. Вериківського, Я. Степового та інших відносять до плеяди яскравих послідовників композиторської школи М. Лисенка, яких О. Козаренко іменує *новою школою* української духовної музики першої чверті ХХ століття (2002b: 153), а Н. Супрун-Яремко – представ-

34. Постановка Київського оперного театру під орудою дир. Петра Полякова, хормейстер – Юрій Таранченко.

35. Постановка опери 1992 року Львівським оперним театром представлена без купюр. На підставі ознайомлення з даними записами доходимо висновку про вирішальне значення хорових сцен в опері і цінності кожної з задіяних М. Лисенком колядок, вилучення яких з опери унеможливило втілення художнього задуму у повноті.

никами «нової національно-української школи церковної музики» (2014: 451). Саме послідовники М. Лисенка «започаткували нову тенденцію, що згодом стала однією з визначальних», а саме – «інтелектуалізацію творчого процесу взагалі і письма зокрема» (Козаренко, 2000: 135).

Зауважимо, що духовна хорова творчість українських композиторів даного періоду більшою мірою була виключена із дослідницького поля та виконавської практики у радянську добу (у науковій, освітянській та виконавській царині)³⁶. Через 100 років, у наш час, можемо говорити про відродження шедеврів богослужбової та паралітургічної творчості вище названих композиторів.

Даний підрозділ дослідження піднімає проблему дослідження інтерпретації українського духовного співу на окремих прикладах богослужбової та паралітургічної композиторської хорової творчості. Виокремлення питомих якостей духовної хорової творчості, зокрема, у нашому випадку, К. Стеценка та О. Кошиця, в аспекті спадкоємності традиції українського духовного співу в жанрово-стильовому вимірі зумовлює її вивчення із позицій дослідницьких інтересів ХХІ століття.

Підтвердженням актуалізації дослідження духовної композиторської спадщини митців можуть слугувати факти з виконавської царини мистецького буття сьогодення³⁷.

Знаковою подією як символу повернення із забуття творчої постаті О. Кошиця в музичній науці України постало проведення у 2007 році Міжнародної конференції у НМАУ імені П. І. Чайковського, інспіратором й організатором якої став А. Лашенко. Результатом наукової асамблеї постав збірник «Олександр Ко-

36. Йдеться, зокрема, про духовну хорову творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та ін.

37. Так, одним із яскравих прикладів постає презентація виконання повного видання духовних творів К. Стеценка («Кирило Стеценко. Духовні твори», упоряд. М. Гобдич) в травні 2013 року у Київському будинку звукозапису за участі провідних хорових колективів України («Київ», «Павана», чоловічої хорової капели України ім. Л. М. Ревуцького та Академічного хору ім. П. Майбороди).

шиць і час» (2007), що містить дослідження провідних науковців та диригентів-практиків всієї України. До тепер дане видання є найгрунтовнішим збірником наукових праць, присвяченому різним граням універсальної творчої постаті та діяльності митця.

Однією з фундаментальних праць, присвяченій феномену К. Стеценка як універсальної творчої особистості, на сьогодні залишається монографія «Кирило Стеценко» (Пархоменко, 2009), третє видання котрої відзначається новим розділом, присвяченому духовним хоровим творам митця («Сакральні твори»). В нотному додатку авторка у співставленні надає два духовних хорових цикли митця («Непорочны в Великую субботу» (1908) та «Панахида» (1922)), що вибудовують своєрідну арку в еволюції композиторського стилю К. Стеценка.

Загалом, хорову творчість О. Кошиця та К. Стеценка у різних аспектах досліджували П. Козицький (1918), О. Козаренко (2002b), Н. Калуцка (2001a; 2001b), Л. Пархоменко (2009), Н. Костюк (2011), Н. Супрун-Яремко (2014), Т. Пересунько (2018), А. Патер (2021), О. Засадна та О. Черсак (2021), Г. Карась (2012). У науковій розвідці О. Козаренка досліджується оригінальність композиторського стилю К. Стеценка та О. Кошиця на прикладі літургічних жанрів (2002b: 155).

Дослідження Н. Калуцкої (2001b) та Н. Супрун-Яремко (2014) присвячені композиторському стилю на прикладах літургічних творів К. Стеценка та О. Кошиця. Н. Супрун-Яремко першу Літургію («Служба Божа») знаменує «найзначнішим циклічним твором К. Стеценка в галузі обробок церковних співів» та виокремлює покладений в основу антифонний принцип, який за усталеною церковною традицією відповідає народному, клиросному хору (2014: 451)³⁸.

38. Особливого значення набуває фактурний аналіз з проєкцією на поліфонічний принцип композиторського мислення К. Стеценка у різдвяних псальмах («Ой видить Бог», «Бог ся рождає», «Небо і земля»), колядках («Рождество Христове», де композитор звертається до складного контрапункту; з наявним підголосково-поліфонічним двоголоссям та стрічково-октавним триголоссям «Ходив-походив місяць»), та щедрівках в обробці митця (наприклад, «Ой сивая та і зозуленька» у підголосково-поліфонічному двоголоссі і впровадженні триголосного канону).

В статті О. Засадної та О. Черсак (2021) розглядається процес українізації богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина ХХ століття). В дисертації А. Патер «Виконавські виміри української сакральної музики» (2021) представлено творчу діяльність професійних хорових колективів різних регіонів України в контексті відродження духовної музики сьогодення.

Підкреслимо, що результатом спадкоємності Лисенкової спадщини постає творчість наступних поколінь української композиторської школи, що зумовлене наслідування його методів роботи з богослужбовими та паралітургічними жанрами, які репрезентують духовний спів та інші принципи мистецького прояву (у єдності духовного та світського в музичній творчості). О. Козаренко зазначає, що «нова школа» «немов конкретизувала складові національної музичної мови, що перебували у “згорнутому” вигляді у творчості Лисенка: розширялись і збагачувались знакові поля, складався основний тип музичної тканини, форматворчі “кліше”, розгортання музичного току. Сукупна дія для всіх цих складових все більше унаочнювала “інакшість” української духовної музики стосовно, приміром, “петербурзької” чи “московської” шкіл у російській церковній музиці» (2002b: 153).

Перед тим як перейти до розгляду духовних творів К. Стеценка та О. Кошиця, доцільним убачається розглянути той пласт творчості, що знаменується, свого роду, точкою перетину духовного універсуму життєтворчості М. Лисенка та його послідовників – маємо на увазі композиторську інтерпретацію духовного гимну М. Лисенка.

Зупинимось на розгляді духовного гимну «Боже великий, єдиний» авторства М. Лисенка. «*Дитячий гимн*» (1885) – такою була первинна назва духовного гимну М. Лисенка, що був адресований композитором для українських шкіл на Галичині,

Буковині та Закарпатті під час здійснення ранішньої молитви³⁹. В наш час твір відомий широкому загалу у мішаному чотириголосному складі. «Та сила, з якою Лисенко так любив свій народ, те переживання його історичної трагедії, те тонке відчуття його національності – все це дозволило йому створити такий простий і, водночас, величний духовний гимн “Боже Великий, Єдиний”, що став виразником віковичних сподівань українського народу, його справжньою “Молитвою за Україну”», зазначає М. Юрченко (1993: 4).

Духовний гимн «Боже великий, єдиний» або «Молитва» ліквідований із композиторської духовної спадщини митця, починаючи з кінця 1922 року – початком закріплення в Україні радянської влади. Завдяки силам української діаспори⁴⁰ «Молитву» було збережено та в майбутньому відроджено за часів Незалежної України. У 1992 році «Боже великий, єдиний» визнано як духовний гимн Української православної церкви.

Носієм духовного змісту твору постає поетичний текст молитви О. Кониського (1836–1900), який не належить до богослужбових текстів (тривалий час був не надрукований). Музичний тематизм спирається на типові інтонації, що характерні для української народнопісенної традиції, а саме: оспівування основного тону, терцієве співвідношення жіночих голосів, окремі елементи розспівності, що урізноманітнюють хорове письмо своєю підголосковістю.

Архітектоніку будови духовного гимну становить куплетно-варіаційна основа складної двочастинної форми композиції, яка увінчується зверненням – побажанням на «многая літа», структура якого інтонаційно близька до прославних жанрів, вселяє віру у благодатне майбутнє, в яким буде місце для вільної української пісні у мирі та молитовному строї. Гимнографічний зміст багатоліття, яким завершується духовний гимн, в інтерпретації М. Лисенка втілено у соборному звучанні.

39. Через деякий час композитор переклав твір для жіночого хору, оскільки шкільні дитячі хори на Галичині не мали відповідного високопрофесійного рівня. Прем'єра «Боже великий, єдиний» відбулась у 1885 році у Тернополі.

40. Канада, США, Австралія.

На початку ХХ століття з'являються нові версії «Молитви за Україну» М. Лисенка, а саме – в композиторському прочитанні В. Матюка (1907), К. Стеценка та О. Кошиця (1910-ті рр). Найбільшої популярності у виконавській практиці набуло композиторське опрацювання О. Кошиця.

Перейдемо до порівняльного аналізу духовного гимну М. Лисенка, здійсненого композиторами-послідовниками (на прикладі версій К. Стеценка і О. Кошиця).

Принагідно зазначимо, що точкою відліку диригентської діяльності обох митців постала презентація українського професійного хорового мистецтва на теренах нашої держави та поза її межами власне організованими хоровими колективами. О. Кошиць спільно з К. Стеценком, за настановою голови Директорії і Головного Отамана військ УНР С. Петлюри, стали співзасновниками Української республіканської капели УАПЦ (1919).

Форма духовного гимну у композиторському опрацюванні К. Стеценка – куплетна (два куплети). З одного боку, спостерігається наскрізний розвиток (завдяки відсутності пауз, половинні тривалості), а з іншого – дискретність, куплетність, що походить від обробок народних пісень. Бас виконує роль витриманого органного пункту, який можемо відносити до богослужбової традиції. Переважання динаміки *mf*, а завершення твору на контрасті – *p* (див.: Додаток Б, № 13), з невеликим динамічним розширенням та заповільненням на базі гнучкої пунктирної ритміки (четвертна з крапкою і восьма), що втілює звуковий простір духовного гимну (сфера *D-dur*).

Інтерпретація гимну «Боже великий, єдиний» в композиторському прочитанні К. Стеценка містить в собі тип простої гармонізації, художньо-досконалої, але довершеної у своєму художньому втіленні. Основними засобами голосоведення, що розкривають хоровий стиль митця, є щільність хорової тканини, переважання гармонічної та гомофонно-гармонічної фактури. Для хорового письма властиві типові інтонації, що характерні для українського фольклору (оспівування основного тону), пунктирний ритм та

шістнадцяті тривалості на ключових словах («Єдиний, Вкраїну»). Куплетна форма, ясність композиції та гнучкість голосоведення є втіленням виразного вокально-хорового звучання.

Значну роль в опрацюванні О. Кошицем «Боже великий, єдиний» відіграє хорова колористика, оскільки відомо, що композитор володів тонким знанням специфіки співацького голосу. За словами Н. Корольок, «використання тембрових барв для відтворення найтонших нюансів змісту, унікальне відчуття природи звуку, – все сприяло розкриттю художньої образності» у О. Кошиця (1994: 93).

Форма духовного гимну «Боже великий, єдиний» в композиторській інтерпретації О. Кошиця проста двочастинна, що сформована на основі куплетно-варіаційної, з розширенням (А В А1 С). Композитор зберігає тональність оригіналу духовного гимну М. Лисенка – *C-dur*.

Перший розділ (А) увиразнений звучанням партії жіночих голосів, що проводять основну мелодію в терцію (як і в композиторській інтерпретації К. Стеценка) на витриманому октавному органному пункті чоловічих голосів, з поступовим рухливим басом в динаміці *mf* та поверненням до елемента органності.

Другий розділ (В) «Світом науки і знання» в динамічному плані досить різноманітний – *f* – *mf* – *p* – *pp* (за принципом спаду). Така динамічна шкала, з опорою на гнучке голосоведення, вибудовує особливу драматургію вірша. Слід звернути увагу, що присутні окремі елементи розпівності в партії тенорів, урізноманітнюючи хорову партитуру своєю підголосковістю, а з іншого боку підкреслюють та акцентують увагу на ключових словах молитви. Композитор виступає в даному контексті як тонкий фахівець хорової мініатюри в українському духовному співі. Середній розділ завершується «тихим» торжеством тоніки та спрощенням хорової фактури, що сприяє наскрізному розвитку художньої образності.

В третьому розділі (А1) «Боже великий, єдиний» (*mf*) партія басів звучить в дециму з партією ведучих голосів – сопрано. А малорухомий інтонаційний розвиток окремих партій (альтів та тенорів) як контрапункт слугує основою для партії басів та сопра-

но. Прикметно, що використання низького регістру басової партії (октавне подвоєння, прохідні звуки) тембрально та теситурно розширюють звуковий простір в цілому.

Розділ (С) «*Дай йому волю, дай йому долю*» (*piu mosso*) різниця застосуванням підголоскової фактури у голосоведенні (з опорою на народнопісенну поліфонію), широким розташуванням хорових партій. Тема у партії сопрано гнучка та пісенна (*p*), що увиразнена хоровим супроводом інших голосів (див.: Додаток: № 14). Неспівпадання складів тексту призводить до своєрідної ритмічної поліфонії. М'яке звучання хорового супроводу створює окремий пласт фактури, що має своє подальше варіювання (*legato – non legato*), так само, як динамічна палітра від *pp* до *ff*.

Псалмодичний тип викладу тематизму, який у цілому є властивим для ранніх духовних творів О. Кошиця, спостерігаємо у завершенні Розділу (А) – «*Ти її осіни*» та Розділу (А1) «*Ти на люд свій зверни!*», зокрема в голосоведенні чоловічої партії, що апелює до богослужбової традиції, зокрема у втіленні молитовної єдності.

Отже, аналізуючи «*Боже великий, єдиний*» в композиторській інтерпретації О. Кошиця, слід відмітити стильову направленість музично-інтонаційного розвитку, що виражена у виборі композитором музичної форми – куплетно-варіаційної, як ознаки народнопісенної стилістики. Творче переосмислення духовного гимну М. Лисенка «*Боже великий, єдиний*» в композиторській інтерпретації О. Кошиця втілилось в мелодичній виразності хорових партій, та, певною мірою, їх самостійності у голосоведенні. Дана властивість пов'язана з особливостями вибудови інтонаційної драматургії духовного гимну, а саме з опорою на богослужбову традицію (речитативний тип мелодики) та народнопісенну підголоскову поліфонію (елементи розпівності в партії тенорів, ритмічна поліфонія Розділу С). У партії басів відзначаємо рухливість голосоведення за рахунок використання підголоскової фактури. Гармонічна мова збагачується альтераціями та відхиленнями (до однойменного *a-moll*). Слід підкреслити, що партія басів набуває значного самостійного руху, досить рухливого (елементи

імпровізаційності), стрибки на октаву, квінту чи сексту, частий поступенний висхідний та низхідний рух (апелювання до стилю православної монодії). Відтак, вокальна природа розлогого тематизму, що закладена М. Лисенком в духовному гимні *«Боже великий, єдиний»*, по-новому переосмислена та відтворена блискучим знавцем вокально-хорового виконавства О. Кошицем.

2.5. Жанрово-стильові константи богослужбової хорової творчості К. Стеценка (на прикладі «Всенічної» та «Панахиди»)

Духовно-реформаторську, церковнослужительську, композиторську, регентську та освітньо-викладацьку сфери діяльності Кирила Стеценка слід віднести до унікальних сторінок періоду національного духовного відродження України кінця ХІХ – першої третини ХХ століть, який справедливо іменується *насіонарним вибухом* у духовній царині культури.

Мета даного підрозділу полягає в розгляді богослужбового жанру у композиторській інтерпретації на прикладі *«Великого славослів'я»* (1921) із «Всенічної» К. Стеценка.

Масштабна панорама духовної композиторської хорової творчості митця охоплює широкий жанровий спектр. Як зазначає Б. Сидорак, К. Стеценко – «людина, яка за 40 років прожила кілька життів і дала нове життя українській літургійній музиці» (2021). Царину літургічної (богослужбової) хорової музики представляють ряд циклів⁴¹. З паралітургічної творчості композитора провідне місце належить кантам та псальмам («Кант Св.

41. «Вінчання» (1905)– один із перших духовних хорових циклів композитора; Дві Літургії (1907 та 1910 рр.) та унікальний зразок «Народної Літургії» для мішаного і однорідного складу хору, яку композитор написав через 10 років – у 1920 році та інтерпретував для народного виконання; єдиний богослужбовий цикл «Всенічної» (1921); посвятою світлій пам'яті М. Лисенка є «Панахида», яка створювалась К. Стеценком протягом 1918-1919 та 1922 рр.; «Канон у Страсну суботу», Великодній (Пасхальний) цикл, до якого входять окремі піснеспіви різних років, серед яких виокремимо «Пасхальну службу» для хору з супроводом фортепіано (1919), а також окремі богослужбові твори, зокрема гармонізації напівів Києво-Печерської Лаври, велика кількість задостойників тощо. Вкажемо і на створений митцем «Реквієм», який є посвятою світлій пам'яті М. Лисенка на сл. М. Вороного для чоловічого хору (1913).

Миколаю», «Псальма Св. Варварі» та ін.), колядкам і щедрівкам, що представлені в збірках: «Українські колядки і щедрівки» для мішаного і однорідного хорів; «Колядки і щедрівки» для дитячого чи жіночого хорів.

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 в 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).

У рамках підрозділу зупинимось на розгляді «Всенічної» К. Стеценка та, безпосередньо, на обраному для аналізу № 23 – «Велике славослів'я» для хору а *cappella* у виконанні камерного хору «Київ»⁴². Аргументацією вибору даної виконавської версії слугує високопрофесійна презентація масштабного духовного твору «Велике славослів'я» із «Всенічної» – одного з унікальних духовних циклів і вершинних здобутків літургійної творчості митця. Досліджувана виконавська інтерпретація є фактично свідченням втілення храмової традиції антифонного співу, яка сягає своїм корінням у I століття та була впроваджена учнем Іоанна Богослова – св. Ігнатієм Богоносцем, єпископом Антиохійським як приклад для наслідування попереминого співу Ангелів, яких почув у таємному видінні, що славословили Бога. У сучасній храмовій виконавській практиці не завжди можна почути прадавню традицію антифонного співу, за виключенням лавр, монастирів та центральних соборів великих міст і містечок України.

Національно-означена виразність «Великого славослів'я» К. Стеценка виявляється за рахунок вибору композитором, пе-

42. <https://youtu.be/pLY4Eu-tarM?si=W-dDzQvYxCLHzguf>

редусім, мови вербального тексту канонічного богослужбового піснеспіву: українська замість усталеної церковнослов'янської мови. За впровадження української мови у богослужбову практику ще у 1907 році композитора було заарештовано та відправлено на Донеччину. У подальшому, саме К. Стеценко разом із О. Кошицем, як продовжувачі ідей національного стилеутворення, входили до складу Комісії з українізації Служби Божої, що була створена під час однієї з сесій Всеукраїнського Православного Церковного Собору, діяльність якого розпочалась у 1918 році. В Україні у 1921 році було утворено УАПЦ, ідеологічні настанови якої «пов'язані з демократизацією церковного обряду, реформою служби і богослужбової мови, утвердженням національних свят, залученням до співпраці відомих композиторів, спричинилися до вибухового розквіту церковного співу і, ширше, вокально-хорової духовної музики», як вказує Н. Супрун-Яремко (2014: 448).

На рівні всіх 28 номерів богослужбового циклу «Велике славослів'я» (№ 23), з його стримано-величавим образним змістом (яке у чині Всенічної постає як хвалебний піснеспів), постає кульмінацією «Всенічної».

У «Великому славослів'ї» композитор творчо переосмислює інтонаційний матеріал попередніх частин всього макроциклу, зокрема у поєднанні з новим вербальним текстовим джерелом та ладотональними взаємозв'язками, включаючи «нові епізоди глибокої скорботи та каяття», наприклад епізод «Господи, помилуй мене» (*Sostenuto*, соло тенора) (Пархоменко, 2009: 179). Такий композиторський підхід вивершує значущість «Великого славослів'я» у побудові драматургії цілого на рівні «Всенічної»⁴³. Аналізований твір являє собою розгорнену тричастинну (з варійованим повторенням першої частини) синтезуючу композицію (Пархоменко, 2009: 180):

A B C // A1 B1 C1 // A2 D E D1 // B2 A3 A4

43. Тематизм розділу А спирається на середній розділ піснеспіву «Відпускаєши» (№8), у блоці В – на хорове tutti «Хваліте ім'я Господнє» (№ 13), у блоці С – на «Світе тихий» (№5) – за цінним твердженням Л. Пархоменко (2009: 181).

Усі розділи тричастинної композиції «Великого славослів'я» представлено у тональній сфері *e-moll*.

Перша частина (*A B C // A1 B1 C1*), *Allegretto, mf* в основу якої покладений піснеспів «*Слава в вишніх Богу*», що за своїм походженням пов'язаний з ангельським славослів'ям у ніч народження Христа, в композиторській інтерпретації К. Стеценка камерний хор «*Київ*» виконує з максимально точною метроритмічною врівноваженістю у поєднанні з витонченою звуковою рельєфністю та тонкістю. Музичне полотно «Великого славослів'я» органічно поєднує ознаки музичної стилістики церковної та народнопісенної традиції. Інтонаційна структура *розділу А* (як і у розділах *A1, A2, A3*) споріднена з *Великим славословієм* Києво-Печерського розспіву як інтонаційного зерна розспіву (партія сопрано) з подальшим речитативним типом мелодичного розвитку, співмірного духовному образному змісту (див.: Додаток Б, № 15).

За рахунок ідеального тембрального ансамблю в виконавській інтерпретації превалює наспівність у поєднанні з речитативною будовою фрази, з крапленням елементів тріольної ритміки, що зумовлює образний стан духовної єдності, який загалом можна визначити як «суворий аскетизм, молитовний екстаз чи велич піднесених почуттів і благородних помислів», за Л. Серганюк (2015: 63) (див.: Додаток Б, № 16).

У *розділі В* «*Хвалимо Тебе*», *mf* (9-20 тт.) композитор витримує заданий виклад голосоведення з незначними відхиленнями в сторону мелодичної розвиненості.

Даний розділ має ознаки кантової стилістики, втіленої у лінеарній розвиненості партій жіночої групи хору, де партія альтів відіграє функцію терцієвої втори чи у квартовому та секундовому співвідношенні на фоні статичного руху на одній висоті чоловічих голосів в октавній унісон чи квінту. Чіткий, метроритмічно злагоджений, ансамбль звучання хорового колективу досягнуто шляхом наспівного читання у псалмодійних фрагментах, які епізодично заявлені у *Розділі А3* (17 і 91 тт.).

Вектор щільної фактурної організації *Розділу С* «*Господи,*

Царю Небесний», *piano* (21-33 тт.), зумовлений чотириголосною вертикаллю, що організована дрібними тривалостями, майже відсутніми стрибками на широкі інтервали, за виключенням епізодів у басовій партії. Рух партій сопрано та тенорів в сексту на фоні октавної унісонної речитації основного тону *e-moll* альтового та басового голосів увиразнює подальший тематичний розвиток. Хорове звучання обраної виконавської версії демонструє злагоджений ансамбль у поєднанні з відчуттям наскрізного розвитку за рахунок внутрішньодолевої пульсації, що виражається у збереженні тихої динаміки з незначними мікронуансами *crescendo* та *diminuendo*.

Антифонний спів звучить, починаючи з 21-51 тт., у *Розділах С, А1 та Е*, що у даному творі фігуруватиме неодноразово в різних акустичних проекціях. Диригент розподіляє хор на три хорові ансамблі (центральний і два бічні), що створює особливий хоровий ефект (ефект луни). Тож дана виконавська інтерпретація «Великого славослів'я» відповідає багатовіковій православній традиції богослужіння, чин якого можна порівнювати, на думку Н. Пуряєвої з іконою, де «ідея образу й подоби відображена в ньому з максимальною повнотою, виявлена в кожному компоненті» та здійснюється в «особливому часовому вимірі, тут кожен день, кожна година доби має свою присвяту, свій неповторний зміст, відображений у богослужінні» (2001: 5).

Показовою рисою залучення композитором чергування *D-T* на близькій відстані у *розділі А1 «Ти що взяв Гріхи світу», р*, (38-51 тт.) як гармонічної особливості української народної пісенності є функційна означеність партії басів (Костюк, 2011). Терцієва втора жіночої групи хору з висхідною секундовою інтонацією є увиразненням звернення людини до Всевишнього про помилування. Звернемо увагу на теситурно контрастний виклад (порівняно з попереднім розділом), що, в свою чергу, не зумовлює у виконавській інтерпретації будь-якої напруженості звучання. Завершення *розділу В1 «Бо ти Єдиний святий», mf*, (52-64 тт.) заключними словами «Аміль» із ферматою на половинній тривалості звучить

м'яко та, водночас, виразно.

Певне темпо-ритмічне «умиротворення» після сталої метро-ритмічної виразної пульсації виразно проявляється у *розділі C1* «*Повсякчас благословлятиму Тебе*», *piano*, (65-78 тт.), що зумовлене семантикою фрази «*на віки і по вік віків*». Таким чином, образ Вічності втілено у довгих тривалостях. Звернемо увагу і на сопрановий низхідний стрибок на квінту у кадансі як ознаки національної народнопісенної музичної стилістики.

Звучання хору в цілому набуває нових відтінків через органічне поєднання грудного та головного резонування у досліджуваній виконавській інтерпретації.

Інтонаційний стрій **другої частини** (*A2 D E D1*) можна вважати кульмінаційним та смисловим центром піснеспіву завдяки появі нового музичного матеріалу *розділу D, Sostenuto, piano*, (95-108 тт.), стилістика якого апелює до протяжного народнопісенного типу голосоведення. Чітка метроритмічна структура *розділу A2* відповідає структурі Києво-Печерського розспіву.

Виконавська інтерпретація наступного *розділу (D)*, що вирізняється хоровим звучанням на *piano*, спрямовує на розуміння милості Божої «*Нехай буде милість Твоя, Господи над нами*». Гнучка та рельєфна мелодична лінія у ведучій партії сопрано складається з двох динамічних вершин (вперше у рамках номера у партії сопрано композитор залучає мелодичний рух на широкі інтервали). Семантика смислового концепту на словах «*милість Твоя Господи*» втілюється композитором шляхом залучення *VII #* ступені (*e-moll*), висхідного квінтового стрибка з заповнення низхідними плавними ходами та розспівом на кожному слові.

Не можна не звернути увагу на виразовий прийом, яким послуговується митець: на словах «*уповаємо на Тебе*» – у партії сопрано висхідний стрибок на септиму (!), з поступенним низхідним заповненням, поєднується з висхідним рухом мелодики у партії чоловічих голосів при витриманому устої *e* в альтів.

У виконавській інтерпретації виразно відчутні елементи оспівування та затримання звуку у поєднанні з доволі гнучким

виконанням синкопованого метроритму, досягнення тембрального ансамблю між партією жіночих голосів під час поєднання секундових інтонацій з одночасним звучанням чоловічої партії в дециму. Даний розділ можна вважати першою «тихою» кульмінацією твору. Хоровий ансамбль презентує повноту звучання з широкою кантиленою та наспівністю.

Звучання контрастного розділу *Е* «Благословен еси, Господи» (110-116 тт.) хорового *trio* сопрано альтів та тенорів, що повторюється на *pp* тричі, асоціюється з невидимим *ангельським* співом та є прикладом витонченої роботи в царині тембру у передачі відповідного молитовного стану. Виконавська інтерпретація камерним хором антифонного принципу вирізняється особливим хоровим звучанням на *piano*, який відповідає і піддається порівнянню в даному випадку з *dolce*. Поява *Tenore solo* «Господи, помилуй мене, зціли душу мою» (127-140 тт.) у достатньо відкритій манері звукоутворення сприймається як тембральний та стильовий контраст до хорового прикритого загально-хорового звучання. Змінюваність натурального і мелодичного мінору, зокрема у солуючій партії тенора, увиразнює звукову барвистість хорової фактури.

Третя частина (*B2 A3 A4*) – «Господи, до Тебе вдаюся» є своєрідною репризою, що завершується прославленням Святої Трійці. Композиторська інтерпретація Києво-Печерського розспіву у розділі *A3* «Нехай завжди буде милість твоя» як своєрідної лейттеми твору (див.: Додаток Б, № 17), виражається ритмічним заспокоєнням внаслідок залучення половинних тривалостей, декламаційного типу голосоведення партії жіночих голосів з терцієвим та кварто-квінтовым почерговим сполученням, на фоні яких повнозвучно та виразно звучить чоловічий ансамбль камерного хору на *forte* з поступовим затиханням, якому відповідає темпове заповільнення (*ritenuto*).

«Святий Боже» заключного розділу *A 4* (176-196 тт.) є тематичною аркою, що засвідчує повернення до початкової інтонаційної складової («Слава в вишніх Богу»). В заключному проведенні митець цитує *Святий Боже* з *Великого славословія* архимандрита

Феофана (Александрова), який у композиторській інтерпретації К. Стеценка вирізняється тріольністю ритміки, що постає носієм метроритмічного пульсу.

У цілому структурно-образна система аналізованого твору у композиторській та виконавській інтерпретації відповідна молитовному строю, тонко і виразно втіленого у звучанні камерного хору Київ». Таким чином, дана виконавська інтерпретація «Великого славослів'я» К. Стеценка визначена нами як еталонний зразок репрезентації традиції духовного співу, що відповідає багатовіковій православній традиції богослужіння (в тому числі – і в залученні антифонного співу). Проаналізована виконавська інтерпретація постала безпосереднім свідченням втілення храмової традиції антифонного співу, яка сягає своїм корінням у прадавні часи. Антифонний спів, що залучався неодноразово у «Великому славослів'ї», створюючи особливий хоровий ефект луни, є свідченням необхідності збереження та відродження даного типу співу у наш час у виконавській практиці.

Духовний стрій твору увиразнює органічне поєднання хвалебного гимну і покаянної молитви. Апелюючи до псалмодичного типу викладу, композитор поєднує силабічний принцип з наспівним тематизмом. Відтак, богослужбова хорова творчість К. Стеценка є втіленням тенденцій національного стилеутворення у музичній культурі України першої третини ХХ століття, що визначається спадкоємністю традиції богослужбового співу та опорою на засади національної народної пісенності.

Композиторська інтерпретація іншого богослужбового циклу К. Стеценка – «Панахиди», яку дослідники справедливо іменують вершинним явищем в українській музичній культурі (Костюк, 2011), являє собою унікальний приклад поєднання в богослужбовій царині (заупокійна служба) прикметних ознак паралітургічної творчості.

В епістолярії О. Кошиця⁴⁴ знаходимо наступну характеристику даного циклу: «Творчість того генія (*К. Стеценка*. – *О.Я.*) я лю-

44. Із листа до Павла Маценка від 8.12.1941 року.

блю 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, 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...» (1954: 66).

Для аналізу нами було обрано «**Панахиду**» (1918), а саме № 10 – кондак «**Зі святими упокой**» шостої пісні «Житейське море», написаний для мішаного хору та *solo* альтя. Як вдалось визначити, в основу твору композитором покладений обіходний напів шостого гласу⁴⁵.

Це єдиний номер із «Панахиди», котрий був представлений у виконанні Академічного хору імені П. Майбороди (дир. Юлія Ткач)⁴⁶ під час презентації збірки повного зібрання духовних хорів К. Стеценка у 2013 році. Саме ця виконавська інтерпретація обрана нами при аналізі. Образно-семантичний стрій твору зумовлений духовним виміром – темою вічності як ключової у даному хоровому номері (як і в «Панахиді» в цілому) та прохання Всевишнього про упокій душі зі святими. Адже у всьому земному є свій початок та кінець, а душа – вічна (згадаємо символічне зображення Альфи та Омеги на іконі *Спас Вседержитель*) (див.: Додаток А, № 1).

«Панахида» (*посвята 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 український переклад циклу. Такий факт можемо пов'язати з діяльністю Всеукраїнського православного церковного Собору (1918, 1921, 1927), який вплинув на зміни у богослужбовій прак-

45. Шостий глас найбільш значущий («глибокий») серед восьми гласів, що стосується втілення скорботи та душевних переживань (Московчук, 2010: 285).

46. <https://youtu.be/M5rC2Jz9JuA?si=km8YhH4uQtWPrWHh>

тиці України. Зокрема, під час третьої сесії Собору була створена Комісія з українізації Служби Божої⁴⁷. Дана редакція видана у вигляді трьох нотних збірок першого Національного хору. «Панахида» К. Стеценка вважають першим канонічним національним циклом, який складався з 15 частин (Пархоменко, 2009: 182). Зазначимо, що митець творив богослужбові цикли і на канонічні церковнослов'янські тексти («*Непорочны в великую субботу*» для триголосного хору, 1908; «*Милость мира*» для мішаного хору *B-dur*, 1919 та ін.).

Прем'єрне виконання «Панахиди», за припущенням Л. Пархоменко, могло відбутися під час відправи панахиди по гетьману І. Мазепі 10 липня 1918 року на цвинтарі Собору святої Софії у Києві, «де правив протоієрей В. Липківський, за співучасті Першого національного хору, керованого К. Стеценком» (2009: 182). Друга версія, яку озвучує дослідниця, стосується можливого прем'єрного виконання у Шосту Лисенкову річницю (6 листопада 1918 р.), що співпала 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 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 паралітургійної форми, а експериментальне освоєння давнього знаменного співу відкласти до кращих часів» (Пархоменко, 2009: 183). До таких новаційних принципів духовного циклу Л. Пархоменко відносить включені у «Панахиду» *псалмодії дяка*, які «наділені винятковою драматизуючою силою» (2009: 184).

Головною темою Панахиди як заупокійної служби⁴⁸ є звер-

47. До складу якої входили, як уже згадувалось, К. Стеценко, О. Кошиць, П. Козицький.

48. Канонічні основи заупокійних богослужінь започатковано Іоаном Дамаскіним (VIII ст.) та Феофаном Начертаним (IX ст.).

нення з проханням прощення усіх гріхів, видимих та невидимих, та переходу душі до Царства Небесного. Кондак «Зі святими упокой» із «Панахиди» К. Стеценка (*b-moll*) складається з трьох розділів, кожен з яких характеризується появою нового тематичного матеріалу:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
27	9	6+7

Композиторський вибір основної тональності *b-moll* не випадковий, оскільки тембрально відповідає молитовному настрою, який втілюється хоровим колективом шляхом досягнення зосередженого за характером кантиленного прикритого звучання у першому розділі (*a*), *Grave*. «Це трагічний епос, з домінуванням обрядового чинника», за визначенням Л. Пархоменко (2009: 193). Тематизм першого розділу заснований на принципі наскрізного розвитку, що проростає з початкового ядра *initio* (див.: Додаток Б, № 18).

Різноманітність динамічних відтінків обмежується дотриманням хором динаміки *p* та *pp* з невеликими *crescendo* та *diminuendo*, котрій відповідає хоральний виклад фактури з вкрапленням підголосків у партії сопрано (такт 1) та подальшою імітацією в протилежному русі у партії тенора (такт 2) та басовій партії (такт 3). Такий принцип фактурного розвитку є властивим українській народнопісенній музичній стилістиці. Унісонне завершення першої фрази на останньому складі слова «упокой» є характерною ознакою хорової стилі у духовних творах О. Кошиця загалом.

Інтонаційний стрій першого розділу споріднений, на наш погляд, жанру колискової за рахунок хорової ритмічної остинатності на словах «*де немає ні недуги, ні скорботи*» з опорою на VI – VII # ступені мелодичного мінору (9–17 тт.). Поява альтового підголоску, що виразно прослуховується у хоровому ансамблі завдяки тембральному домінуванню, формує секундове співзвуччя у

поєднанні з мелодикою партії сопрано на сильній долі та, в свою чергу, надає *свіжості* гармонії. Така метроритмічна організація створює атмосферу «колисання», а в даному контексті є втіленням *заколюсування* душі, яка вирушає у вічний покій сну.

Драматургічне розгортання приводить до кульмінації в завершенні першого розділу за рахунок *crescendo* з двома динамічними підходами у *mf* та *forte*, тембральним збагаченням хорової фактури (з дещо напруженим звучанням партії сопрано) із залученням шести- та семиголосся на заключних словах першого розділу, на *forte*, – «*життя безконечне*» у межах «потужного трагічного *F-dur*» (Пархоменко, 2009: 193). Партія баса дублює мелодичний хід партії тенорів, що надає щільності хорового звучання. Завершення розділу (25–27 тт.) відіграє функцію «*вспокоєння*» і, водночас, слугує переходом до наступного розділу (*b*).

Тема розділу (*b*) – *solo* альта «*Ти Єдиний безсмертний*» – псалмодія, на *tr*, авторська ремарка *recitativo*, звучить на фоні витриманого в партії чоловічих голосів тонічного тризвука *F-dur* у вигляді хорової педалі (7 тактів) – як символу Вічності.

Псалмодія солістки (контральто) на тонічному устої *f* в досліджуваній виконавській інтерпретації представлена звучанням тембру оксамитного забарвлення. Виразне інтонуванням з єдиним висхідним секундовим ходом, що припадає на слово «*земля*» (30 т.), набуває сакрального семантичного забарвлення. Скорботно-смирений характер виконання співпадає з основним змістом даного епізоду, який нагадує про незмінний, з часів падіння Адама, закон людського буття: «*ми ж, земні, в землі створені і в ту саму землю повернемось*».

Лише під час завершення середнього розділу (*b*), як одна з жанрово-стилістичних композиторських новацій, у партії солістки спостерігаються ознаки мелодично-протяжного розвитку (*cantabile*) з *tenuto* на першій долі (на словах «*надгробним*» та «*риданням*»), підкресленням кожної долі («*сні-ва-ю-чи*»), що в образному плані є уособленням просвітлення та надії (див.: Додаток Б, № 19).

Для фактури заключного розділу (с) твору властивим є чотириголосний виклад, орнаментований у традиції народнопісенної підголосковості варіаційного типу. На шляху до генеральної кульмінації твору композитор сполучає принципи, притаманні традиціям народнопісенного гуртового та церковного співу: залучення чоловічого хорового заспіву («*алилуйя*» на фоні витриманого квінтового тону *b-moll tutti* партії альтів) та антифонний принцип (в якому альтова партія відповідає чоловічому хору унісонним викладом зі словами молитви «*співаючи пісню*»). Повторення висхідної секундової інтонації в партії альтів створює інтонаційно-смыслову єдність з попереднім розділом. Кульмінація в аналізованій виконавській версії досягається шляхом поступового динамічного зростання від *pp* до *f*, з вкрапленнями мікродинаміки *crescendo* протягом однієї долі (такт 31), що постає як виразний звуковий ефект.

Заключне прославлення «*Алилуйя*» як прояв смиренного сприйняття волі Божої (образно-семантичний рівень) втілюється засобами гнучкого розспівування усіх партій хорового *tutti*. За Л. Пархоменко, особливої «сили експресії набуває звучання «*Алилуйя*» в чотириголосному хоровому складі, де спадний (в октаву) лінійний рух набуває семантики фатальності» (2009: 194). Протягом останніх восьми тактів, хору вдалось досягнути монолітності звучання. Виразне інтонування кожного із голосів хорової фактури досягнуто шляхом тембральної індивідуалізації кожної партії, а саме за рахунок поступового низхідного динамічного спаду у партії сопрано, епізодично у партії альтовій та басовій, досить виразній партії тенора, що підкреслюється засобами секвенційного розвитку.

Духовний спів актуалізується саме в момент виконання. Відтак, у монографії першорядним постало урахування та аналіз виконавської складової (зокрема, сучасного виконання досліджуваних творів).

Підсумуємо виконавські принципи, відзначені нами в ході інтерпретаційного аналізу. Виконавська версія інтерпретації кондака «Зі святими упокой» К. Стеценка Академічним хором

імені І. П. Майбороди, втілює відповідний молитовний образний стрій шляхом, зокрема:

- досягнення зосередженого кантиленного «прикритого» звучання та регламентованістю динамічних відтінків (у рамках шкали *piano* – *pianissimo*);

- тембральними засобами (увиразнений альтовий підголосок на тлі звучання хорового ансамблю – розділ *a*; виразне інтонування тембру оксамитного забарвлення псалмодії *Alto solo recitativo* – розділ *b*;

- динамічне зростання від *pp* до *f*, з крапленнями мікродинаміки *crescendo* в рамках однієї долі (такт 31) – як виразний звуковий ефект під час кульмінації заключного розділу *c*;

- виразного інтонування кожного з голосів хорової фактури, що досягнуто шляхом тембральної індивідуалізації кожної партії, що, однак, не порушує загальної монолітності звучання в заключному «Аллилуйя».

Таким чином, у композиторському прочитанні жанру кондака «Зі святими упокой» із «Панахиди» у хоровому співі К. Стеценко втілив відповідний молитовний стрій у соборності звучання, органічно поєднавши музично-стилістичні ознаки народного багатоголосся з ознаками богослужбової традиції (*Alto solo recitativo*, залучення антифонного принципу співу).

2.6. «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця: досвід композиторського прочитання паралітургічного жанру

На прикладі мініатюри-аранжування «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця розглянемо засадничі якості псалми як духовного жанру, зосереджуючи дослідницький інтерес на її втілення у виконавському вимірі⁴⁹. Даний зразок духовної хорової спадщини митця дотепер залишається малодослідженим у музичній науці.

Перш ніж перейти до аналізу композиторської інтерпретації народної псалми в аранжуванні О. Кошиця (1875–1944), підкрес-

49. На прикладі виконавської версії Львівської національної хорової капели «Дударик» (дир.Д. Кацал).

лимо, що композиторська, диригентська⁵⁰, педагогічно-наукова та культуртрегерська діяльність митця відіграла знакову й значущу роль у тяглоті спадкоємних зв'язків української хорової традиції за межами нашої держави. *Перервана* традиція духовної хорової культури у ХХ сторіччі пов'язана з впровадженням атеїзму та рушійної сили антирелігійної компанії, що призвело до масштабних «національних духовних втрат», зазначає Н. Супрун-Яремко (2014: 450). У продовження авторка зауважує, що «<...> значною мірою церковна музична творчість опинилася в еміграції, де не лише збереглась як вид національного мистецтва, а й зуміла примножитись і продовжити розвиток у наукових, композиторських і концертних формах свого життя» (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). І. Романюк підкреслює наступне: «народна традиція залишається актуальною завжди, враховуючи її автентичність як чинник якості» (2014: 385). Паралітургічна творчість О. Кошиця, репрезентована, зокрема, у 15 «релігійних кантах та псальмах» (визначення самого композитора). Митець досліджував та збирав лірницькі напиви від носіїв співочої духовної традиції, відзначаючи їх самобутність. До збірки «*Релігійні канти і псалми українського народу*» увійшли хорові «аранжування» (за Н. Калущою) паралітургічних жанрів лірницького репертуару.

Аудіо-збірка «*Різдво на Україні*» (1996) хорової капели «Дударик» містить унікальний за виконавським складом запис «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця: поєднання чоловічого, юнацького та дитячого тембрів у композиції вражає своєю вико-

50. Г. Карась надає цінні архівні матеріали стосовно участі «хористів та хористок майже усіх українських національних і церковних товариств Вінніпегу» під час 100-річного ювілею свого вчителя М. Лисенка у 1941 році (2022: 24). Авторка наголошує, що під час проведення Третіх диригентсько-вчительських курсів у Вінніпезі митець укладає програму, яка складалася із хорових творів М. Лисенка та проводить серію доповідей про українську музику і творчість основоположника української композиторської школи у різних містах Канади, зокрема у Монреалі, Торонто, Седбері та ін. (там само).

навською інтерпретацією складної за фактурним та теситурним викладом хорової композиції *a cappella*⁵¹.

Діяльність капели «Дударик» правомірно визначити відповідною у контексті успадкування традиції національного духовного співу. Йдеться про залучення дитячих голосів до чоловічого складу хору, що сягає своїм корінням XVI століття. У вітчизняній хоровій традиції дитячий хор був обов'язковим предметом навчальних закладів при церквах, а під час розвитку світського багатоголосного співу молодих півчих набирали до чоловічих професійних хорів.

Першоджерело народної псалми, як зазначає сам композитор, походить від кобзаря О. Вересая (запис було здійснено М. Лисенком). Форма твору – куплетно-варіаційна, що складається з п'яти куплетів у формі періодів та хорової коди:

I III	II IV	V	Coda
4+3+5	4+3+5	4+4+4	3+3+6

Ладовою особливістю є застосування паралельно-змінного ладу (чергування *g-moll* та *B-dur*), часте застосування VII та III ступенів, що властиво ладовому принципу організації народно-пісенних зразків.

Однотактове хорове звучання перед заспівом кожного з куплетів є свослідним «інструментальним» вступом, що увиразнюється за рахунок фактурної розмаїтості, вираженої у варіюванні початкового зерна теми. Хоровий вступ до другого та четвертого куплету доручено альтовій партії як заспів на фоні октавного унісону чоловічої групи голосів.

Упровадження хорової вертикалі закритим звуком першого, третього та п'ятого куплетів на *forte* відіграє функцію «хорового камертону», апелюючи до інструментального звучання колісної ліри. Слід відзначити, що хоровий вступ привертає слухачку ува-

51. Solo – отець Юрій Коласа.

гу уже з перших тактів⁵². Резонування під час співу на *mormorando* зумовлює філігранність звучання *crescendo* та поступового *diminuendo* при дотриманні ритмічної синхронності в поєднанні з виразною кантиленою у прослуховуванні підголосків. Уміле володіння ланцюговим диханням та відчуттям головного резонування з округлим звучанням голосних звуків створює картину сердечної дитячої молитви, вираженої у хоровому співі.

Виконавська інтерпретація вражає майстерністю звучання прийому *mormorando*, досягаючи гнучкості фразування на досить тривалий музичний відрізок (протягом I та III куплетів). Прикметно, що в академічному виданні – словнику з української мови (Білодід, 1966: 26) трактування терміна *mormorando* («спів закритими вустами») наведено саме на прикладі унікальних хорових прийомів О. Кошиця, завдяки яким митець досягав особливих звукових ефектів, а саме: «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» (там само).

Партія соліста баритона (I–III, II–IV куплети) насичена імпровізаційним тематичним розгортанням. Інтонаційне зерно теми складається з хроматичного низхідного секундового руху (*g-fis*) та висхідного стрибка на зменшену кварту до третього ступеня у рамках *g-moll* (*fis-b*) з подальшим лінійним хвилеподібним розкручуванням тематизму. Зміна натуральної та підвищеної VII ступені у соліста баритона є одним з ключових принципів у процесі драматургічного розвитку (див.: Додаток Б, № 20).

Хоровий супровід у I та III куплетах звучить прозоро за рахунок звучання дитячого тембру, плавності голосоведення у гомофонно-гармонічній фактурі, паралельному руху голосів, з, подекуди, незначними розспівами та підголосковими лініями. Період, що завершується кадансовим зворотом, є увиразненням особливого тембрального забарвлення за рахунок натуральної

52. <https://youtube.com/watch?v=M7gU1HhLkI0&feature=share>

домінанти та фермати на половинній тривалості $t-53$ (-5) як безпосереднє апелювання до народнопісенної стилістики.

У IV куплеті провідну роль в аналізованій виконавській інтерпретації надано тембральному хоровому комбінуванню, що постає одним з яскравих прикладів експериментальної хормейстерської роботи диригента, враховуючи, що партію *solo* долучено групі баритонів на *pp*, відіграючи роль другого плану як підголосок розвиваючого типу⁵³. В процесі розвитку хор виконує біфункціональну роль – як самоцінний пласт та діалог із партією баритонів. У даному куплеті хор є дієвим учасником розвитку драматургії: за рахунок варіантного розвитку теми (п'ятиразовий повтор окремих слів «ой, хто, хто» та дворазового повтору фрази «ой хто, хто живе в його дворі»).

Кульмінацією твору є заключний V куплет. Поява хорового вступу до означеного куплету виконується на *mormorando* у поєднанні з ферматою, яка в даному випадку слугує зупинкою в часовому вимірі для імпровізаційного проведення партії сопрано (стилізуючи гру на колісній лірі), а на думку Н. Калущкої, «сопрано імітують навіть виразну заплачку» (2001a: 132), де *cis* подвійної домінанти підкреслює ладове забарвлення *g-moll*. Слід вказати, що в подальшому процесі розвитку п'ятого куплету хор на голосному звуці «у», наближеного до «о», зі штрихом *marcato* створює молитовну картину соборного за характером звучання духовної псалми (див. Додаток Б, № 21).

Долучення тенора-альтіно (як відомо, доволі рідкісного тембру) до солюючих баритонового та сопранового голосів на тлі загального хорового звучання з дотриманням тихої динаміки та поступового її посилення за рахунок виразного озвучення вербального тексту вбачається оригінальним хормейстерським

53. Підголосок, який розвиває – за класифікацією Л. Решетникова типів підголосків, є усталена основа «техніки українського народного підголосково-поліфонічного багатоголосся», разом із такими як втора; підголосок, який доповнює; підголосок, який колорує; підголосок-фон та ін. (Супрун-Яремко, 2014: 356). Дана класифікація представлена в дослідженні Н. Супрун-Яремко (там само).

прийомом, що виконує драматургічну роль і підкреслює змістовну складову вербального тексту (прославлення духовної сили святителя Миколая Чудотворця).

Отже, за рахунок виформування багатопаровості хорової фактури (семи- та восьмиголосся у кульмінаційному заключному куплеті) досягається кульмінація у хоровій коді, де *tutti* хору припадає на слова «*Миколай! Ми тебе благаєм! На поміч к собі призиваєм!*».

На підставі здійсненого інтерпретаційного аналізу підсумуємо ключові виконавські принципи псалми «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Якість виконання складної багатопаровості фактури зумовлена синтезом тембрового розмаїття сольюючих голосів партії сопрано, альтів, баритонів, збалансованого загально-хорового ансамблю та поступового збагачення хорового супроводу шляхом динамізованого розширення. Діапазон агогічних прийомів, урізноманітнений композитором акцентуючими тривалостями, високими теситурними умовами, темпової градації шляхом поступового розширення протягом останніх двох тактів (*allargando*) – всі ці прийоми виформовують довершену драматургію цілого. Застосування принципу співу на *mormorando* в цілому характерний для хорового стилю митця. Соборність молитовного звучання хорової коди є уособленням духу молитви та віри у беззаперечний захист святителя Миколая Мирликійського чудотворця.

Висновки до Розділу 2

У Розділі монографії досліджено закономірності втілення концептуальних засад інтерпретації українського духовного співу як складової в системі індивідуального композиторського стилю митців кінця XIX – першої третини XX століть.

Обґрунтовано історичну роль фундатора національної композиторської школи М. Лисенка. Відзначено, що духовна музична спадщина митця є проявом мистецького універсалізму – започаткуванням форм музично-громадської та просвітницької, етнографічної та композиторської діяльності.

1. На підставі дослідження повного корпусу духовних творів *a cappella* М. Лисенка, сформовано *інтонаційний словник*, визначено особливості музичної стилістики.

Так, на основі здійсненого жанрово-стильового аналізу «*Херувимської пісні*» як композиторського прочитання богослужбового жанру визначено: провідну роль вербального першоджерела, особливості музичної стилістики, жанрову специфіку. *Інтонаційний словник* твору складається з пісенного архетипу мелодики розвиненого типу, що відбиває специфіку фактурної організації, а саме: застосування гетерофонії як ознаки українського народного багатоголосся (унісоні у кадансах, паралельний рух терціями чи квінтами); розспів більш розвиненого типу, з ширшою інтервалікою і диханням (у кульмінаційному третьому розділі «Алілуйя»); стрибки на широкі інтервали; наявність силабічної ритміки.

У кондаку Різдва «*Діва днесь пресуцтвеннаго раждаєт*» та духовному канті «*Хрестним деревом*» митець застосовує: принципи народного багатоголосся (унісонні заспіви, терцієві подвоєння, октавні ущільнення); засоби вокально-хорового письма (поступове фактурне та теситурне розгортання тематичного матеріалу псалми) як втілення принципу – від мелодії до поліфонії (підголосковість з її фактурно-гармонічною перемінністю). Куплетна варіаційність поєднується з наскрізним розвитком, що відтворює пошуки митця у формуванні розгорнутих західноєвропейських крупних форм.

У композиторській інтерпретації псалми «*Пречистая Діво, мати Руського краю*» визначено складові музичної стилістики: тип фактури органічно втілює народнопісенну стилістику українського духовного співу; метроритм як чинник драматургічного процесу; темброва семантика чоловічих голосів формують молитовний стан, на противагу лірики світського типу (драматизм, задушевність); драматургічна роль окремих партій досягається шляхом застосування *divisi*, частим октавним подвоєнням у партії басів, тяжінням до мелодичної виразності та пластичності голосоведення.

В духовному хоровому концерті «*Камо поїду от лица Твоего*» опора на полістильовий синтез та мелос як архетипічні мовні знаки було втілено та узагальнено композитором в жанрово-інтонаційних типах, фактури та ритміки. При збереженні кантового триголосся (перший розділ) композитор досягає певної самостійності в голосоведенні, що зумовлено застосуванням широких стрибків в хорових партіях (другий розділ). Наслідування стилістики духовного концерту втілене у образних контрастах частин, що досягнуто за рахунок постійного оновлення інтонаційного, метро-ритмічного, темпового параметрів.

На прикладі опери «*Різдвяна ніч*» (1872) М. Лисенка розглянуто втілення українського духовного співу, зокрема включенням зразків народнопісенного обрядового фольклору (колядки та щедрівки) в оперний жанр. В оперній драматургії митець залучає традицію співу колядників як увиразнення українського духовного співу, приналежного до народнопісенної традиції, в рамках світського жанру академічної музики.

2. На прикладах духовної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця визначено стильові ознаки спадкоємності традиції українського духовного співу. Досліджено авторські версії духовного гимну «*Боже великий, єдиний*» М. Лисенка в інтерпретаціях К. Стеценка та О. Кошиця як один із проявів наслідування новацій національного стилеутворення – виключно «українському голосоведенні» (за О. Кошицем)⁵⁴.

До жанрово-стилістичних принципів, які втілені у хоровому письмі, відносимо опору на пісенність (унісони, терцеві втори та інше), особливості формотворення (куплетна форма, варіаційність), хорову колористику (зіставлення різних груп хору), залучення поступенного висхідного та низхідного руху у партії басів – один із проявів наслідування традиції православної монодії.

«*Велике славослів'я*» із «*Всенічної*» як приклад богослужбового жанру у композиторському прочитанні К. Стеценка засвідчив ознаки кантової традиції (розділ В «*Хвалимо Тебе*»), втіленої через:

54. Микола Лисенко у спогадах сучасників (1968: 492–493).

– лінійну розвиненість партій жіночої групи хору на фоні статичного руху на одній висоті чоловічих голосів в октавний унісон чи квінту;

– октавний унісон у різному співвідношенні, що увиразнює архітектоніку цілого та формує відповідну атмосферу архаїки, що апелює до генези богослужбового співу в українській духовній традиції;

– функціональна визначеність басової опори у чергуванні D-T на близькій відстані (розділ A1)⁵⁵ функціонують як ладогармонічні риси української народної пісенності.

На підставі композиційно-драматургічного аналізу творів К. Стеценка («*Со святими упокой*» із «*Панахиди*») та О. Кошиця (псалма «*Ой, хто хто, Миколая любить*») виокремлено **спільні** музично-стилістичні ознаки композиторської інтерпретації українського духовного співу як відповідні стилю духовної хорової творчості обох митців:

– тяжіння до багатошаровості фактури та розширення загального діапазону під час хорової кульмінації;

– залучення принципів антифонного співу, що є успадкуванням традиції золотої доби української музики⁵⁶;

– хор як *оркестр* голосів, що відповідає хоровому стилю обох митців; застосування псалмодії (середній розділ «*Зі святими упокой*» К. Стеценка);

– повторення окремих складів фрази у хорі, що властиве для традиції гуртового народного співу;

– наслідування у вокальній партії інструментальної *перегри* колісної ліри (у хоровому вступі до 5-го куплету «*Ой хто, хто Миколая любить*» О. Кошиця у сопрано);

– ладова перемінність (*dur – moll*) на близькій відстані;

– стале застосування септакордів субдомінантової групи, подвійної доміанти тощо.

Підкреслимо, що К. Стеценко спирається на обіходний напів

55. «*Ти що взяв Гріхи світу*» (т. 38–51).

56. Маємо на увазі творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя.

шого гласу в кондаку «*Со святыми упокой*», тим самим засвідчуючи постає втіленням закономірностей концептуальних засад традиції православного богослужбового співу, заснованого на системі *осьмогласся*.

На прикладах сучасних виконавських інтерпретацій засвідчено якість духовного співу, що досягнута шляхом пластичності голосоведення, експериментальної роботи хормейстера в царині тембрального комбінування, мікродинаміки тощо.

РОЗДІЛ 3

СПАДКОЄМНІСТЬ ТРАДИЦІЇ ДУХОВНОГО СПІВУ
У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Попри можливі прорахунки авторів сучасної духовної музики – найдискусійнішим видається запропонований ними ступінь новизни мовних засобів у їх відповідності характеру богослуження – важливим є момент подолання стильової вторинності сакральної музики, повернення духовної творчості українських композиторів до основного руслу музичного семіозу. Це може призвести до колосального оновлення і збагачення усіх складових національної музичної мови внаслідок актуалізації тезауруса етнохарактерних засобів сакрального письма. На цій основі цілком можливим є вихід у новий вимір своєрідності музичного комунікату, а значить – неповторності та нововіднайденості актуальності української музики в європейському контексті.

Олександр Козаренко (2002b: 160)



У третьому розділі монографії увага привертається до наскрізної тенденції звернення композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть до зразків богослужбової творчості із виявленням спадкоємності духовного співу в творчості митців української діаспори другої половини ХХ століття.

3.1. Духовна композиторська творчість у просторі національної музичної культури другої половини ХХ століття в українській діаспорі

Даний підрозділ монографії пов'язаний з малодослідженою духовною композиторською творчістю митців української діаспори другої половини ХХ століття. Наукове завдання цього підрозділу полягає у визначенні ролі богослужбової творчості митців української діаспори другої половини ХХ століття в історико-стильовій системі української музичної культури.

Нагадаємо, що перша третина ХХ століття (якщо точніше – перша чверть ХХ ст.) була розквітом «*нової школи*» української духовної музики (за О. Козаренком), зокрема у творчості послідовників М. Лисенка – К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Козицького, Я. Яциневича, П. Демуцького та інших.

У подальшому, атеїстична ідеологія стала тією силою, що знищувала природній процес існування та розвитку національної духовної традиції з 1930-х років і далі. Українські композитори були вимушені писати заангажовані музичні твори, що прославляли вождів соціалізму. Рівень художньої довершеності музичного твору визначався не за новизною, а за наближеністю до «канонізованої схеми-еталону», за О. Козаренком (2000: 185)¹. З репертуару державних хорових колективів, що існували під певною ідеологією, було повністю ліквідовано богослужбовий спів.

З 1930-х років в Україні творчими силами великого кола саме

1. Складовими даної системи були: міфологізація тематики, зокрема революційної, військової, трудової.

плеяди митців діаспори, зокрема О. Кошиця, П. Маценка, М. Гайворонського, згодом І. Соневицького, А. Гнатишина, М. Федоріва та інших, які продовжили спадкоємність традицій духовного співу, було збережено найкращі здобутки українського музичного мистецтва, зокрема духовного.

Доходимо висновку, що політичний устрій 30-60-х років минулого століття в Україні зумовив насильне призупинення розвитку національної духовної традиції та лише з 1990-х років «з новою силою розгорнувся» на теренах нашої держави (Козаренко, 2002b: 150).

У даному контексті не можемо не вказати на авторську концепцію М. Ржевської (2005) щодо доцільності періодизації музичної культури України ХХ століття як цілісного феномена на три рівновеликі періоди (кожен із яких – відтинок у третину століття).

Тож, друга третина ХХ століття – період, пов'язаний із політизацією мистецтва та означений культурним застоєм (враховуючи характер інтенсивності динамічних процесів, означений М. Ржевською як пасивний стан). Йдеться про вплив ідеологічно спрямованого методу соцреалізму, що у царині музичної культури зумовив орієнтацією на «поверховий етнографізм», як зазначає О. Козаренко (2000: 188) та визначається порушенням усталених засад національного музично-культурного процесу (зокрема, духовних цінностей, світоглядових настанов).

Зауважимо, що в Україні хорова творчість (професіональна церковно-співоча традиція), яка з доби Хрещення Київської Русі репрезентована богослужбовими жанрами, з 30-х років ХХ століття перериває свою багатовікову традицію. Українську картину світу в музичній культурі ХХ століття не можна вважати повноцінною без плідної діяльності митців української діаспори, які виявились спадкоємцями «перерваної традиції» (термін І.Романюк) (2009b: 160). В період ідеологічного заангажованості, зокрема заборони духовного співу на теренах України у ХХ столітті, необхідно констатувати, що композиторська творчість митців діаспори засвідчила таку спадкоємність за межами нашої держави. Зрозуміти квінтесенцію української духовної культури,

зокрема «самобутність її національної традиції, передусім в останньому столітті, видається можливим у двох формах її функціонування: як на етнічно визначеній території, так і за її межами, в діаспорі», за Г. Карась (2012: 10). О. Козаренко підкреслює, що «композитори діаспори <...> немов стабілізували стиль “нової школи” української духовної музики» (2000: 127–128).

Більше того, лише із проголошенням Незалежності України духовні твори композиторів діаспори стали відомими українському слухачу, а також були впроваджені у свій природний практичний вимір – увійшли до репертуару кафедральних та парафіяльних хорів української церкви² (Карась, 2020: 58).

Вважаємо за доцільне охарактеризувати провідні риси духовної композиторської творчості тих митців, діяльність яких безпосередньо обумовила спадкоємність традиції українського духовного співу. Маємо на увазі духовну композиторську творчість *Євсевія Мандичевського* (1857–1929, Відень), *Михайла Гайворонського* (1892–1949, США), *Андрія Гнатишина* (1906–1995, Відень) та *Мирона Федоріва* (1907–1993, США).

Дослідження музичної культури української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття представлене у монографії Г. Карась (2012) та дисертації Т. Прокопович (2001). Вичерпну характеристику духовних циклів, що становлять осердя духовної хорової творчості А. Гнатишина, надає Л. Кияновська (2005). У дослідженні І. Яців конкретизовано застосування «культурних продуктів музичної індустрії» (грамплатівок, компакт-дисків) як джерельної бази дослідження музичної спадщини М. Федоріва в контексті професійної діяльності митців Канади (2021: 88).

Вершиною композиторської духовної творчості **Є. Мандичевського**, яка припадає на кінець ХІХ – першу третину ХХ століття, постали дванадцять Божественних Літургій³, що становлять не тільки культурно-історичну цінність в українській

2. Греко-католицької та православної.

3. Серед яких слід виокремити: Піснеспіви та Божественні Літургії (1880); Літургія для мішаного складу хору F-dur (1894); «Літургійні піснеспіви з румунським і українським текстом для 3-х жіночих голосів»; «Літургія № 7» E-dur.

духовній культурі, але й відіграли провідну у зростанні хорової хорової творчості на Буковині, сприяючи духовному вихованню майбутніх поколінь, за Г. Карась (2012: 565). В Літургіях композитор застосовує поліфонічний розвиток, тим самим засвідчуючи глибоке знання жанру мотету та мадригалу доби відродження, спирається на модель класичної західноєвропейської традиції. Отже, вершиною композиторської творчості Є. Мандичевського є жанр Літургії, який становить не тільки культурно-історичну цінність в українській духовній культурі, але й відіграє провідну у зростанні хорової хорової творчості на Буковині, сприяючи духовному вихованню майбутніх поколінь, за Г. Карась (2012: 565).

Духовна композиторська творчість **М. Гайворонського** увиразнена літургічними та паралітургічними жанрами для хору *a cappella* та для симфонічного оркестру⁴. Характеризуючи хоровий стиль літургічних жанрів М. Гайворонського, слід вказати на простий склад гармонії у єдності з достатньо простим викладом голосоведення та не широким діапазоном («Служба Божа» В-dur). В старовинних «Кантах» М. Гайворонського з Почаївського «Богогласника» (1792) залучено композиторські прийоми, запозичені з власних обробок народних пісень, забезпечуючи мелодичну оригінальність голосів та широкий спектр контрапунктичних принципів письма (Карась, 2012: 569). Митець спирається на богослужбову традицію антифонного співу. На думку А. Рудницького, дослідника духовної творчості М. Гайворонського, в сфері богослужбової музики композитор представив духовні зразки «глибоко релігійної виразовості, нав'язаної з одної сторони до народньої пісенности, з другої – до Бортнянського» (1963: 144).

Композиторську та диригентську (регентську) творчість **А. Гнатишина** відносять до найбільш плідних серед митців

4. Дві «Служби Божі», окремі літургічні піснеспіви (наприклад, «Третій антифон» чи «же Херувими») та паралітургічні твори (колядки); із «Почаївського Богогласника» духовні «Канти»; «Псалом 150» написаний для симфонічного складу оркестру; псалми для мішаного та однорідного хору; авторське опрацювання «Служби Божої» С. Воробкевича.

української діаспори⁵. У творчості композитора-практика, який усе своє професійне життя присвятив регентській діяльності за межами України, переважає «милозвучність української пісенності, повага і величність церковних наспівів» (Кияновська, 2005: 129). Для стилю митця характерною була опора на богослужбову традицію в органічному поєднанні з романтичними ознаками: «<...> стриманість і зосередженість релігійних почуттів», які «природно співіснують у хорових і вокальних композиціях Гнатишина з романтичною піднесеністю» (там само).

Духовно-просвітницька життєтворчість **М. Федоріва**⁶ – українського композитора та диригента, музично-громадського діяча, одного з представників цілої плеяди митців української діаспори, хто «надовго потрапив до “чорних списків” заборонених для згадування та особливо небезпечних для режиму» і лише зі здобуттям Україною незалежності його творчість набуває актуальності та «об’єктивного переосмислення» (Яців, 2018: 76).

М. Федорів відноситься до тих рідкісних митців української діаспори, композиторська творчість якого відіграла провідну роль

5. Вкажемо на окремі духовні цикли а cappella митця: дванадцять «Служб Божих», «Воскресна Утренья» 1969 року, «Молебні до св. Володимира Великого» для чоловічого хору 1981 року, «Вінчання», збірка церковних пісень «Богородиці на славу» 1974 року, «Українські церковні пісні на всі свята» для мішаного хору 1986 року, збірник «Коляди» для мішаного хору 1958–1960 рр., паралітургічні твори в аранжуванні композитора, а також дві кантати «Рука Івана Дамаскіна» (на слова І. Франка) та «Хрещення України», (Карась, 2012: 577).

6. Федорів Михайло Олексійович народився в селі Криве Бережанського повіту (на Тернопільщині). Значну частину життя провів у Філадельфії. Протягом 1926–1933 рр. навчався у василіанських монастирях Галичини (Львівщина). Протягом 1928–1932 рр. навчався у Львівському університеті (філософія та теологія). Отримує ступінь священства Чину св. Василя Великого у 1932 році. Професійну освіту отримав у трьох вищих музичних навчальних закладах (Варшавська Національна Консерваторія (1935), Віденська вища музична школа та Зальцбурзька консерваторія (1942–1944 рр.)). Емігрує до США у 1945 році, обласшовується у Філадельфії, покидає служіння УГКЦ в 1949 році і в подальшому продовжує освіту на музичних факультетах (Філадельфійський університет). За кордоном (до 1968) займається викладацько-педагогічною та регентською діяльністю, зокрема: керування церковними хорами у Чикаго та Філадельфії та ін.

у збереженні духовної культури Закарпаття. «Опираючись на найшляхетніші первні духовної й національної ідеї, він (М. Федорів – О.Я.) належав до плеяди тих високопрофесійних музикантів ХХ століття, чия діяльність істотно вплинула на процеси мистецьких пошуків у сфері культової церковної творчості та практики літургійних відправ в українських церквах діаспори», підкреслює І. Яців (2021: 88). Для духовних творів М. Федоріва властивим є простота та зручність виконання, що обумовлено «характером галицького вселюдного співу» (Карась, 2012: 575).

Духовна діяльність композиторів діаспори з 1930-х років тісно пов'язана з греко-католицькою богослужбовою традицією. Як відомо греко-католицька церква⁷ спирається на православну древню традицію греко-візантійського чину. Уся богослужбова композиторська діяльність М. Федоріва була присвячена українській греко-католицькій церкві.

Глибокий інтерес композитора до традиції українського духовного співу зумовлений не тільки його досвідом як композитора, а й, безпосередньо, фаховою музикознавчою діяльністю. «Показово, що композитор-емігрант осмислює свою наукову діяльність як реформу українського церковного співу», зазначає Г. Карась (2012: 727). Багатогранна діяльність М. Федоріва, зокрема музикознавча⁸, відіграла провідну роль для появи важливих наукових досліджень, в яких митець, як вказує І. Яців, «здійснює історико-теоретичний огляд українських богослужбових наспівів» (2018: 77).

Вважаємо за доцільне вказати на праці, упорядковані митцем, серед яких виокремимо «Василіянські церковні наспіви» (1961) – видані у трьох томах, «Напрямні праці літургійної комісії для українського церковного співу й церковних практик» (1968), що є, фактично, практичними рекомендаціями для богослужбової співочої практики. Підручник для школи і дому «Пояснення цер-

7. Внаслідок укладання Берестейської унії в 1596 року в місті Берест, сформувалась греко-католицька (уніатська) церква, яка до нашого часу зберігає східний обряд та українську мову в богослужінні.

8. Що стосується популяризації та збереження традиції українського духовного співу.

ковних богослужінь і святих тайн» (1976) можемо вважати одним з рідкісних видань для шкільного курсу навчання богослужбової традиції. Вважаємо за необхідне й виокремити фундаментальну працю М. Федоріва «Обрядові співи Української Церкви Галицької землі» (1983), яка входить до серії видань, створених до відзначення тисячоліття Хрещення Русі-України (988–1988).

Наголосимо на наявні фундаментальні історичні і музикознавчі дослідження, присвячені національній богослужбовій співочій традиції в історичному та теоричному аспектах. Так, у перші роки Незалежності митець видає «Історію церкви в Україні» (1991), а також третій том «Українських Богослужбових Співів з історичного й теоретичного огляду» (1997) (Карась, 2012: 1053).

Українська традиція богослужбового співу безпосередньо пов'язана з соборним співом у храмі, який відстоювали композитори «нової школи» української духовної музики першої третини ХХ століття. Фактично М. Федорів продовжив ту діяльність, якою займалися півстоліття до цього в Україні К. Стеценко, О. Кошиць та П. Козицький, що входили до складу Комісії з українізації Служби Божої⁹, а через деякий час до Хорової комісії¹⁰ (1919–1920-ті рр.)¹¹. Як фаховий музикознавець митець входив до *Літургійної комісії*, що розпочала своє існування у Львові у 1940 році під керівництвом митрополита Андрея Шептицького¹².

Як і митці Хорової комісії в Україні, композитор займався проблемою «вселюдського співу» – співу вірян в Храмі як прояв традиції соборного духовного співу у храмі. В усіх теоретичних працях дослідник розглядає: історію становлення і розвитку українського церковного співу; специфіку системи музично-ви-

9. Організована в період однієї із сесій Всеукраїнського Православного Церковного Собору (1918, 1921, 1927 рр.).

10. Через певний період часу перейменовано на Комісію церковних співів.

11. Спираючись на досвід греко-католицької церкви, за історичними даними О. Засадної та О. Черсак, К. Стеценко боровся за процес введення загальнонародного церковного співу в українських храмах як один із способів досягнення церковної соборності (2021: 204).

12. Організована Літургійна комісія продовжила роботу у діаспорі (після Другого Ватиканського собору 1966 р.) при Єпархіях УКЦ (США).

разових засобів літургічної музики; проблему сучасного стану життєздатності напівів; піклування про «національну чистоту» обрядових жанрів, за Г. Карась (2012: 727).

Порівнюючи засадничі принципи Хорової комісії 1919 року із діяльністю М. Федоріва, можна вийти на деякі паралелі, що виражаються у наявній різниці. Так, композитори, які входили до складу *Хорової комісії*¹³, ініціювали напрямки своєї діяльності, поставивши за мету певну кількість завдань: організувати один великий хоровий колектив для чотирьох київських парафій, що опанує єдиний нотний богослужбовий репертуар для здійснення урочистих богослужінь та молебнів; проведення «публічних концертів», метою яких постане знайомство «з найкращими церковно-музичними творами»¹⁴; ініціювати організацію творчих конкурсів з винагородою, наприклад, за розробку українського осьмогласся чи київського розспіву, за написання Служби Божої чи молебна; проведення польових досліджень різними регіонами України із метою фіксації «автентичних церковних розспівів» з їх подальшим дослідженням (Засадна & Черсак, 2021: 205).

Серед церковних реформ *Літургійної комісії* композиторів діаспори (за безпосередньої участі М. Федоріва) виокремимо наступні: збереження традиційного самолівкового співу¹⁵; скорочення певної частини богослужінь для створення відповідних умов, де буде звучати церковний спів (митець наслідує давню традицію пісенного послідування, яку започаткували преподобні Антоній та Феодосій у XI столітті)¹⁶; введення обов'язкової музичної освіти для духівників як необхідна умова професійного їх зростання; функціонування професійного церковного співу в

13. К. Стеценко, О. Кошиць та П. Козицький.

14. Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3982. Оп. 3. 1918–1929 рр. Спр. 33. Арк. 6–7.

15. Який є панівним у богослужбовій творчості М. Федоріва.

16. На думку М. Федоріва, якщо не відбудеться реформа, внаслідок цього Служба Божа продовжує існування у вигляді читання, а не співу, адже до співаної традиції «не стане ні дяка, ані хорів, які теж на наших очах тануть, як догораюча свічка» (1968: 18).

еміграції для досягнення головної якості духовного співу – його чистоти¹⁷.

3.2. Жанр Літургії в богослужбовій творчості М. Федоріва (на прикладі «Служби Божої» для мішаного хору, 1967)

*Сучасний церковний наш спів – це типово український,
перетоплений літами стихією українського духа,
чи пак спільним генієм на наш, нам питомий <...>
бо спів наш серед обрядової сім'ї за візантійським
походженням зовсім відмінний
від співів Східних Церков
Мирон Федорів (1997: 140)*

Духовна композиторська спадщина митця представлена широким спектром богослужбових жанрів, серед: дві «Служби Божі», які відділяє історичний відтинок у 15 років (1967 та 1982), «Єрусалимська утрєня», (1971)¹⁸, «Воскрєсна утрєня» (1967), церковна ораторія «Велика Вечірня з Литією» (1986) до відзначення 1000-літнього ювілею хрещення Руси-України (присвячена пам'яті основоположників українського християнства – рівноапостольним св. Кирилу і Мефодію, св. великому князю Володиму й княгині Ользі). М. Федорів заповнив прогалину у зверненні композиторів до богослужбових жанрів «Всенічної», для якої характерним є відсутня кількість усталених піснеспівів, як, приміром, у Літургії (Карась, 2012: 573). Серед паралітургічної творчості – понад триста українських духовних пісень, більше ста колядок та ін.

Таким чином, серед розмаїтої богослужбової творчості М. Федоріва визначне місце займають дві Служби Божі, духовний цикл «Літургійні хоріві твори для чоловічого хору» (рік видання не-

17. «У стилі чистого співу, але веденого фаховими людьми, диригентами й співаками, до того підкованими й тренуваними, очевидно, забов'язаними, щоб творили стабільну силу на всякі потреби часу до відправ» (Федорів, 1968: 27).

18. Адресована хору «Славута» при церкві св. Миколая в Чикаго.

відомий), «Частини до Служби Божої та інше на мішаний хор» (1991), які охоплюють – понад 100 сторінок. Митець переклав для мішаного складу хору значну кількість богослужбових піснеспівів річного циклу, зокрема кондаки, стихирі, тропарі, ірмоси, що вимагало обережного відношення до пісенної духовної традиції, за Г. Карась (2012: 573). Можемо припустити, що така багата і розмаїта духовна композиторська спадщина митця інспірована, в тому числі, і плідною діяльністю М. Федоріва у складі Літургійної комісії.

Створення композитором богослужбових циклів – «Збірник літургійних співів Закарпатської Церкви Візантійського обряду для мішаного хору» (1982) та «Обрядові співи української церкви Галицької Землі. Ч.І. Український відділ. Ч.ІІ. Літургійні співи» (1983) мають безумовну джерелознавчу цінність, на що справедливо вказує Г. Карась (2012: 523). Окремо наголосимо, що друга частина складається із літургійних піснеспівів у вигляді одноголосних зразків всенародної галицької традиції українського духовного співу – самолівки.

Автор видання надає декілька версій одного піснеспіву¹⁹, у тому числі приклади тропарів та кондаків, що приналежні до візантійської співочої традиції та піснеспіви заупокійної служби та панахиди. Ввідним до нотних зразків другої частини духовного зібрання є фото із зображенням хору ангелів, яке композитор запозичив із «Граматики музикальної» М. Ділецького та раритетне зображення частини Києво-Печерської Лаври, тим самим засвідчуючи спадкоємність соборного духовного співу в українській духовній традиції. В останні роки життя митець видав збірник «Церковні пісні» для мішаного складу хору²⁰.

У даному підрозділі монографії більш детально зупинимось на жанрово-стильовому аналізі «Служби Божої» *F-dur* (1967) для

19. Наприклад, Єктенія велика – 14 зразків; Перший антифон «Воскликніте Господеві, вся земля» – 4 зразки; Літургійний псалом замість антифону – 3 зразки; «Єдинородний сину» – 4 зразки.

20. 1995 – рік видання в США, 2004 – рік видання в Україні.

мішаного хору М. Федоріва²¹. У наш час у музикознавстві обраний літургійний цикл не поставав предметом прицільного вивчення, що є завданням першорядної актуальності.

«Службу Божу» М. Федоріва, яка складається з 23 номерів, видано у видавництві Єпархії св. о. Николая Чіаго та призначено для богослужіння греко-католицької церкви. Богослужбовий цикл митця постає прикладом спадкоємності традиції, передусім на рівні вербального першоджерела, зокрема у написанні молитов кирилицею. Українська вимова богослужбових текстів записана церковнослов'янською мовою, а саме київським ізводом. В нотному джерелі вказано: «Дозволяється друкувати. Від Єпископського українсько-католицького Ориднарию»²².

На перших сторінках нотного видання «Служби Божої» зустрічаємо переднє слово самого композитора, в якому, зокрема, вказуються практичні рекомендації стосовно співу: «*Радиться Ектенії і Частини Рецитаційної Натури Співати Піяно, Щоби На Цьому Тлі Виростали Інші Речі В Повноті Свогого Виразу З Динамічним Розгорненням Та Почувальною Наснагою*»²³ (Федорів, 1967: 2). Такі настанови свідчать про свідоме розуміння ролі співу у втіленні Богоспількування.

Розглянемо основні жанрово-стилістичні принципи, на які спирається митець, втілені у хоровому письмі «Служби Божої».

Опора на псалмодичний тип викладу голосоведення увиразнює молитовний стрій літургійного циклу М. Федоріва, з появою мелодизованих ходів на ключових словах молитви.

Застосування принципу псалмодії впливає на стриманий характер окремих піснеспівів, зокрема, в *Антифонах I та III* (див.: Додаток Б, № 22), *Ектенії Сугубій* перед «*Іже Херувими*», епізодично в піснеспіві «*Єдин Свят*», «*Відихом Світ істинний*», «*Буді імя Господне*»). Важливим спостереженням, на наш погляд, постає використання тональності домінанти – C-dur до появи піс-

21. «Служба Божа» F-dur М. Федоріва також існує для чоловічого складу хору.

22. С. Чичула є автором, який здійснював перепис нот.

23. Збережено авторський правопис.

неспіву «*Святий Боже*», подальша композиторська інтерпретація представлена в межах *F-dur*, що впливає на зміну теситурних умов. Початок кожного з Антифонів, окремих піснеспівів та Єктеній подано у тісному хоровому розташуванні, де у партії сопрано часто звучить квінтовий тон у терцієвому співвідношенні з партією альтів. Ключові слова композитор виокремлює зміною розміру ($2/4$, $3/4$, $5/4$), заміною мілких тривалостей на більш довгі (половині чи цілі), виразною ритмікою (четвертна з крапкою та восьма), тим самим підкреслюючи молитовний стрій.

Гармонічне наповнення енохарактерними плагальними зворотами (*T-S-T*) та плагальними кадансами (*S-T*) увиразнює хорове письмо.

Особливу увагу на рівні всього циклу привертає голосоведення партії басів, що відіграє роль гармонічної підтримки, зокрема з появою виразних ходів по *T-53* чи *VI* вгору та символізує духовну вертикаль. Під час завершення кожного приспіву Антифонів та Єктеній в голосоведенні партії басів спостерігаємо наспівний низхідний рух чи контрастний висхідний стрибок – ч.8 (на слові «*Амінь*»). Дане спостереження постає прикладом апелювання композитором до традиції давньої монодії у єдності з народно-пісенним мелодизмом.

Розглянемо «*Милость мира*», що входить до третьої, кульмінаційної частини Божественної Літургії – Літургії вірних. Т. Прокопович стверджує, що «Служба Божа» вплинула на подальшу творчість митця до «відтворення всіх компонентів старої канонічної форми богослужіння греко-католицької церкви. Виплеканий на галицькій землі, цей варіант християнського обряду відроджується на американському континенті саме завдяки праці М. Федоріва» (Прокопович, 2000: 117). Саме в даному піснеспіві композитор уникає частих стрибків на широкі інтервали та зберігає тісне розташування голосів. Відтак, збереження середнього регістру обумовлює втілення молитовності в значенні довершеності.

Композиція написана в складній тричастинній формі:

виразним рухом альтової та басової партії, що властиве народно-пісенній традиції. Відтак, Г. Карась зазначає, що «народно-пісенна колористика» духовних творів композитора обумовлена «співучістю інтонаційних зворотів переважно у вузькому діапазоні, які розвиваються шляхом розспівування початкового мотиву» (Карась, 2012: 571).

Панівним принципом формотворення піснеспіву є гармонічний чинник, зокрема у застосуванні композитором частих відхилень до тональностей субдомінанти (*B-dur*) та домінанти (*C-dur*), а також, використання *D65, D43* та *D2*. Секундові поступенні ходи, які часто композитор застосовує у жіночих партіях, в рамках будови цілого, увиразнюють інтонаційну природу тематизму.

Перший розділ *A* (3/4), що в богослужбовій традиції вибудований за принципом діалогу між виголосами священика²⁷ та відповіддю хору, складається з чотирьох коротких молитов: «*Милость мира*», «*I со духом твоім*», «*Імами ко Господу*» та «*Достойно і праведно єсть*». Хорова фактура увиразнена підголосковим рухом у партії тенорів та партії альтів, з подальшим відхиленням у субдомінантову сферу (у 3 та 9 тт.) та застосуванням *DD65* (у такті 7). Тісне розташування поступово змінюється на широкє, що скерованє на розкриття звукової рельєфності піснеспіву.

Принагідно додати, що в подячній молитві «*Достойно і праведно єсть*» висхідний та стрімкий рух у партії сопрано, який досягає кульмінаційної вершини – *f2*, підкреслює духовну повноту Святої Трійці (див.: Додаток Б, № 23). Відзначимо, що в даному епізоді гнучке голосоведення партії басів та сопрано в дециму, що зумовленє тембральною виразністю, сприймається як сталий композиторський прийом, приналежний до основних принципів співу Києво-Печерської Лаври. Безперервність розвитку спостерігаємо у подальшому кантовому викладі, зокрема, звучанням партії сопрано та альтів у терцію (в середній теситурі) на фоні більш статичного руху партії тенорів. Композитор фрагментарно виклю-

27. Розпочинається словами подячної молитви «Благодарім Господа».

чає партію басів, зосереджуючи увагу на *прозорості* триголося. Застосування диференціації хорової фактури у формі заспіву у терцію чоловічих голосів «*Тройці єдиносущній*», якій відповідає партія жіночих голосів, збагачує духовний простір багатоголосної хорової фактури. Звернемо увагу, що висхідний стрибок на ч.5 з подальшим низхідним рухом восьмими тривалостями у партії альтів апелює до народнопісенної стилістики.

Завершується *перший розділ А* інтонаційно-тембральним розширенням, зокрема розспівуванням протягом трьох тактів слова «*нераздільний*» як символ єдності Святої Трійці. Таким чином, на семантичному рівні пісенність постає як якість українського духовного співу. Фактура в даному розділі увиразнена підголосковістю з поступенним низхідним рухом партії тенорів та альтів (залігований звук *f*), відтак композитор досягає тембрального оновлення в межах даного розділу.

Останні слова подячної молитви священик виголошує словами «*победную песнь, вопіюще, ззивающе і глаголюще*», що поєднується із славословієм ангелів у вигляді хорової відповіді «*Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф*». В композиційному рішенні Ангельське славословіє таїнства Євхаристії «*Свят, Свят, Свят*» можна представити схематично $8+11+8+8$ із доповненням (на словах «Амін»).

У даному розділі *В* поява першої модуляції до *C-dur* через відхилення до *VI* тризвука (*D-dur*) увиразнює подальше фактурне розгортання. Композитор вдруге використовує тризвук *VI* ступеня, таким чином підкреслюючи глибину духовного тексту. Виразний низхідний рух (трихордова поспівка) партії сопрано доповнює прохідний зворот *D7 - T64 - D7* на словах «*і земля*», що завершує модуляцію до *C-dur*.

Фактурним, теситурним та тембральним контрастом постає модуляція-співставлення (зі слів «*Слави твоєї*» до *G-dur*), яка з точки зору художньої драматургії відіграє функцію прославлення.

Возвеличення Господнього Входу в Єрусалим втілене у сло-

вах – «Осанна в вишніх! Благословен грядий, во імя Господнє, осанна вишніх!» оспівує добровільну жертву Спасителя, що йде на Євхаристичне заклання (Московчук, 2010: 312). Особлива увага приділена вербальному слову, оскільки композитор використовує повторність, а саме п'ятиразове акцентоване на першу долю повторення слова «Осанна», яке виростає з триголосного хорового мішаного звучання (жіноча партія викладена в унісон). У хоровому письмі переважає домінантова сфера гармонії: *T-II65-D-DD7-5, D-D2-T6-D43*. Вперше партія басів звучить у високому регістрі як символ Вічності.

Низкою відхилень (*D65 - G-dur; D2 - C-dur; D2- B-dur*) розпочинається звучання «Благословен грядий» із закріпленням тональної сфери *F-dur* на ключових словах «Аміль». Початковий рух басової та альтової партій в дециму на словах «благословен грядий» формує тембрально-інтонаційну виразовість подальшого фактурного розгортання. Елементи псалмодії втілені у партії альтів та тенорів в середніх теситурних умовах, таким чином формуючи певний звуковий простір. Дворазове повторення «Аміль» відіграє функцію «містка-переходу» до останнього розділу композиції. Безперервний рух у сексту партії сопрано та тенорів супроводжується на тлі витриманого октавного унісону (*F-dur*) у партії альтів та басів. Поступенний визхідний мелодичний рух партії басів у другій побудові «Аміль» протистоїть поступовому низхідному спаду партії сопрано, таким чином формуючи на короткому відрізку підголосковий тип фактури, підкреслюючи пісенну природу.

Остання частина Євхаристичного канону одна з найтаємніших в Божественній Літургії. Національно-виразна означеність *третього розділу С «Тебе поєм»* втілена заспівом партії сопрано та альтів у терцію та з подальшим інтонаційним розгортанням на фоні тонічного органного пункту партії чоловіків, зокрема рівними четвертними тривалостями та акцентуванням кожної з долей, постає як образ Вічності.

Наскрізний принцип розвитку гнучкої теми, яка шляхом ім-

провізаційного оновлення поглиблює світлий молитовний стрій останнього розділу *C*, є свідченням опори композитора на традиції українського духовного співу (зокрема самолівки). На словах «*Благодарим*» досягнена розспівність домінантової сфери, а поява *VI53* на останньому складі «*Благодарим*» увиразнює хорове письмо. Низка відхилень до *C-dur* через *D-7* та його обернення з ключового слова «*Господи*» оновлює хорову фактуру засобами гармонічного розкручування, таким чином, композитор досягає фактурно-тембрового рельєфу за рахунок оновлення гармонічних чинників. Шляхом фактурної та ритмічної ускладненості в розвитку партій, а саме одночасного заспіву у терцію жіночих голосів («*і молимитися*») під час звучання партії тенорів та басів, що викладені довгими тривалостями, композитор досягає духовної довершеності «*Милості мира*» в опорі на народнопісенну традицію.

У цілому констатуємо оригінальний композиторський стиль митця. За слушним твердженням дослідника і композитора Д. Малого, у музичному тексті на різних рівнях (мелодичному, ладогармонічному, тембродинамічному, структурному тощо) «шляхи поєднання складових цих рівнів у певному контексті зумовлюють самобутність письма композитора» (2022: 31).

Таким чином, спадкоємність традиції духовного співу у композиторській творчості М. Федоріва приналежна до богослужбової традиції, зокрема до Літургії («Служба Божа»). В хоровому письмі, з одного боку композитор спирається на давні витоки українського духовного співу – монодичну традицію, Києво-Печерський розспів, обіходний напів²⁸ в *Антифонах I та III*, з іншого – на народнопісенну стилістику, стиль партесного письма українського бароко (кантовий виклад) та в опорі на галицьку церковну традицію – самолівку.

28. Який часто іменують грецьким.

3.3. «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторського прочитання української православної монодії

– *Що Вас робить українським композитором?*

– *Я – православний.*

О. Козаренко (з відеоінтерв'ю²⁹)

Мета даного підрозділу полягає у розгляді духовного хорového циклу О. Козаренка «Острозький триптих» (1994) в аспекті композиторської інтерпретації православної монодії (піснеспівів острозького напіву).

Феномен православної монодії, що є репрезентантом українського духовного співу на етапі генези, привертає увагу митців сьогодення. Ангелоподібна природа богослужбового співу є образом втілення небесного порядку на землі. Духовний спів, який віддзеркалює спів ангельський, символізує безкінечний молитовний стан, втілений у православній богослужбовій традиції.

Передусім, зупинимось стисло на особливостях розвитку українського духовного співу початку третього тисячоліття. Спираючись на багатовіковий досвід богослужбової традиції, духовний спів в композиторській інтерпретації українських митців означеного періоду втілений у сучасній поліфонії та виразній ритміці. Серед українських композиторів сьогодення, в творчості яких з'являються окремі духовні композиції та богослужбові цикли, виокремимо постаті наступних митців. Застосовуючи камерно-інструментальний жанр, Л. Грабовський (народ. 1935),³⁰ створює дві духовних інструментальні композиції, беручи за основу традицію осьмогласся, яка заявлена у самій назві «Глас 1» (1990) для віолончелі, «Глас 2» для баса кларнета (1994).

29. «О. Козаренко: межовий композитор» (у рамках проекту «Ковчег Україна») <https://www.youtube.com/watch?v=XqzBSeR1uC8&t=122s&pp=ygUf0LrQvtC30LDRgNC10L3QutC-INC60L7QstGH0LXQsw%3D%3D>

30. Один із послідовників композиторської школи Б. Лятошинського.

Л. Дичко – одна з перших українських композиторів, яка звернулася до жанру Літургії наприкінці ХХ століття.³¹ У 1989 та 1990 роках з'являється Перша Літургія для однорідного хору (жіночого та чоловічого) та Друга літургія для мішаного хору, згодом – «Урочиста літургія» створена на основі перших двох Літургій (1999). В хоровій опері «Різдвяне дійство» («Вертеп») застосовано богослужбову (стихіра, кондак Різдва Христового) та паралітургічну (колядки) традиції (1992).

Духовний хоровий цикл М. Скорика складається з трьох псалмів (2003), а саме «*Чи ти мене, Боже милий, навек забуваєши*» (Пс. 12), «*Боже, спаси, суди мене Ти по Своїй волі*» (Пс. 53), «*Не карай мене, о Господи*» (Пс. 38) на текст віршованого перекладу Т. Шевченка для жіночого, чоловічого та мішаного хорів.

Духовна музика Є. Станковича є художнім синтезом хорового, симфонічного та вокального принципів композиторського мислення. Під впливом відродження духовного співу в Україні, з'являються перші духовні твори митця, зокрема «*Нехай прийде царство Твоє*» для мішаного хору та симфонічного оркестру (1994), Хоровий концерт «*Господи, Владико наш*» для мішаного хору *a cappella* (1998), Концерт для хору *a cappella* на тексти з Біблії (1998)³². Богослужбовий цикл «*Літургія Святого Іоанна Златоустого*» для мішаного хору (2004) входить до репертуару провідних хорових колективів України. В духовній творчості митця вагоме місце посідає «*Панахида за померлими з голоду*» (1992)³³ як приклад ораторіально-симфонічної інтерпретації пра-

31. В духовній творчості Л. Дичко поява «Швейцарських фресок» (на духовні вірші у 6-ти частинах для мецо-сопрано, дитячого та мішаного хорів, органа, читця та перкусії) є прикладом модифікованого жанру духовного хорового концерту, за О. Комендою (2006).

32. У 1999-2000 рр. композитор створює духовні композиції для однорідного чоловічого та жіночого складу, а саме Псалом №27 для чоловічого хору «*До Тебе, Господи, взиваю я*», Псалом №22 для жіночого хору, Псалом №83 для мішаного хору *a cappella*.

33. Принагідно відзначити, що в основі духовного циклу покладений православний варіант заупокійної служби.

вославного заупокійного жанру (за О. Комендою).

Г. Гаврилець (1958–2022) є автором нового жанру хорового «духовного псалма» в національній музичній культурі. Усі три псалми, що написані мисткинею у 2000 році, увійшли до репертуару кращих хорових колективів України та навчальних мистецьких закладів як хрестоматійні твори духовного співу в контексті сучасного культурного обшину, за І. Бермес (2024: 8). Хоровий склад трьох псалмів є змінним, а саме «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору, «Боже мій, нащо мене ти покинув?» для мішаного хору, «До тебе підношу, мій Господи, душу мою».

Одним із визначних в духовній творчості В. Степурка (народ. 1951) посідає духовний акапельний цикл, який митець створював протягом дванадцяти років (1985–1997), під назвою «П'ять духовних хорів» («Отче наш»; «Благальна ектенія»; «Співайте Господеві»; «Нехай воскресне Бог»; «Вірую»).³⁴ Серед розмаїтих хорових циклів композитора вкажемо на пріоритетний жанр Літургії («Літургія сповідницька» (2004) в десяти частинах та «Богородичні догмати» для мішаного хору та симфонічного оркестру представлені у аудіо-записі циклу «Духовна музика Європи» у виконанні хорової капели «Почайна», диригент О. Жигун). У 2011 році композитор написав «Літургію св. Іоана Златоустого», а у 2015 році – «Літургію сповідальну» пам'яті жертв тоталітаризму.

Свідомо фокусуємо увагу на духовній хоровій творчості О. Козаренка (1963 – 2023) – одного з перших українських композиторів, хто на початку 1990-х років разом з Л. Дичко (на що вказує дослідниця життєтворчості митця – О. Коменда) звернувся духовної тематики, забороненої радянським режимом з панівною атеїстичною ідеологією (Коменда, 2017: 18). «Острозький тринтих» (1994) для мішаного хору *a cappella* постав першим духовним хоровим твором митця³⁵.

34. Для солістів та мішаного складу хору.

35. Принагідно вкажемо, що в контексті всієї жанрової панорами композиторського спадку О. Козаренка, «Ірмологіон» для струнного оркестру (1988) став першим (в рамках інструментального жанру), знаковим твором, котрий визначає звернення митця до церковної монодії.

Творче багаторічне спілкування митця з родиною Ясіновських свідчить про те коло непересічних особистостей, які, можемо дозволити припустити, вплинули на вибір життєтворчого шляху О. Козаренка, що даний від Бога (це підтверджує і позиція самого Олександра Володимировича – бути вірним своєму покликанню у житті). Зазначимо, що в одному з інтерв'ю О. Козаренко згадував, як навчався у музичній школі у Веслави Ясіновської, дружини Ю. Ясіновського, який регулярно слухав навчання гри на фортепіано Сашка у десятирічному віці, в результаті чого «поволеньки з його легкої руки» Олександр Володимирович поїхав до Львова, а згодом до Києва для отримання вищої музичної освіти (Саф'ян, 2021).

Даний цикл відкриває другий період композиторської творчості (за О. Комендою), охоплюючи чотирнадцять років – з 1994 до 2008 рр. (2017: 14). Початок даного періоду є знаковою точкою відліку **духовної** творчості О. Козаренка-композитора.

Доцільно додати, що сам композитор трактував «Острозький триптих» як власну *сповідь*.³⁶

В основу тричастинного «Острозького триптиха» «покладено мелодику острозьких наспівів XVI століття та використано стилістику партесного письма й співу Києво-Печерської Лаври» (Коменда, 2020: 360).

Перелічимо твори, що представляють духовну творчість О. Козаренка. Наступний, після «Острозького триптиха», духовний твір з'являється через два роки – ораторія «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа*» (1996), в якому також залучені зразки православної монодії (страсні антифони), а ще через два роки – «*Псалом Давида*» (1998) для хору й оркестру.

У «*Різдвяній Божественній Літургії Святого Отця нашого*

36. Зі спогадів музикознавиці О. Катрич. «Сповідь дуже щира, і той, хто намагається її інтерпретувати, теж сповідається», зазначає О. Катрич і наголошує, що сповідальний тон духовного циклу є, свого роду, підказкою для дослідників. (Дані положення були озвучені О. Катрич в рамках обговорення виступу із доповіддю авторки монографії на Другому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк, Харків, 2024) https://youtu.be/R7oH8wLI_1I?si=6FVIn75Nv7iUeB_R&t=6060

Іоанна Златоуста) (1999–2014) для мішаного хору *a cappella* митець продовжує звертатися до давньої монодії у поєднанні з сучасними техніками письма. Напіви, що покладені в основу «*Українського реквієму*» (2008) та «*Української кафолічної літургії*» (2021) – останнього духовного твору О. Козаренка – запозичено з найдавнішої нотолінійної писемної пам'ятки української православної монодії – Львівського Ірмолея кінця XVI століття.

Таким чином, можемо констатувати, що наскрізним у духовній творчості О. Козаренка виявляється звернення до кореневої традиції українського професійного церковно-співочого мистецтва – православної монодії. Даний факт можемо вважати безпрецедентним у композиторській практиці України нашого часу.

У виконавській царині вельми значущим є факт наявних на сьогодні записів чи не всіх духовних творів О. Козаренка у виконанні Заслуженої хорової капели «*Трембіта*» (під орудою М. Кулика) та Львівського камерного оркестру *Perpetuum mobile* («*Ірмологіон*» для струнного оркестру, створений на основі догматиків XVI століття, диригент Г. Павлій)³⁷. Йдеться про три аудіо-диски із серії CD «Духовна музика України». Принагідно вказати на давнє коріння «Трембіти» як одного із провідних хорових колективів України, історія якого бере свій відлік від 1891 (!) року, тоді – «Львівського Бояна».

Отже, мета даного підрозділу зумовлена затребуваністю поглибленого наукового дослідження духовної композиторської спадщини О. Козаренка з урахуванням її першоджерел (маємо на увазі інтерпретацію православної монодії – найдавнішої тисячолітньої гілки професійного хорового мистецтва). Окрім того, опора на Києво-Печерський розспів, феномен богослужбово-співочої культури України (за Д. Болгарським), у трьох композиціях «Острозького триптиха» постає одним з головних чинників збереження традиції українського духовного співу в композиторській практиці, оскільки даний розспів «реально сприяє оздоровленню музичної екології», за Д. Болгарським (Козаренко, 2002а: 1). Тож

37. На це вказує Ю. Ясіновський (Козаренко, 2002а).

додатковим чинником актуальності теми наукового дослідження слугує культурно-мистецький контекст сьогодення, що стосується, з-поміж іншого, акапельного хорового мистецтва і репрезентації у виконавському вимірі духовних творів О. Козаренка.

Окремо звернемо увагу на концепт «триптих», покладений в основу назви циклу. Етимон походить з грецької мови (τρίπτυχος) та вказує на відповідну форму («складений втричі»). Звідси його синонім – *складень*, форма якого походить з іконопису – давнього християнського мистецтва. Нами віднайдене визначення поняття «триптих», яке не обмежується рамками іконописної традиції і визначається дослідниками ширше – як **твір мистецтва**, що складається з трьох самостійних частин, об'єднаних спільною темою чи задумом (Мельничук, 1974).

Довершена стильова цілісність тричастинного циклу підтверджується композиторським свідомим вибором першоджерел острозького напіву – пам'ятки давньої традиції українського духовного співу (XVI століття), що постає одним із вершинних феноменів української гимнографії. Тож вибір композитором назви твору є свідченням розуміння ролі етнолокального варіанту напіву національної богослужбової монодичної традиції, ширше – топографічного локусу (Острог) у розвитку українського церковно-співочого мистецтва XVI – першої половини XVII століть. Окрім того, не можемо оминути всесвітньо знаний артефакт: маємо на увазі Острозьку Біблію як духовний символ православної національної культури, що постала першим повним виданням Біблії церковнослов'янською мовою (1580–1581). Ю. Ясіновський – автор переднього слова до нотного видання «Острозького триптиха» О. Козаренка констатує, що митцю вдалося, не змінивши жодної ноти першоджерела, створити оригінальний авторський твір³⁸. Вибір першоджерел монодичного співу є не випадковим: митець обирає різножанрові зразки острозького напіву – «найкращого серед рівних», за визначенням дослідників (Цалай-Якименко

38. Принагідно зазначимо, що «Острозький триптих» є першим надрукованим твором О. Козаренка.

& Ясиновський, 1995: 79)³⁹. Цикл написаний для чотириголосного мішаного хору *a cappella* (з *divisi* кожної з партій) та *solo* баса⁴⁰ і складається з трьох композицій різних богослужбових жанрів, а саме: кондак Пресвятій Богородиці «*Возбранной Воеводи*», псалом «*Блажен муж*» та задостойник «*О Тебi радується*».

Вкажемо на спільні ознаки обраних піснеспівів, в яких, як зазначає Ю. Ясіновський, «вокальна природа <...> зумовила їх мелодико-інтонаційне багатство, поступеневий мелодичний рух, широту і рельєфність мелодичної лінії, високий ступінь структурної завершеності» (2014: 35).

Хорове письмо, що обумовлює стиль мислення композитора і є втіленням художнього змісту музичного тексту, за О. Заверухою (2020: 39), спрямоване на втілення відповідної внутрішньої зосередженості, духовного молитовного строю як цілісності. Звернемо увагу, що обравши за основу зразки монодичного співу, всі три композиції «Острозького триптиха» О. Козаренка є втіленням багатоголосного хорового письма. Гимнографічна тематика величання Пресвятої Богородиці постає панівною на образно-змістовному рівні циклу «Острозького триптиха» як цілого, який розпочинається кондаком «*Возбранной Воеводи*» (I) та увінчується задостойником «*О Тебi радується*» (III), обрамляючи, в свою чергу, славословіє центральної композиції «*Блажен муж*» (маємо на увазі, передусім, хоровий фінал «*Алилуйя*»).

Інтерпретаційний аналіз «Острозького триптиха» нами було здійснено на основі існуючого аудіозапису заслуженої хорової капели «Трембіта» (лауреат національної премії імені Тараса Шевченка). А. Патер констатує, що провідна роль хорової капели «Трембіта» полягає у першовідкритті сучасних духовних творів у час мистецьких викликів XXI століття, «які сприяють

39. Наголосимо на цінності блискучої наукової розвідки О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновського, в якій, з-поміж інших, ґрунтовно досліджуються всі три першоджерела піснеспівів «Острозького триптиха» О. Козаренка. Маємо вказати, що залучені в аналізі рукописні нотні приклади першоджерел острозького напіву, нами запозичено з даної статті (1995: 80-86).

40. Другий номер – «Блажен муж».

появі сакральних творів сучасних українських композиторів, які по-новому переосмислюють українську традицію монодичних церковних напівів» (2021: 130).

Перейдемо безпосередньо до системного аналізу кожного із номерів «Острозького триптиха» (на підставі залучення історико-генетичного, жанрово-стильового, семантичного, інтерпретаційного підходів).

В основу першого номеру циклу «*Возбранной Воєводи*» покладено одноіменний кондак острозького напіву, що є зразком богородичної гимнографії.

Спробуємо, спираючись на розроблену методику аналізу зразків церковного монодичного співу І. Романюк і С. Дімітрієвої (2023), спроеціювати її на всі три першоджерела острозького напіву, покладені в основу кожної композиції циклу. Обраний алгоритм аналізу зумовлений прагненням врахування специфіки православної монодії і стосується аналізу зразків за трьома рівнями: образно-семантичним, музично-стилістичним та композиційно-драматургічним.

Образно-семантичний рівень аналізу стосується розгляду генези словесного тексту, образного строю, семантики, функціонування піснеспіву (Романюк & Дімітрієва, 2023: 93). Звернемо увагу на драматургічну функцію кондака у рамках вечірнього богослужіння, яким завершується Всенічне бдіння (похвала Пресвятої Богородиці). Н. Сиротинська зауважує, що богородична гимнографія у всій її повнозвучності на довгий час продовжила своє існування в Україні» (2014: 9).

Музично-стилістичний рівень аналізу (за І. Романюк і С. Дімітрієвою) пов'язаний з особливостями музичної лексики досліджуваного зразка. Засадничими якостями зразків богородичної гимнографії є «плинні інтонації сакрального мелосу, в звучанні якого вслухаються інтонації греко-візантійського спадку й досконалих поетичних конструкцій», за Н. Сиротинською (2014: 9).

«*Возбранной Воєводи*» острозького напіву «помітно вивищується над іншими варіантами», в порівнянні із іншими етнолокаль-

ними напівами піснеспіву: «... якраз оте “ледь-ледь” обертається вагомим і значущим у визнанні мистецького пріоритету саме за острозьким напівом: ледь-ледь виважені пропорції, виразніше фразування, яскравіші контрасти стають вирішальними у виборі, так би мовити, найкращого серед рівних», як стверджують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський (1995: 79). В православній монодії, згідно з твердженням медієвістів, закладені «великі можливості експресії, драматизму, скорботи, але й при цьому лірики і меланхолії», оскільки, за своєю природою, вона призначена для індивідуального виконання (там само).

Композиційно-драматургічний рівень аналізу зразків монодії, згідно залученої методики аналізу, пов'язаний визначення форми композиції та віх музичної драматургії ($i - m - t$). Текстомузичну форму першоджерела дослідники визначають як двочастинну, що складається з двох строф та коди: «композиція концентрується на початку кожного речення-тиради напіву й повторює форму силабічного вірша тексту: має дві строфи по три речення-тиради кожна» (Цалай-Якименко & Ю. Ясіновський, 1995: 79) (див.: Додаток Б, № 24).

На рівні музичної драматургії визначимо функцію i (*initio*), яку виконує перший розділ (строфа 1), де переважає «експозиційно-заклучний тип мелосу» (там само), m (*motus*) – другий розділ (строфа 2) в якому втілюється «серединно-заклучний тип» (там само), t (*terminus*) – кода.

О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський звертають увагу на різницю між мірою долі в мелодекламаційній і в розспівній частинах напіву, а саме «півноти та ціла нота» та вказують на протиставлення нерегулярності «метр-стопної будови у декламаційних розділах і регулярність, класичність часових пропорцій у вокалізах, які завершують кожне речення-тираду великою мелодичною хвилиєю» (1995: 79)

Перейдемо до розгляду кондака Пресвятій Богородиці «Возбранной Воєводи» в композиторському прочитанні О. Козаренка⁴¹.

41. Зауважимо, що «Возбранной Воєводи» – єдиний номер циклу, в якому виставлені ключові знаки.

Відштовхуючись від образного змісту богородичної гимнографії, де панівним постає словесний текст у побудові форми «*Возбранной Воєводи*», визначаємо наявні два основні розділи із кодою (втілені у відповідних віхах музичної драматургії).

I розділ (А)	II розділ (В)	Кода
« <i>Возбранной Воєводи</i> »	« <i>Радуйся невісто</i> » + « <i>Алилуя</i> »	« <i>Возбранной Воєводи</i> »

В композиторській інтерпретації збережена жанрова природа напіву, з проекцією на сольне виконання (за О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновським, про що вказувалось вище), що закладене в інтонаційному ядрі (*initio*) **першого розділу А** «*Возбранной Воєводи*» О. Козаренка. Спрямованість на індивідуальний тип виконання першоджерела напіву втілено у сольному теноровому викладі на початку, в завершальному зверненні до Пресвятої Богородиці (партія басів, кода) на рівні всього формотворення піснеспіву (і часопростору хорового звучання).

Синкопований висхідний рух інтонаційного ядра в межах терції на *riano* в процесі лінійного розгортання поєднує мелодекламаційний та силабічний принципи ритмотворення.

В. Чучман у новітньому виданні «*Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця*» (2023) згадує про спілкування з Олександром Козаренком та вказує на композиторську якість митця, що виражена в особливому **тембровому** чутті музичних образів. О. Козаренко наголошував, «що музика повинна завжди говорити одне і те саме, незалежно від того чи вона промовляє тембром одного інструмента, чи барвами великого симфонічного оркестру. *Образний зміст твору має формувати темброву колористику (курсив наш. – О.Я.), а не навпаки*» (Карась & Дзундза, 2023: 136). Саме тому, провідна роль тембрової драматургії як наскрізний принцип композиторського стилю в опрацюванні православної монодії постає одним із основних чинників у побудові як першої композиції «*Триптиха*», так і циклу

в цілому. Шляхом хорового фактурного розгортання-збагачення (почергове додавання окремих партій голосів) композитор органічно вибудовує музичну драматургію на рівні цілого (циклу).

Майстерно опрацьовуючи монодію острозького напіву О. Козаренко втілює *цілісний смислообраз* молитовного строю, за Н. Варавкіною-Тарасовою (2014: 11) та віри у всемогутче заступництво Пресвятої Богородиці у «*Возбранной Восповіді*» (провідна роль синкопованого ритму). Аналізуючи першоджерело, О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський підкреслюють наступне: «В цьому непересічному творові острозьких майстрів властиві синтез декламації та розспіву, яскрава і багата музична лексика й особлива значущість ритму в композиції цілого» (1995:78).

Порівнюючи острозький та болгарський напіви, О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський зосереджують увагу на провідній якості першого, що «містив у собі ліро-епічну, мінорну інтерпретацію тексту» (там само). Саме така якість втілюється у першій композиції, зокрема у русі на малу терцію ($g - b$), що закладений в самому ядрі першоджерела. Композитор інтерпретує зазначену якість в хоровому письмі в єдності з здобутою «одухотвореністю вокального звуку», за Д. Болгарським (2002: 11) в досліджуваній нами виконавській інтерпретації. Композитор враховує характерну особливість тембру кожної партії, що втілюється у поступовому введенні кожного з голосів: від тенорів до сопрано (*перший розділ А*), що на рівні семантики тембрової драматургії втілює принцип духовного сходження:

партія <i>тенорів</i> →	партія <i>басів</i> →	партія <i>альтів</i> →	партія <i>сопрано</i>
(з тону g)	(з тону b)	(з тону b)	(з тону g)

Таким чином, констатуємо дзеркальну симетрію вступу голосів від тонів $g-b$ $b-g$. Драматургічна роль «мінорної» терції (в контексті вищезгадуваної «мінорної інтерпретації тексту»

першоджерела) на рівні всієї композиції (оскільки востаннє вона з'являється в кодї, таким чином замикаючи композицію) втілює “ліро-епічний мінорний” образний стрій «Возбранной Воєводи» (Цалай-Якименко & Ясіновський, 1995: 79). Семантика малої терції виявляється на рівні хорових партій, а також, одночасно, у просторі хорової вертикалі. Звуковий простір увиразнює організований композитором тематизм першоджерела острозького напіву на рівні *контнації* (термін І. Мацієвського)⁴². «Возбранной Воєводи» у композиторському прочитанні О. Козаренка (що втілено у нотному тексті), передбачає залучення у виконавців не лише слуху, а й ока музиканта-виконавця (графіка партитури).

Одномоментне формування «мінорної» терції у хорових партіях по вертикалі композитор організовує на знакових словах вербального тексту, пов'язаного з похвалою Пресвятої Богородиці:

«Воспіуєм»	
<i>g</i> (баси) – <i>b</i> (тенори)	«Но яко імушу»
	<i>g</i> (баси) – <i>b</i> (альти)

О. Козаренко зберігає середні теситурні умови, підкреслюючи у такий спосіб значущість богословського змісту у співаному слові (Додаток Б, № 25).

Перший розділ А втілено фактурним поступовим розгортанням тематизму в партії басів та тенорів (в терцію). Лінійний принцип голосоведення скерований до хорового унісону, з подальшим рухом до квінти у кадансі та ширше – децими, що на семантичному рівні транслює *довершену простоту* цілісного смислообразу (Варавкіна-Тарасова, 2014: 1) у втіленні похвали Пресвятої Богородиці. Для підкреслення *звучності* слова «Воспіуєм» (корінь слова «спів») на *тр* композитор засобами тембрального збага-

42. За І. Мацієвським, виконавець сприймає усе, що звучить на рівні простору, відтак інтонаційні зв'язки між звуковими складовими цілого іменуємо контонативними, сформованими у просторовому вимірі (2002: 92).

чення, зокрема *divisi* у партії тенорів, втілює славільний образний стрій. Виконавська інтерпретація у застосуванні виразного звучання *dolce* в похвалі Божої Матері на словах «*Богородице*» з поступовим заповільненням готує подальше проведення тематизму першоджерела у партії альтів (*mf*).

Звернемо увагу на прояв композиторської інтерпретації острозького напіву (на рівні будови композиції) у заключному проведенні тематизму розділу А («*Возбранной Воєводи*»), що постає втіленням непорушної сили Пресвятої Богородиці у захисті кожного, хто звертається з щирою молитвою та вірою.

Перше хорове *tutti* (що відповідає соборному предстоянню під час завершення Вечірнього богослужіння) звучить проханням «*От всіх нас бід свободи, да зовем ми*», вираженим поступовим *crescendo* та кульмінаційним *ff*. Додатково підкреслюється ферматою на половинній тривалості у кадансі: композитор залишає триголосне звучання з виразним інтонуванням жіночих голосів у терцію та теноровим акцентованим рухом на *ff* «*зовем ми*» (*d-g-f*) більш подовженими тривалостями, що в цілому наслідують торжественний духовний спів у просторі храму.

Інтонанційне ядро контрастного *другого розділу В – motus* («*Радуйся, невісто не невістная*», *a tempo, mf*) являє собою імперативний виклад інтонаційного почергового розгортання тематизму з тону *c* у партії басів, тону *b* – тенорів, тону *f* – альтів (у трьох партіях). Даний принцип фактурної організації здійснений композитором у залученні залігової четверті з шістнадцятою, що в цілому постає втіленням семантики піднесеного духовного стану та досягнуто у розспівному викладі тематизму (партія сопрано).

Гамоподібний висхідний рух у партії басів, увиразнений в подальшому більш дрібними тривалостями, набуває рис усталеного композиторського прийому композитора у збереженні питомих рис православної монодії, тим самим підкреслюючи роль слова (прославлення Пресвятої Богородиці). Розлогі гамоподібні пасажі у партіях сопрано та басів, що «розцвічують» хорове письмо, викладені за принципом *запитання – відповідь*. Відтак,

переважання більш дрібних тривалостей у розділі В зумовлює інтонаційно-ритмічний контраст і на рівні всієї композиції.

Імітаційний принцип інтонаційного розгортання розділу В увиразнює дію тембрової драматургії на рівні вишуканого тембрального колориту хорових партій. Відношення композитора до віртуозного інструментального принципу мелодики закладене у хоровій партитурі, і втілено, зокрема, у виконавській манері (атака звука, штрих), що наслідує відповідний партесний стиль хорового письма, де роль політності тембру є першорядною.

Естетика звучання хорової капели «Трембіта» у завершальному «Аллилуйя» поєднує гнучкість та рухливість голосоведення зі збереженням наспівності. Голосоведення кожної із партій набуває самостійної функції (гамоподібний одночасний висхідний та, протилежний, низхідний рух; лінійне розгортання чи секвенційний принцип у партії тенорів) у рамках єдиної глоріальності хорового викладу.

Повнозвучність басового співу у тихому звучанні (*terminus* на рівні музичної драматургії композиції) теситурно та інтонаційно вибудовує тематичну арку з першим розділом А. Завершується піснеспів розлогим розспівом чоловічої партії (у дециму), що апелює до музичної стилістики Києво-Печерського розспіву, який орієнтований на «лінійне узгодження партій по горизонталі» (Болгарський, 2002: 13). У такий спосіб підкреслюється молитовна розспівність, характерна для українського духовного співу (як і українського мелосу загалом). Поява інтонації малої терції (*g – b*) виконує функцію обрамлення. Таким чином втілено духовний стан *єдності* молитви, що є місією монодії, за Д. Болгарським: «"Правильний" стан душі народжується в тиші душі», адже духовна музика бере свій початок із тиші ангельського славослов'я і переходить у тишу (2020а). Авторська ремарка *roso a roso smorzando* на *pp* спрямовує на відповідну якість виконання, що втілює тайну молитви як сокровенного діалогу (Богоспівкування).

Перейдемо до розгляду другої композиції циклу – «*Блажен муж*».

За К. Тимофєєвою, «інтонаційна драматургія музичного твору є базовою основою пошуків інтерпретації, при цьому, на її об'єктивній основі виникає множина виконавських концепцій» (2009: 13). Дане положення якнайточніше характеризує взаємодію композиторської та виконавської інтерпретацій пісенспіву «*Блажен муж*». Хорова композиція вирізняється тим, що за наявності композиторського тексту (партитура твору) у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» констатуємо відхід від регламентованого нотного тексту, втілений, зокрема, у виразній установці виконавців на імпровізаційність (як втілення молитовної свободи). Впевнені, що передбачена можлива варіабельність композиторського тексту здійснена за узгодженням самого композитора при роботі хорової капели над «Острозьким триптихом». Орієнтація на імпровізаційність у виконавській драматургії (термін К. Тимофєєвої) та його панівна роль закладена у самій композиції (як один із принципів будови монодії).

Виявивши неспівпадіння композиторського і виконавського тексту, перед нами постало закономірне запитання: на який текст орієнтуватись в аналітичній розвідці, чи на безпосередньо нотний текст партитури, чи на виконавську версію інтерпретації твору? На основі системного аналізу спробуємо вийти на рівень осягнення концепції «*Блажен муж*» як результату співдії композиторського задуму і його виконавської реалізації. Тож поставимо за мету виявити тип взаємодії композиторського та виконавського текстів, адже, за визначенням дослідників «музичний твір вимагає розгляду як інтерпретаційний феномен, який є результатом (продуктом) і однією з можливих форм розуміння у своїх глибинних функціях; це логіко-семантична – або структурно-логічна – основа всіх наступних інтерпретаційних модифікацій музично-творчого процесу» (Samoilenko, Osadcha, Chernovivanenko, Grybynenk & Ovsyannikova-Trel, 2022: 191).

Враховуючи авторську вказівку О. Козаренка наприкінці композиції *Da capo al Fine (Ad Libitum)* визначаємо її як знак

генетичної приналежності до богослужбової храмової практики і – *духовної реальності твору*, за Л. Шаповаловою (2014). На етапі «зустрічі» виконавця-інтерпретатора (у даному випадку, хор) і творця (композитор) відбувається синергія творчого процесу *homo interpretatus* та її природний результат – інтерпретація як форма духовно-творчої діяльності, метафізичне спілкування композитора, виконавця, слухача не лише тут і зараз.

Для того, аби засвідчити специфіку й оригінальність виконавської інтерпретації досліджуваної композиції, спочатку перейдемо до аналізу першоджерела острозького напіву «*Блажен муж*».

Образно-семантичний рівень аналізу зумовлений драматургічною функцією антифона. Перший псалом царя Давида і належить до настановчих – «Блажен муж, іже не ідет на совіт нечестивих». У богослужбовій практиці даний псалом покладений в основу антифона першої кафізми «*Блажен муж*» (вечірнє богослужіння). Відомо, що для антифона характерний поперемінний спів «на два клироси». В цьому способі виконання відображена давня богослужбова співоча традиція співу, що сягає ще старозавітних часів. Його суть полягає у діалогічному переспіві, який, за святими Отцями, є втіленням хорового співу небесних ангельських чинів.

Першоджерело острозького напіву «*Блажен муж*» О. Цалай-Якименко й Ю. Ясіновський іменують «нормативною композицією, типовою для дуже багатьох напівів: словесний текст псалма постає як мелодекламація, яка займає третину напіву; інші дві третини становить вокаліз-розспів, який по суті, й перетворює “слово” в “музику”» (1995: 78).

Торкаючись композиційно-драматургічного рівня аналізу, наголосимо, що «засновки віршової організації мелосу» острозького напіву, на думку медієвістів, закладені саме в словесному тексті, «який komponується в силабо-тонічні стопи за моделлю / 3+4/ +/3+4+4/, яка ляже й в основу музичних метрів-стоп острозького напіву» (там само). Відтак, музичну форму першоджерела (див.: Додаток Б, № 26) дослідники визначають за принципом:

Заспів1 «Бла-жен муж, А-ли-лу-я...»	Приспів 1 «...не-чес-ти-вих...»
Заспів2 «А-ли-лу-я»	Приспів2 «А-ли-лу-я...»

Перейдемо до композиторської інтерпретації антифона першої кафізи «Блажен муж» для *solo* баса та *tutti* хору О. Козаренком у виконанні хорової капели «Трембіта»⁴³.

Виконавська драматургія композиції є прикладом відтворення авторської концепції твору. Музичний текст існує у композиторському (авторському) та виконавському (інтерпретаційному) вимірах: «якщо музикознавець розглядає музичний твір як семіотичний об'єкт (текст), то для виконавця-інтерпретатора він розгортається як виконавський процес» (Тимофєєва, 2009: 7). Автор пропонує визначення виконавської драматургії як «індивідуальний план вираження композиторської концепції, що складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого увиразнюються творчі принципи виконавських інтерпретацій» (там само).

Як і в першоджерелі піснеспіву, О. Козаренко обрав за основу перший стих першого псалма «Блажен муж, іже не ідет на совіт нечестивих» (*Da capo al Fine*) із подальшим «програмуванням» виконавської свободи в авторській ремарці *Ad Libitum*. Таким чином, композитор втілює закон людського буття, Альфа та Омега – усе має свій початок, але немає кінця.

Враховуючи роль вербального тексту псалма Давида у побудові піснеспіву та богослужбової традиції виконання антифоном (зокрема, у парі канонарха та хору), О. Козаренко спирається на принцип двочастинної побудови (заспів–приспів):

A	: B :
«Блажен муж, алилуйя...»	«Алилуйя»

43. <https://youtu.be/QL4p1L4gOi0?si=HsCtOt5QE8iRYyPr>

Два розділи (А В) є контрастними як на рівні тексто-сислової структури, так і на тематичному рівні, де «Алилуйя» другого розділу (В) у восьмиразовому повторенні, увінчує завершення композиції. Розділ В (за другим проведенням) постає вершиною музичної драматургії, таким чином, утворюючи панівний образно-сисловий стрій славословія, що засвідчує соборність у молитовному прославленні як сислової константи духовного буття людини на землі (згадаємо слова з іншого, Псалма 150: «Всяке диханіє да славить Господа»).

Три семантичних пласти як засадничі складові розгортання музичної драматургії виокремлюються на рівні хорової фактури (ширше – хорового письма) центральної композиції «Триптиха», зокрема: «ісон» (хорова педаль), *solo* баса та звучання хору (втілення соборності).

Умовно «ісон» як знак Вічності означений композитором регламентацією *brevis*. Драматургічне ядро (*initio*) вихідного тематизму втілене в експонуванні двох семантичних пластів: із тиші починає звучати ісон, на який надбудовується *solo* баса, що цілком відповідає стилістиці візантійської монодії. Третій семантичний пласт з'являється значно пізніше, в процесі розвитку (*motus*).

Лінійне розгортання (поступеневе) будови мелодичного ядра на рівні духовного часопростору створює безперервність звучання, яку композитор в подальшому зберігає у хоровій фактурі. На рівні хорової вертикалі в процесі звукотворення уникається стрибкоподібний рух трьох хорових партій: сопрано, альтів та тенорів. Таким чином, і у такий спосіб увиразнюється диференціювання на три семантичних пласти у рамках компактної композиції твору у 16 тактів. Маємо на увазі устій «с» у партії басів (функція «ісона») як «фундаментальний тон» (термін Н. Варавкіної-Тарасової, 2014: 11) постає знаком візантійської гимнографії та функціонально зберігається, незважаючи на певну рухомість тонів; *solo* баса та хорове звучання як втілення соборності, в інтенсивності драматургічного розвитку яких досягається торжество славословія («Алилуйя!»).

Слід зазначити, що поступове включення нових хорових партій (виключно на *mormorando*, що залишається незмінним на рівні всієї композиції) з їх подальшим пластичним мелодичним розгортанням, що припадає на ключові слова у соліста («*на совіт нечестивим*»), збагачує якість хорового звучання і є свідченням (геніальним композиторським прийомом) прямого творення *живого процесу сніву*. У такому композиторському рішенні представлена «музично-хорова словесність» як основа хорової композиції, за О. Заверухою (2012: 243). Може вважатись парадоксальним, але хор (спів на *mormorando*) не в меншій мірі постає *транслятором* смислу (семантичний пласт соборної молитви) при тому, що вербальний текст фактично представлений лише у партії соліста (див.: Додаток Б, № 27).

Принагідно звернемо увагу на винятковий принцип запису нотного тексту партитури О. Козаренком. Маємо на увазі наявність тактових рисок, які композитор подає лише у партії соліста і лише у розділі А. Таким чином маркується *час* – часовимірна регламентованість музичного твору, «провідником» якого постає соліст. Регулярна метроритмічна основа (чотиридольність) спостерігається у мелодичному розвитку розділу А, що природно співвідноситься із принципом «часомірного силабо-тонічного віршування» вербального тексту першоджерела, на що вказують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський (1995: 79).

Прикметно, що *solo* баса упроваджується на тлі звучання «ісона», поява якого задає відлік часу у часопросторі Вічності. Так композитор маркує початок твору, але не визначає межі його завершення⁴⁴. Хорове звучання, при такому записі композиторського тексту (як і весь текст розділу В, включаючи *solo* баса), наділене позачасовим «буттям», що, в свою чергу, зумовлює налаштування

44. Авторська ремарка в завершенні нотного тексту композиції – *Da capo al Fine (Ad Libitum)*.

на виконавську свободу, втілену у «духовному тембрі»⁴⁵ (за Д. Болгарським). Відтак у досліджуваній інтерпретації спостерігаємо виконавську імпровізацію *solo* баса («канонарх») на словах «*не ідет на совіт нечестивим*» (за другим разом, розділ А), з подальшим «поверненням» до зафіксованого нотного тексту партитури (вступ партії альтів), до регламентованого тексту піснеспіву.

Композиторська інтерпретація «Блажен муж» для *solo* баса та мішаного хору постає винятковим духовним піснеспівом в рамках всього циклу «Острозький триптих», в якому чоловічий тембр звучання постає панівним. Митець визначає роль партії *solo* як втілення образу *блаженного мужа*, натомість роль хору, що ущільнює драматургічні процеси, є втіленням соборності звучання як однієї із питомих якостей православної хорової традиції українського духовного співу. Це відповідає функціональному втіленню антифона першої кафізми «Блажен муж» в рамках вечірнього богослужіння, де *solo* баса асоціативно апелює до ролі канонарха і таким чином формується принцип антифона (як приклад, можемо назвати зразок «Блажен муж» Києво-Печерського розспіву з канонархом)⁴⁶. Поєднання сольного звучання з ансамблевим хоровим викладом є проявом респонсорності як характерна якість українського духовного співу⁴⁷ (а також архаїчного автентичного співу).

При викладі та панівній ролі *solo* баса питоною якістю музичної драматургії є витримана, протягом звучання всього твору, динамічна шкала в рамках тихого звучання (*piano*) у трьох семантичних пластах фактури (соло баса, «*icon*», хоровий су-

45. Из відео виступу професора Д. Болгарського – офіційного рецензента на захисті М. Бурцева на здобуття ступеня доктора мистецтва (Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2023) https://www.youtube.com/live/8xX_o2z_uOI?si=xjy4TflvACyG1Xjs

46. Фрагмент вказаного зразка представлений у документальному фільмі «Ликостояние» (1989 року) <https://www.youtube.com/watch?v=SCJftgaExMA>

47. Разом із іншими проявами ознак українського духовного співу, таких як, псалмодіювання та ін.

провід). У поєднанні з повільним темпом (авторська ремарка *Seriozo*) у творі втілено особливий урочистий молитовний стрій. Лише у виконавській інтерпретації засвідчуємо наявний м'який динамічний контраст (*forte*), що досягається у репризі (розділ В) «А-ли-лу-я» як маркування соборності.

Ядро розгортання музичної драматургії закладене в початковому інтонаційному звороті. Відтак *initio* – це двоелементне ядро, представлене двома сегментами висхідного та низхідного руху, що є самоцінними і виразними як на рівні вербального тексту, так і на рівні інтонаційної драматургії. Саме з них «проростає» (двоелементність як генеза) тематизм і двочастинна будова всієї композиції («Блажен муж» та «аллилуйя»).

Перший розділ А побудований на першому сегменті мелодичного ядра, а саме на висхідному русі в межах амбітусу кварта та виразного пунктирного ритму як один із чинників, який формує одухотворений стрій. В подальшому розвитку домінує висхідний рух із вкрапленням пунктирності (мелодична лінія не виходить за межі зазначеного амбітусу). Таким чином, це виразно підтверджує драматургічну функцію першого розділу, який О. Цалай-Якименко та Ю. Ясіновський іменують «вокалізом-розспівом» в рамках першоджерела острозького напіву, оснований на мелодекламації (1995: 78).

Одночасно відбувається розширення інтонаційного діапазону викладених мелодичних ліній у різних партіях (тенори, альти), що супроводжується опорою на музичну стилістику Києво-Печерського розспіву, в основі якого закладений «іконописний принцип мелодизму <...>, що виступає як “мелодія Духа”», за Д. Болгарським (2002: 9). Такий прийом втілюється у русі паралельними терціями у *solo* баса та партії тенорів (розспів складу «не-чес-**ти**-вим») та подальшим паралельним рухом у сексту (*solo* баса та партія альтів), що в процесі інтонаційного розгортання є втіленням духовної кріпості.

Композитор на рівні хорової вертикалі залучає витримані

співзвуччя у партії басів (початковий «ісон») чи усталений між партією басів та тенорів діапазон квінти, октави та ширше – дуодецими у рамках чоловічих партій, що у такий спосіб динамізує і підсилює виразовість мелодичної лінії *solo*.

Поява трихордової низхідної інтонації у партії тенорів розпочинається з устою «с» (семантичний знак Вічності) є одним із чинників у застосуванні композиторського прийому втілення імпровізаційної природи монодії, закладеної в організованому часопросторі хорового письма.

Інтонаційний розвиток у партії *альтів* в процесі подальшого висхідного руху мелодики дрібними тривалостями увиразнює чоловіче соборне звучання оксамитовим альтовим тембром та його м'яким звуковим наповненням.

Будова другого сегмента ядра представлена в протилежному – низхідному напрямку, на якому заснований тематизм другого розділу В (превалювання низхідного руху та вербальний текст «*Алилуйя*») виключно у партії соліста та партії сопрано, що вперше вступає саме на славослов'ї. При соборному звучанні хорового *tutti* та *solo* баса «*Алилуйя*», середні теситурні умови партії сопрано в межах збереженого вузького діапазону (*e-a*) не порушують тембрально-узгоджену виразність, при якій звукова політність підпорядкована загальній хоровій звучності.

«*Алилуйя*» другого розділу у хоровому виконанні набуває *глибокого духовного звучання*, за А. Патер (2021: 186). Окрім того, не можна не вказати на високий професіоналізм у співі постійного *mormorando* у рамках динамічної шкали *piano*. Славословіє хорового фіналу «*Алилуйя*» на семантичному рівні постає зразком тихої ангельської похвали, що у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» засвідчує своє значення як здобутої вершини розгортання музичної драматургії (*terminus*).

У цілому, авторське прочитання піснеспіву «*Блажен муж*» острозького напіву О. Козаренком постає взірцем втілення інтонаційної лінійності, помноженої у багатоголоссі.

«*О Тебѣ радується*» – третій номер «Острозького триптиха». Першоджерело піснеспіву острозького напіву на *образно-семантичному рівні аналізу* визначається як зразок богородичної гимнографії, яка в усій повноті репрезентована у літургічних піснеспівах християнського обряду, за Н. Сиротинською (2017b: 38). І далі, богородичний репертуар в богослужінні «надає образу Діви Марії значення «лейттеми» й особливої місії посередництва поміж двома світами» (там само).

Як відомо, приводом для створення молитви задостойника «*О Тебѣ радується*» Іоанном Дамаскіним (673–777) постало чудесне зцілення руки святого. Задостойник (ірмос дев'ятої пісні святкового канону з відповідним приспівом) – це піснеспів на честь Божої Матері, що виконується під час Божественної літургії замість «Достойно єсть» (Московчук, 2010: 675).

Окремо при дослідженні заслугоує уваги врахування міжмистецьких зв'язків (зокрема, іконопису), на що вказують дослідники. Тож, не можна не враховувати іконографічний контекст, що безпосередньо стосується вербального тексту досліджуваного зразка (єдність церковного співу та іконопису є основою храмової православної традиції). Богослужбовий спів та іконопис тісно взаємопов'язані з канонічними текстами, що підтверджується іконографічним втілення тексту молитви «*О Тебѣ радується*» в Іконі Пресвятої Богородиці.

На Іконі, що має назву «*О Тебѣ радується*» («*Επί Σοι χαίρει...*»), зображені перші рядки тексту піснеспіву: «*О Тебѣ радується, Благодатная, всякая тварь, Ангельський собор, і Человіческий рód, Освященний храм, і раю словесний...*» (див.: Додаток А, № 2). На ній Пресвята Богородиця з Богомладенцем на Престолі перебуває серед Небесної божественної слави, на фоні собору Ангелів та Храму, що розташований у райському саду. Біля підніжжя престолу зображений автор піснеспіву Іоанн Дамаскін, який простягає до Пресвятої Богородиці як приношення свиток із священним текстом молитви «*О Тебѣ радується*».

«О Тебi радується» семантично є відповідним ангелогласному співу (*янгологласному*, за Л. Чаріковою). Така спорідненість монодії увиразнюється, в тому числі, і на рівні «загального мелодичного ладу, і в особливостях його структури», зазначає Л. Чарікова (2018). В першоджерелі задостойника острозького напіву втілені «прийоми творчого перетлумачення зразків чужонаціональної культури на українському ґрунті» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995: 78). Йдеться про болгарський напів як першооснову, на основі якого сформувався острозький та київський етнолокальні варіанти напівів, що склалися у відповідних співо-чих школах. Медієвістами здійснюється порівняння задостойника «О Тебi радується» болгарського напіву з острозьким як приклад «трансформації болгарської музичної лексики в українському середовищі» (там само). Так, в острозькому варіанті піснеспіву (див.: Додаток Б, № 28) переважає «широке мелодичне дихання, а фрази мають тенденцію зливатись у суцільну наспівну течію», констатують О. Цалай-Якименко та Ю. Ясиновський (1995: 87)⁴⁸. Принагідно вкажемо, що вербальний текст піснеспіву разом із мелодикою зумовлюють синкретичну пару та функціонують як рівноправні носії «семантики молитовного тексту» (Романюк & Дімітрієва, 2023: 96).

Текстомузична форма піснеспіву «О Тебi радується» становить п'ять розділів (строф) із кодою (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995: 87).

На рівні музичної драматургії функцію і (*initio*) відіграє перший розділ (перша строфа), m (*motus*) – наступні три розділи (2 – 4 строфи), t (*terminus*) – заключний п'ятий розділ (строфа) із кодою.

Перейдемо до розгляду «О Тебi радується» О. Козаренка. Враховуючи першорядність ролі вербального тексту у побудові

48. Дослідники доходять висновку, що «асиміляція болгарського напіву в Україні – це творчий процес щеплення чужонаціонального твору на ґрунті місцевих співо-чих традицій» (Цалай-Якименко & Ясиновський, 1995: 87-88). Завдяки такому перевтіленню «народилися два загальнонаціональні мистецькі напиви – острозький та київський» (там само).

форми, визначаємо наявні п'ять розділів із кодою (які втілюються у відповідних віхах музичної драматургії):

I розділ	II розділ	III розділ	IV розділ	V розділ + Coda
I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа + «СлаваТобі»
initio	motus			terminus

Відсутність розміру та тактових рисок (уніфікованої метричної системи) у хоровій партитурі О. Козаренка є додатковим свідченням прямої спадкоємності принципів метроритмічної організації давніх напівів монодії.

Перший розділ виконує функцію *initio* як початкове мелодичне ядро на рівні побудови цілого, з унісону якого проростає увесь подальший розвиток. Витончене опрацювання О. Козаренком острозького напіву у першому розділі представлене жіночим хоровим унісоном (*piano, dolce, Giocoso ma tranquillo*), що в подальшому розгортається на витриманому устої *g* у партії альтів. Початкова інтонація напіву збагачується (зі слова «радується») шляхом застосування терцієвої втори у партії других сопрано (див.: Додаток Б, № 29).

Подальше інтонаційне звукове мереживо у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта»⁴⁹ набуває більшої експресії звучання, збагачується появою других альтів на устої *e*, що демонструють злагоджений ансамбль, увиразнюючи наявні ознаки кантової стилістики. У фазі кадансування перед початком речення «Ангельський собор» у виконанні хору залучено особливий прийом, який сприймається як «звукова тиша»: принцип динамічного та теситурного контрасту, увиразнюючи інтонаційне розмаїття мелодичного розвитку, підкреслює сакральність богородичної гімнографії. Даний прийом, що неодноразово спостерігається у

49. <https://youtu.be/65U5h3Y7qmE?si=fuemtQ6Q9C8H1qRs>

досліджуваній нами виконавській інтерпретації, постає принципом, який маркує нові етапи розгортання музичної драматургії на рівні всієї композиції.

Оксамитове звучання альтової партії у виконанні хорової капели «Трембіта» створює відповідну молитовну атмосферу (богородична гимнографія). Завершення фрази у фазі кадансування («*i rod человеческий*») в октавний унісон (другі альти та сопрано – устой *g*), із квінтою у партії перших альтів, створює затребувану архаїчність звучання з *m* якою атакою звуку у тихому звучанні (що постає одним із ключових виконавських принципів на рівні драматургії цілого).

Метроритмічна структура напіву, на рівні іманентних характеристик, відповідає логіці розвитку музичної драматургії, формуючи «звучний колообіг» образу невидимих ангельських чинів, що прославляють Пресвяту Богородицю. Об'єднуючим в єдине ціле на рівні драматургії постає принцип ланцюгового дихання у виконавській інтерпретації та прицільна увага на гнучкості і виразності у досягненні об'ємності голосних «*o*», «*i*» та «*a*», підкреслених у незмінній ритмічній структурі (четвертна з крапкою та восьмої тривалостей).

Наступна віха розвитку музичної драматургії твору – *m* (*motus*) – увиразнена в серединній побудові твору (розділи 2–4), що втілюється у збагаченні початкового мелодичного ядра напіву і наскрізній процесуальності. Необхідно підкреслити, що саме на етапах *initio* та *motus* митець залучає принцип розгортання напіву з хорового унісону (або у фактурному викладі у терцію).

Другий розділ («*О священная церкви Раю*», *тр*) виконується хоровою капелою більш рухомо, з дещо підкресленою артикуляцією розспівів (тверда атака звуку) та поступовим динамічним зростанням (починаючи із слова «*церкви*» у партії альтів). Композитор вперше залучає до жіночого складу хору (паралельний рух у сексту, октаву чи дециму, що є властивим для музичної стилістики Києво-Печерського розспіву) партію тенорів, які виконують варіант початкового звучання острозького напіву (у

збільшенні, амбітус *g-d*). Розщеплення голосів партії сопрано у сексту, з підвищенням теситурних умов (*g* другої октави), втілює семантику образу величності Пресвятої Богородиці.

У другому розділі, де вперше звучить *tutti* хору, можемо говорити про наявну хорову фактуру, представлену у двох *звучних полях*, що є втіленням образу *раю словесного*.

Просторовість фактури досягнуто шляхом вступу партії тенорів у квінту (*h-f*) та басовою відповіддю у квінту (*a-e*), за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устою *g*. На такому самотньому колористичному тлі викладена канонічна імітація в октаву, де партія сопрано (*risposta*) та партія альтів (*proposta*) у хоровому виконанні капели демонструють виразність хорової дикції у вимові твердої «*p*» («*праю*»), шиплячої «*c*» («*словесний*») та об'ємне звучання чоловічої партії, що виконує *фундууючу* функцію, з подальшим поступовим темповим заповільненням (динамічним спадом та м'якою атакою звуку під час завершення).

На рівні побудови композиції, використовуючи принцип зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку нової побудови, композитор «розцвічує» та оновлює звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість (і розгортання драматургії).

Продовженням другого розділу («*Дівственная похвало*», *mf*) є унісонний, тембрально-виразний та м'який за характером звучання, заспів тенорової партії (з тону *h*), з подальшим вступом басової партії на тон нижче (*a*), із подовженими тонами *g – d – fis* у партії других тенорів у фазі кадансування. Так, осердя подовжено-витриманих тонів («*фундууюча лінеарність*») «розцвічує» рухомість паралельного руху (виклад у дециму).

Третій розділ («*Из нея же Бог воплотися*», *forte*) у виконавській інтерпретації постає першою кульмінацією шляхом досягнення чоловічого тембрального ансамблю, що вирізняється терцієвим викладом у партії тенорів, на фоні більш подовжених витриманих звучань у партії басів (які розходяться в октаву, квінту, кварту та

сходяться в унісон). Продовженням третього розділу постає терцієве, прозоре за характером, виконання партії сопрано у терцію (*g-h*), що семантично уподібнюється образу новонародженого Богомладенця «*і Младенець бил*», демонструючи високу якість світлого за тембральним забарвленням розвитку виконавської драматургії (на *piano*). Поступове збагачення звучання, яке можна порівняти із шляхом духовного сходження, здійснюється принципом почергового вступу партії альтів (устой *e*), тенорів та басів, що увінчується появою хорової вертикалі на устої *g*.

Даний епізод у виконанні хорової капели «Трембіта» звучить із деяким заповільненням, підкреслюючи роль семантики вербального тексту (знаменної події – Народження Христа).

І далі, семантично обумовленим є втілення у виконавській інтерпретації образ Бога-Логоса («*Прежде вічний Бог наш*», *mf*), який втілено у хоровому письмі засобами розширення хорової фактури шляхом підвищення теситурних умов та елементами секвенційного розвитку, з підкресленим у виконавській інтерпретації викладенням тематизму у сексту (партії сопрано та тенорів) та акцентованим інтонуванням партії альтів на одному висотному положенні устою *g*. Гамоподібний висхідний рух басової партії динамізує хорове об'ємне звучання.

Динамічний контраст на рівні виконавської драматургії втілено у четвертому розділі «*Ложесна бо Твоя престол*». Поява виразного хорового ансамблю партії альтів та тенорів (виклад тематизму у сексту та в одному метро-ритмічному напрямку), з залученням м'якої атаки звуку та принципом *legato*, створюють відповідний образний молитовний стрій надії та любові.

Кантове триголосся на витриманому устої *e* у партії басів знаменує на рівні образної семантики духовний простір («*престол*»).

Особливого значення набуває розвиток мелодичної лінії в партії сопрано, в якій слово «*ложесна*» композитор розділяє паузою, таким чином на метро-ритмічному рівні підкреслюючи значення святості «*утроби Божої Матері*». Двічі повторена фраза припадає на слово «*сотвори*», де гамоподібний (та округлий за

типом звучання) висхідний рух у партії басів за другим разом відіграє функцію доповнення (Додаток Б, № 30).

Тематизм «*І черево Твоє*» (*тр*) розвиваючого типу втілено за рахунок домінування контрастної поліфонії. Партія басів, імітуючи тематизм партії тенорів, з подальшою імітацією сопрано, демонструє метро-ритмічну точність у почергових вступах хорових партій. Спостерігається поступове ущільнення фактури, порівняно з попередніми розділами, що зумовлює масштабне хорове звучання.

На рівні музичної драматургії – п'ятий розділ та кода постають логічним завершенням (*terminus*) композиції, увиразнюючи архітектоніку будови цілого. Октавний унісон чоловічого хорового складу на *forte* підкреслює архаїчний стрій. Поява двох пластів фактури, де чоловічій партії доручено основний тематичний матеріал, а жіноча контрапунктує до основної тематичної лінії, демонструє нову, здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності, мистецьку довершеність та стрункість багатоголосного хорового письма. Композитор вперше залучає октавний хоровий унісон на устої *h* («*обрадованная вся твар*», *fortissimo*) у середніх теситурних умовах, що в виконавській інтерпретації формує густе оксамитове забарвлення, ба більше – фактурну просторовість⁵⁰.

Кульмінація славословія «*слава Тобі*» (кода, *terminus*) підкреслена підсиленням динамічної градації, зменшенням руху дрібними тривалостями шляхом упровадження більш подовжених тривалостей, появою підголоску у альтовій та басовій партії, дещо підкресленого низхідного ходу *c-g-e-c* партії басів на слові «*слава*», таким чином взаємодоповнюючи фінальне рельєфне звучання острозького напіву на рівні драматургії цілого. У виконавській інтерпретації за рахунок поступового заповільнення, де мелодичний рух у сексту партії сопрано та партії тенорів на устої *d* у партії басів виразно огортає тембральним звучанням,

50. Як зазначає О. Заверуха: «Типи сучасного хорового письма спрямовані на звуковий вимір, що полягає у принципі фактурної просторовості» (2020: 39).

досягнуто вершинну точку: від виразного жіночого звучання до соборного величання Пресвятої Богородиці (усім складом хору).

Таким чином, можемо констатувати увиразнення хорového письма «О Тебї радується» О.Козаренка у виконавській інтерпретації «Трембіти», оскільки, за О. Заверухою, «хорове письмо розглядається як процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців, початково закладеного композитором і в процесі сприйняття цього тексту слухачем (2020: 38).

Під час прощання з Олександром Козаренком, доктор мистецтвознавства М. Гарбузюк назвала митця постаттю ренесансного масштабу, Лицарем української музики та підкреслила, що світ митця залишається в музичних творах, які дослідники визначають як дуже складні для виконання та доходить висновку, що вони «будуть вимагати від наступних поколінь нової якості, нового мистецтва»⁵¹.

Висновки до Розділу 3

Охарактеризувавши провідні риси композиторської богослужбової творчості композиторів української діаспори (Є. Мандичевського, М. Гайворонського, А. Гнатишина та М. Федоріва), можемо констатувати, що духовна композиторська, науково-дослідницька та збирацька діяльність митців обумовила спадкоємність традиції українського духовного співу, ширше – тяглість національної духовної традиції, яка на теренах України була перервана у другій половині ХХ століття.

1. На підставі характеристики духовної творчості композиторів української діаспори окресленого періоду увиразнено богослужбову і паралітургічну складові творчості (з опорою на народнопісенну стилістику).

2. Значущим постала організація та діяльність Літургійної комісії як прояв спадкоємності українського духовного співу.

51. Відео під час прощання з Олександром Козаренком https://youtu.be/H5lduXF070k?si=ur1lVfGi3OfU_4M

На основі порівняльного аналізу особливостей функціонування Хорової комісії в Україні (К. Стеценко, О. Кошиць) та Літургійної комісії поза її межами (за безпосередньої участі М. Федоріва), виявлено засадничі властивості національної духовної традиції у виконавській практиці, які базуються на соборному (вселюдському) співі під час богослужіння та збереженні галицької традиції співу самолівки, професіональному вокально-хоровому звучанні, популяризації духовної творчості через концертну та збирацьку діяльність. Виявлено, що саме жанр Літургії є провідним у композиторській богослужбовій творчості митців діаспори другої половини ХХ століття. Професійний рівень діяльності композитора є значущим в контексті національного богослужбового співу (Літургії) за межами України.

3. На підставі розгляду «Служби Божої» для мішаного хору (1967) М. Федоріва (1907–1993) виокремлено основні жанрово-стилістичні принципи, на які спирається митець та, відповідно, втілені у хоровому письмі. Серед них: вибір церковнослов'янської мови як свідчення спадкоємності засад богослужбової традиції; опора на обіходний напів; апелювання до давньоукраїнської церковної монодії у єдності з народнопісенним мелодизмом (наспівний низхідний рух в голосоведенні партії басів); звернення до стилістики Києво-Печерського розспіву (рух у терцію, сексту, дециму), що сприяє відповідному формуванню цілісного смислообразу; опора на традиції «перемиської школи», зокрема у використанні самолівки як однієї з форм народного співу галицької співочої традиції (псалмодуючий розвиток мелодики, речитативний тип голосоведення).

Провідним принципом формотворення досліджуваного зразка з «Служби Божої» М. Федоріва, поруч із вирішальним значенням вербального тексту, є ладогармонічний чинник (часті відхилення до тональностей субдомінанти (*B-dur*) та домінанти (*C-dur*), а також, використання *D65, D43* та *D2*). Логіка застосування зручних для співу тональностей *C-dur* та *F-dur* є сприятливими умовами для виконання будь-якого професійного хорового складу.

4. Композиторська творчість українських митців кінця ХХ століття (Г. Гаврилець, Л. Грабовського, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Степурка та ін.) знаменує появу нової доби відродження українського духовного співу у композиторській інтерпретації після його довготривалої заборони у ХХ столітті⁵². О. Козаренко – один із перших українських композиторів, хто на початку 1990-х років разом з Л. Дичко та ін. звернувся духовної тематики. «Острозький триптих» О. Козаренка для мішаного хору *a cappella*, в основу якого взято православну монодію острозького напіву XVI століття, постає як наскрізна жанрова *молитовна єдність*.

Визначено, що організація цілого заснована на тематичній єдності, де богородична гимнографія обрамляє цикл («*Возбранной Воеводи*») та «*О Тебi радується*»), а драматургічним контрастом є центральний номер «*Блажен муж*» як вихід у позачовий молитовний вимір. Розглянуто першоджерела монодії (піснеспіви острозького напіву) з виокремленням образного (з унаочненням міжмистецьких зв'язків⁵³), музично-стилістичного, драматургічний рівнів аналізу.

Підтверджено дзеркальну симетрію вступу голосів від тонів *g–b b–g* в першій композиції триптиха «*Возбранной Воеводи*». Драматургічна роль «мінорної» терції втілює *ліро-епічний мінорний образний стрій* кондака (за Ю. Ясіновським, «ліро-епічний мінорний образний стрій»).

Звучний простір «*Возбранной Воеводи*» увиразнює організований композитором тематизм першоджерела острозького напіву як *конттонацію* (за І. Мацієвським).

З'ясовано, що в центральному номері триптиха «*Блажен муж*» *solo* баса наслідує традиції співу канонарха, який властивий для монастирської співочої практики. Звучання витриманого тона «*c*» (ісон) визначено як семантичний знак Вічності (на *mormorando*).

52. Згадаєм вершинні зразки хорової творчості митців першої третини ХХ століття «нової школи» української духовної музики, за О. Козаренком.

53. Іконографічне втілення ввербального тексту молитви (Ікона Пресвятої Богородиці «Елі Σοι χαίρει...»).

Хорова фактура (ширше – хорове письмо) є втіленням провідної ролі слова, втіленого у співі.

Осердя подовжено-витриманих тонів («фундуєча лінеарність») увиразнює рухомість паралельного руху третьої композиції Триптиха – «*О Тебi радується*». На рівні побудови твору, шляхом зміни жіночого на триголосний хоровий склад (та навпаки: чоловічого на жіночий) та *tutti* хору на початку нових побудов, композитор «розцвічує» та оновлює звучання острозького напіву, втілюючи у такий спосіб фактурну просторовість⁵⁴.

На рівні музичної драматургії логічним завершенням твору «*О Тебi радується*» (функція *terminus*) постають п'ятий розділ та кода (славословіє), де засвідчено нову, здобуту якість інтонаційно-тембральної виразності як торжества величі острозького напіву – символа вічності, духовної незламності та віри.

Досліджуваний цикл у виконавській інтерпретації хорової капели «Трембіта» визначається злагодженим ансамблем, виразною експресією звучання та високою якістю інтонаційно-тембральної виразності на всіх етапах розвитку драматургії, створюючи відповідний молитовний стрій виконуваного твору. Виразна артикуляція церковнослов'янського тексту засвідчує високу професійність на рівні репрезентації традицій богослужбового співу.

«Острозький триптих» О. Козаренка є репрезентантом багатоголосного хорового співу. Таким чином, у композиторській інтерпретації православної монодії майстерно застосовано стилістику партесного письма та принципів співу Києво-Печерської Лаври, визначено першорядність ролі вербального тексту у побудові форми кожної з трьох композицій з виокремленням відповідних віх музичної драматургії (*i – m – t*).

54. На конкретному прикладі фактурна просторовість втілюється шляхом вступу партії тенорів у квінту (h-f) та басовою відповіддю у квінту (a-e), за другим незмінним теноровим заспівом, партія басів спрямована до устюю g (другий розділ), де викладена канонічна імітація.

ВИСНОВКИ

У дослідженні сформовано концепцію українського духовного співу як феномена композиторської інтерпретації у творчій практиці кінця XIX – XXI століть.

1. Пізнання законів духовного співу, його концептуальних засад розкривається в історичному хронотопі музичної культури через творчість митця як *homo credens* (людини віруючої).

У монографії обґрунтовано, передусім, системний погляд на духовний спів як феномен національної музично-виконавської культури, репрезентантом якого є творчість *homo credens*, враховуючи християнську антропологію музики як методологію когнітивного музикознавства XXI століття.

2. Напрацьовану концептосферу спроеційовано на матеріал зразків композиторської інтерпретації духовного співу. Підхід до його вивчення, що покладений в основу апробованої методики аналізу, полягає у співдії християнської антропології музики та когнітивного музикознавства.

Музично-богословську концептосферу складають наступні поняття та категорії:

– етимон «*духовний*» (засвідчує триєдину природу людини як образу і Подоби Божої (тіло, душа, дух);

– образ людини *homo credens*, репрезентант 1) **хорової** (соборної) творчості, де принциповим є співочий голос людини (*homo cantor*) як найдосконаліший музичний інструмент; 2) або **одноосібної** у взаємодії з інструментальним супроводом (наприклад, псалма у виконанні лірника у контексті кобзарсько-лірницької традиції);

– *ангелогласна природа* відповідна позачасовому виміру Богослужбового співу (за межами земної історії людства, як безпрецедентний факт його перебування у Вічності);

– *Божественна комунікація* (спосіб спілкування людини у молитовному передстоянні – Богоспілкування);

– *молитовність* (атрибутивна якість у системі музичної комунікації «композитор – виконавець – слухач»).

3. Запропоновано історико-стильову типологію українського духовного співу, що втілена у формах і жанрах богослужбової та паралітургічної творчості у часопросторі музичної культури.

4. Уведено в науковий обіг запропоновану дефініцію *українського духовного співу*, опрацьовану в аналітичних розділах на матеріалі зразків його композиторської інтерпретації у творчій практиці українських митців кінця XIX – XXI століть.

5. Проаналізовано зразки композиторської інтерпретації українського духовного співу в творчій практиці кінця XIX – першої третини XX століть з метою виявлення жанрово-стильових констант в системі індивідуального композиторського стилю.

Уведено в науковий обіг повний корпус духовних творів *a cappella* М. Лисенка, вивчення яких увиразнило закономірності втілення концептуальних засад композиторської інтерпретації українського духовного співу: молитовність, логосність, спадкоємність. У хорових духовних творах митця відобразились найважливіші ознаки української ментальності (багатовікової національної народнопісенної та професійної традиції).

Дослідження повного корпусу духовних творів *a cappella* М. Лисенка дає підстави для наукової постановки проблеми самоідентифікації національної духовної музики на етапі її професійного становлення. Обґрунтовано, що митець звертається до духовної хорової тематики в останній період творчості, тим самим засвідчуючи концептуальний інтерес до жанрів та форм українського духовного співу.

Сформовано *інтонаційний словник* духовних хорів *a cappella* М. Лисенка, визначено особливості музичної стилістики.

Композитор увиразнив сутність богослужбової та паралітургічної національної співочої традиції через авторське прочитання жанрової стилістики духовних піснеспівів (духовний гімн, Херувимська, кондак, псальма, хорова поема, кант, духовний концерт), що постають вершинним витокм духовної творчості митця на зламі XIX – початку XX століть.

Констатовано, що митець обирає духовні канти та псалми, які вперше опубліковано у друкованих виданнях початку ХХ століття (псалма «*Пречистая Діво, мати Руського краю*» та кант «*Хрестним деревом*»). Звертається як до хорових мініатюр (духовний гімн «*Боже великий, єдиний*»), так і до крупної форми духовного концерту («*Камо поїду от лиця Твогого*»).

Серед стильових принципів мислення М. Лисенка виокремимо геніальну мелодику, яка увиразнила весь спектр української народнопісенної культури: від виразної теми в «*Херувимській пісні*» до духовного концерту «*Камо поїду от лиця Твогого*».

У духовних композиціях композитор спирається на традиції партесного концерту: формотворча роль гармонії, тяжіння до багатохорності, зіставлення хорового викладу за принципом «відлуння», принцип варіювання, залучення мелодичних, ладо-тональних, фактурних, метроритмічних та динамічних зіставлень, віртуозність хорових партій («*Херувимська пісня*», «*Камо поїду от лиця Твогого*»). Виявлено особливості музичної стилістики українського духовного співу у композиторському прочитанні псалми та останньої хорової композиції в творчості митця – духовного канта «*Хрестним деревом*»: тяжіння до строфічності, панівні принципи народного багатоголосся (унісонні заспіви, терцієві подвоєння, октавні ущільнення), мелодизація фактури (похідної від народної пісенності).

Композиторська інтерпретація духовного співу в оперному жанрі розглянута у хорових сценах та епізодах опери-колядки М. Лисенка «*Різдвяна ніч*». На прикладі її вивчення увиразнено українську картину світу (за концепцією І. Романюк) у її засадничих критеріях:

- спадкоємність (апелювання до усталених засад народнопісенної традиції та обрядових дійств – традиційної звичаєвості);
- духовність (утілена через звернення до жанрів народнопісенної традиції, пов'язаних з оспівуванням Різдва Христового, які звучать в «*Різдвяній ночі*» в хорових епізодах і сценах);
- музичний логос (наслідування народного багатоголосся, що втілюється в хорових епізодах та сценах опери).

6. Висвітлено роль духовної творчості К. Стеценка та О. Кошиця – представників «нової школи» духовної музики першої третини ХХ століття – як фундаторів національного стилеутворення у музичній культурі України вказаного періоду (новий, «післялисенківський» етап).

Розглянуто авторські версії духовного гимну *«Боже великий, єдиний»* М. Лисенка у прочитаннях К. Стеценка та О. Кошиця, які продовжують стильові знахідки М. Лисенка, з урахуванням і прицільним дослідженням першоджерела. На обраному прикладі в композиторській інтерпретації митців засвідчену їхню самобутність, зумовлену високопрофесійним композиторським органічним поєднанням музично-стилістичних ознак української народної пісенності та богослужбової традиції.

Здійснено драматургічний, жанрово-стильовий та виконавський аналіз знакових різножанрових духовних хорових творів К. Стеценка та О. Кошиця, на підставі чого виявлено спадкоємність духовної традиції через закономірності втілення концептуальних засад духовного співу: залучення жанрів богослужбової (*«Великого славослів'я»* із *«Всенічної»*, *«Зі святими упокой»* із *«Панахиди»* К. Стеценка) та паралітургічної (*«Ой хто, хто Миколая любить»* О. Кошиця) традиції.

У *«Великому славослів'ї»* для хору *a cappella* К. Стеценка виокремлено: по-перше, впровадження української мови (замість канонічної церковнослов'янської) є одним із проявів авторської новаційності в композиторській інтерпретації богослужбового жанру; по-друге, інтонаційним «ядром» духовного пісенспіву є *Велике славословіє* Києво-Печерського розспіву як прояв спадкоємності традиції духовного співу в композиторській інтерпретації; по-третє, апелювання до псалмодичного типу викладу.

«Панахида» К. Стеценка, головною темою якої постають вічні духовні цінності, є яскравим зразком залучення в богослужбовій царині (заупокійна служба) ознак паралітургічної творчості. Народна псальма в аранжуванні О. Кошиця *«Ой хто, хто Миколая любить»* суголосно звучить з сучасними реаліями сьогодення, символізуючи незламний дух української нації.

Залучення псалмодії та елементів народнопісенної стилістики убезпечили відтворення композиторами ментальних засад національної української духовності (в тому числі, через стилізацію коліскової у «*Зі святими упокой*» К. Стеценка, звуконаслідування звучання колісної ліри у хоровому виконанні в «*Ой хто хто, Миколая любить*» О. Кошиця).

7. З'ясовано *безперервність* традиції духовного співу в історико-стильовому контексті музичної культури України завдяки богослужбовій творчості композиторів української діаспори другої половини ХХ століття. Розкрито концептуальні засади досліджуваного феномена у творчості С. Мандичевського, М. Гайворонського, А. Гнатишина, М. Федоріва. Зокрема, у збереженні галицької традиції соборного (одноголосного) хорового співу (самолівки) відіграла визначну роль творча науково-дослідницька практика М. Федоріва.

Охарактеризовано піснеспів «*Милость мира*» із «*Служби Божої*» М. Федоріва, що постає одним із найрозспівніших у циклі. Етнохарактерні плагальні звороти та каданси апелюють до народнопісенної стилістики. Диференціація багатоголосної хорової фактури збагачує духовний простір соборного співу. Виявлені стильові ознаки *самолівки* засвідчують спадкоємність національної традиції духовного співу.

8. Встановлено культуротворчу місію українського духовного співу у композиторській практиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. Визначено, що у зверненні до кореневої традиції церковно-співочого мистецтва України – православної монодії – цикл «*Острозький триптих*» О. Козаренка засвідчує відповідність композиторської інтерпретації острозькому напіву як еталону церковно-співочого мистецтва через відчуття композитором «історичної пам'яті» народу.

На підставі здійсненого системного аналізу «*Острозького триптиха*» встановлено закономірності композиторської інтерпретації українського духовного співу через: фактурне розгортання-збагачення (почергове додавання окремих партій голосів); провідну

роль тембрової драматургії як наскрізного принципу композиторського стилю в опрацюванні православної монодії; орієнтацію на молитовний жанр (задостойник, псалом, кондак) у тричастинній композиції. Як наслідок, жанрове ім'я «триптих» («складень») апелює до онтології твору як *звучної* ікони.

Дослідження явища українського духовного співу в хронотопі музичної культури України уможливило його моделювання як системи типів і визначення як феномена в аспекті національно-культурної унікальності, з одного боку. З іншого – дослідження закономірностей його втілення в композиторській практиці кінця XIX – XXI століть дозволило визначити **український духовний спів як феномен композиторської інтерпретації**.

Перспектива його подальшого дослідження як актуального мистецького коду XXI століття досягається до прицільного вивчення, з одного боку, сучасного етапу національного стилетворення на прикладі творчості митців України (В. Степурка, О. Щетинського, Б. Фроляк, В. Польової та багатьох ін.), з іншого – включення в європейський і світовий мистецький контекст (Дж. Тавенер та ін.).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 49, 4–18.

Антоненко, М. (2020). Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. (Дис. кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Антонович, М. (1997). *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства імені І. Крип'якевича. НАН України.

Архімович, Л. & Гордійчук, М. (1992). М. Лисенко. Життя і творчість. Київ: Україна.

Батовська, О. (2016). Проблеми строю в сучасній хорівій музиці а *cappella*. Міжнародний вісник НАКККіМ, 2 (7), 142–146.

Батовська, О. (2017). Сучасне академічне хорове мистецтво а *cappella*: монографія. Харків : Планет-принт.

Батовська, О. (2018). Contemporary academic choral art а *cappella* in the content of musical culture. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, 5, 91–95.

Батовська, О. (2019). Сучасне академічне хорове мистецтво А *Cappella* як системний музично-виконавський феномен. (Автореф. дис. доктора мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Белік-Золотарьова, Н. (2010). Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, 3, 11–18.

Бенч, О. (1993). Хороспів українців. Український спів, 1.

Бенч-Шокало, О. (2002). Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Укр. Світ.

Бермес, І. (2013). Український хорівий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт.

Бермес, І. (2016). Рефлексії про сутність поняття «хор» у про-

сторі культури. Вісник нац. *акад. кер. кадрів культури і мистецтв*, 4, 57–61.

Бермес, І. (2020). Особливості комунікації «композитор-слухач» у хоровому виконавстві. Вісник нац. *акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 168–173.

Бермес, І. (2024). Музичний фестиваль як форма культурної практики. Слобожанські мистецькі студії, 1 (04), 7–10.

Бойко, Ю. (2023). Митрополит Андрей Шептинський і композитор Василь Барвінський: причина до дослідження проблематики. Retrieved from: https://risu.ua/mitropolit-andrej-sheptickij-i-kompozitor-vasil-barvinskij-prichina-doslidzhennya-problematiki_n144434

Болгарський, Д. (2002). Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

Болгарський, Д. (2001). До проблеми розуміння православного богослужбового співу (на прикладі Всенощного бдіння). Наукові записки НПУ імені М. П. Драгоманова. Київ, 40, 74–77.

Болгарський, Д. (2020a). «Нині» Дмитро Болгарський про «Щедрик» і прадавні мотиви. *Youtube*. URL: <https://youtu.be/QydOmTvM3cI>

Болгарський, Д. (2020b). «Нині» Дмитро Болгарський про духовний спів, молитви та енергетику людини *Youtube*. URL: <https://youtu.be/5-vZV6WGwes>

Болгарський, Д. (2020c). Дмитро Болгарський на телеканалі «Зоряний». *Youtube*. URL: <https://youtu.be/6acEB3JI2aM>

Булат, Т. & Філенко, Т. (2009). Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги.

Булат, Т. (1973). Микола Лисенко. Київ : Музична Україна.

Варавкіна-Тарасова, Н. (2014). Духовний зміст музичного твору. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський

національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. (1954). Winnipeg, Manitoba : Культура й освіта.

Воскобойнікова, Ю. (2019). Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Дмитра Болгарського. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство, 2, 35, 169–177.

Герасимова-Персидская, Н. (2012). Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух і літера.

Герасимова-Персидська, Н. (1978). Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна.

Герасимова-Персидська, Н. (1991). Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці. Українське барокко та європейський контекст. Київ : Наук. думка, 211–215.

Герасимова-Персидська, Н. (2003). Передчуття становлення. Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 25, 4–5.

Голинська, О. (2016). Микола Гоголь та українська національна опера. *Музика*. Укр. інтернет-журнал. Retrieved from: <https://mus.art.co.ua/mykola-hohol-ta-ukrajinska-natsionalna-opera/>

Голубінка, Х. (2016). Друга Літургія Кирила Стеценка: виконавський та виховний аспекти. Науковий потенціал 2016: Матеріали XII Міжнародної наукової інтернет-конференції, 16-18 березня, 2016 року. Київ, 113–120.

Грица, С. (2007). Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор: нарис. Київ, Тернопіль : Астон.

Грінченко, М. (1922). Історія української музики. Київ: Спілка.

Грінченко, М. (1961). Історія української музики, 2-ге вид. Нью-Йорк.

Гулеско, І. (2011). Національний хоровий стиль. 2-ге вид., перероб. і доп. Харків.

Гусарчук, Т. (2004). Духовна творчість М. В. Лисенка: зовнішні та внутрішні контексти. Микола Лисенко та українська композиторська школа : До 160-річчя від дня народження

М. В. Лисенка. Київ : ІМФЕ, 214–222.

Гусарчук, Т. (2019). Артемії Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Київ : Музична Україна.

Джиджора, Є. (2013). Гимнографія. Retrieved from: <https://dspace.onu.edu.ua/items/1cd79eb5-ac15-4cf7-a175-7201325b88d5>

Дилецький, М. (1981). Хорові твори. Партитура. (упоряд., ред., вступ. ст. та комент. Н. О. Герасимової-Персидської). Київ : Музична Україна.

Дичко, Л. (1999). Відлуння віків. *Третій хор*-фест «Золотоверхий Київ». Київ.

Жукова, Н. (2003). Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. (Автореф. дис. кандидата філос. наук.). Київський національний університет. Київ.

Заверуха, О. (2012). Функції та структура логосу в системі хорового письма. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 34, 240–251.

Заверуха, О. (2014). Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Заверуха, О. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. Мистецтвознавчі записки, 33, 407–412.

Заверуха, О. (2019) Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. Культура України, 65, 174–181.

Заверуха, О. (2020) Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. Художня культура. Актуальні проблеми, 16 (2), 36–40.

Зайцева, Л. А. (2004). Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури.

Залевська, О. Г. (2021). Хоровий диригент Микола Гобдич: грані творчої особистості. Мистецтвознавчі записки, 39, 160–166.

Засадна, О. & Черсак, О. (2021). Українізація богослужбової

музики періоду національного відродження (перша третина ХХ століття). *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture*. Riga, Latvia «Baltija Publishing», 192–219.

Засадна, О. (2014). Українська церковно-музична творчість 20-х років ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів київської хорової школи). (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

Зінченко, В. (2014). Фіти Октоїха в українському церковно-монодійному співі кінця ХVІ – першої половини ХVІІІ століть. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Зінченко, В. (2023). Піснеспіви Октоїха з фітними розспівами в українських Ірмологіонах: семантика фітних мелодій. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 16–24.

Зосім, О. (2009). Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у ХVІІ–ХІХ століттях. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Зосім, О. (2011). Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургійний аспект. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 26, 297–304.

Зосім, О. (2015). Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». Мистецтвознавчі записки, 28, 99–110.

Іванов, В. Ф. (1998). Словник термінів і слів українського церковного співу. Миколаїв: МО України, МДПІ.

Іванова, Ю. (2019). Композиторська інтерпретація Псалма 138 «Камо поїду от лица твоего» у творчості Вік. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького. *Культура України*, 63, 87–98.

Івченко, Л. (1990). Український кант ХVІІ—ХVІІІ століть. Київ.

Калуцка, Н. & Пархоменко, Л. (2012). Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс.

Калуцка, Н. (2001b). Мистецька діяльність О. Кошиця в

контексті музики ХХ сторіччя. (Дис. кандидата мистецтвознавства). НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського.

Калуцка, Н. (2001а). Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (канти і псалми О. Кошиця). Українське музикознавство, 30, 129–137.

Карась, Г. (2012). Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт.

Карась, Г. (2020). Церковна музика композиторів української діаспори у відродженні національно-культурної та релігійної ідентичності православної греко-католицької церкви в сучасній Україні, 55–72. Retrieved from: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/42/790/1579-1?inline=1>

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, 19–29.

Каширцев, Р. (2020). Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. Аспекти теоретичного музикознавства, 21, 193–217.

Квітка, К. (1986). Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. Вибрані статті. Київ.

Кияновська, Л. (2002). Українська музична культура. Київ: ДМЦНЗКМ.

Кияновська, Л. (2005). Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці (упоряд.: Гаврилів О., Гаврилів Т.). Львів : ВНТЛ–Класика, 129–130.

Кияновська, Л. (2007). Галицька музична культура ХХ–ХХІ століття. Чернівці : Книги–ХХІ.

Кобилянський, Л. (1968). Спомини про М. В. Лисенка. «Різдвяна ніч». М. В. Лисенко у спогадах сучасників. (упоряд. О. Лисенка;

ред., комент. Р. Пилипчука). Київ : Музична Україна, 217–229.

Кобрин, Н. (2018). Хорова творчість Василя Барвінського. Українська музика. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 4 (30), 95–107.

Коваль, М. (2024a). Монодичне першоджерело «Богородичних Догматів» Олександра Кошиця: підсумки музично-теоретичного дослідження. *Вісник НАКККіМ*, 2. Київ : НАКККіМ, 303–310.

Коваль, М. (2024b). Першоджерело в «Богородичних Догматах» Олександра Кошиця: модель музично-теоретичного аналізу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен.* Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, 74, 166–173.

Ковтунова, М. (2012). Творчість як шлях духовного преображення особистості (на прикладі творчого досвіду композитора Арво Пярта). (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Козаренко, О. (1993). М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.

Козаренко, О. (2000). Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ.

Козаренко, О. (2002a). Острозький триптих. Переднє слово, біографія автора Ю. Ясіновський. Львів : Львівська Богословська Академія, Інститут Літургійних Наук.

Козаренко, О. (2002b). Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. Калофонія : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, Ч. 1., 150–160.

Козаренко, О. В. (2001). Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. (Автореф. дис. доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України імені І.П. Чайковського.

Козицький, П. (1918). Новий твір К. Стеценка (музика до православної панихиди) і його значіння, яко культурно-музичного явища. Слово. Київ, 5 лист. (30), 2.

Колесса, Ф. (1978). Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна.

Коломоєць, О. (2001). Хорознавство. Київ : Либідь.

Коменда, О. (2006). Духовні теми і жанри в українській музиці кін. ХХ ст.–поч. ХХІ ст. Студії мистецтвознавчі. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 4 (16), 51–55.

Коменда, О. (2017). Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-Друк.

Коменда, О. (2018). Жанрова панорама та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво, 2, 146–154.

Коменда, О. (2020). Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. (Дис. доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушнірен ка). Культура України, 35, 271–280.

Константинова, К. (2012). Микола Лисенко у Новому Світі: інтерв'ю з Тарасом Філенко. Retrieved from https://zn.ua/ukr/ART/mikola_lisenko_u_novomu_sviti_amerikanskiy_etnomuzikolog_znae_vsi_taemnitse_pro_ukrayinskogo_kompoz.html

Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 55, 7–22.

Корній, Л. & Сюта, Б. (2011). Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Корній, Л. (1996) Історія української музики. Ч. 1. (Від найдав-

ніших часів до середини XVIII століття). Київ; Харків; Нью-Йорк : Видво М. П. Коць.

Корній, Л. (1998). Історія української музики. Ч. 2. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 388 с.

Корній, Л. (2001). Історія української музики. Частина третя. XIX ст: підручник. Київ – Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць.

Королюк, Н. (1994). Корифеї української хорової культури XX століття. Київ: Музична Україна.

Костюк, Н. (2008). Києво-Печервська Лавра. Українська музична енциклопедія (Т.2, 365–368). Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Костюк, Н. (2011). Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття XX століття. Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України, ІМФЕ ім. М. Рильського, 3, 34–41.

Костюк, Н. (2012b). Стильова концепція «Херувимської» М. Лисенка: на тлі жанрово-стилістичних тенденцій кінця XIX ст. Музична україністика: сучасний вимір, 7, 205–212.

Костюк, Н. (2012a). До проблеми формування стильових засад перемишльської школи: українські богослужбово-співочі чинники у творчості чеських музикантів. Слов'янський світ, 10, 77–114.

Костюк, Н. О. (2018). Самолівковий спів: регіональний феномен чи загальноцерковна практика? Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 121, 85–100.

Костюк, Н. О. (2019). Богослужбова музична культура України 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). (Автореф. дис. доктора мистецтвознавства). Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.

Коханик, І. (2009). Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. Науковий вісник національної музичної академії

імені П. І. Чайковського, 81, 31–37.

Кошиць Олександр. (1970а). Про Українську пісню й музику. Нью-Йорк: Наша Батьківщина.

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. «Організації культ.-освіт. Працівників ім. О. Кошиця в Канаді».

Кошиць, О. (1954). Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег : Культура й освіта, 52.

Кошиць, О. (1970b). Релігійні твори [Ноти] (за ред. З. Лиська). Нью Йорк : Видавництво ім. З. Лиська.

Кудрик, Б. (1995). Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича.

Кузик, В. (2011). Молитва «Боже Великий, Єдиний». Українська музична енциклопедія (Т. 3, 460). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Куриляк, І. (2018). Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір. (Дис. кандидата мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.

Летичевська, О. (2018а). Партесний концерт. Українська музична енциклопедія (Т. 5, 83–86). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Летичевська, О. (2018b). Партесний спів. Українська музична енциклопедія (Т. 5, 89–86). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Лисенко, М. (1953). Зібрання творів в 20 т. Т. 4. Різдвяна ніч: коміко-лірична опера на 4 дії. [клавір]. Лібретто М. Старицького (за одноіменною повістю М. Гоголя). (Муз. ред. Л. М. Ревуцького, літ. ред. М. Т. Рильського). Київ : Мистецтво.

Лисенко, М. (1993). Релігійні твори для мішаного хору. Київ : Ніала centre ; Дрогобич : Відродження.

Лисенко, М. (2004). Листи (упоряд. Р. М. Скорульська; ред. А. П. Лашенко). Київ : Музична Україна.

Лисенко, О. (1966). Спогади сина. Київ : Мистецтво.

Лисенко, О. (1991). Де моє, а де не моє. Спогади про батька. 5-е вид. Київ : Музична Україна. 94–100.

Лист, М. Лисенка до М. Колеси від 22 квітня 1896. (1964). Лисенко М. В. Листи. (Упоряд., прим. та комент. О. Лисенка). Київ, 267–272.

Листи Лисенка. Музика, (1927b), 5–6, 42–45. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/mobile/#/view/9942>

Листи Лисенка. Музика, 2, (1927a), 26–27. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/mobile/#/view/9940>

Лігус, О. (2016). Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. Вісник КНУКІМ, 35, 129–137.

Макаренко, О. (2018). Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка. Науковий вісник національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, 121, 59–71.

Малий, Д. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 63, 26–51.

Малий, Д. (2023). «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. Аспекти історичного музикознавства, 34, 157–181.

Мацієвський, І. (2002). Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон.

Медведик, Ю. (2015). *Ad Fontes*: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка.

Медведик, Ю. (2006). Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів: Український католицький університет.

Микола Лисенко у спогадах сучасників. (1968). (упоряд. О. Лисенко; ред. та комент. Р. Пилипчука). Київ: Музична Україна.

Москаленко, В. (1994). Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. (Дис. доктора мистецтвознавства). Київ.

Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України*

імені П. І. Чайковського, 1. 106–111.

Москаленко, В. (2013). Лекції по музикальній інтерпретації. Київ.

Московчук, Л. (2010). Українська духовна музика: Навчально-методичний комплекс (програма, методичний посібник, ното-хрестоматія) для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів та недільних шкіл. Кам'янець-Подільський: Аксіома.

Муха, А. (2008). Композитор. Українська музична енциклопедія (Т. 2, 517–520). Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Олександр Кошиць і час. (2007). Київ, 57.

Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть: монографія. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця : науково-публіцистичне видання. (2023). (упоряд. Г. Карась, Р. Дзундза). Івано-Франківськ.

Осадча, С. (2008). Літургічна природа православних богослужбових піснеспівів: культурологічний аспект. Музичне мистецтво: Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 8, 78–86.

Очеретовська, Н., Цицалюк, Н., Черемський, К. (2008). Український словник музичних термінів: Наукове видання. Харків: Атос.

Пархоменко, Л. (2008). Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками «Золотоверхого Києва»). Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ НАН України, 4 (24), 71–77.

Пархоменко, Л. (2009). Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна.

Патер, А. (2021). Виконавські виміри української сакральної музики. (Дис. доктора філософії). Львівський національний уні-

верситет імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника.

Пересунько, Т. (2018). Світовий триумф «Щедрика» – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ : АртЕк.

Полфьоров, Я. (1927). Микола Лисенко в світі сучасности. Музика, 5–6.

Посікіра-Омельчук, Н. (2019). Живописно-кolorистичні елементи фортепіанного стилю Василя Барвінського. Українська музика, 3–4 (33–34), 78–87.

Прокопович, Т. (2000). Доробок М. Федоріва в контексті української церковної традиції. Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, *перспективи*. Рівне: Волинські обереги.

Прокопович, Т. (2001). Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття. (Дис. кандидата мистецтвознавства). Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне.

Пуряєва, Н. (2001). Словник церковно-обрядової термінології. Львів.

Пчілка, О. (1913). Микола Лисенко (спогади і думки). Літературно-науковий вісник, Т. 13, кн. 1, 56–73.

Пчілка, О. (1968). Микола Лисенко (спогади і думки). Микола Лисенко у спогадах сучасників. (упоряд. О. Лисенка; ред., комент. Р. Пилипчука). Київ : Музична Україна, 63–182.

Репетій, С. (2022). Духовність як філософсько-антропологічна проблема в історії західної філософії епохи середньовіччя. Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії, 42, 140–145.

Ржевська, М. (2005). На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф.

Ржевська, М. (1998). Категорія національного та процесі самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша

третина ХХ століття). Українське музикознавство, 28, 80–90.

Рильський, М. (1927). М. Лисенко. Музика, 5–6, 27–31.

Рожок О. (2018). Духовність єднає Україну – десята міжнародна пасхальна асамблея – 2018 і шляхи долання духовно-політичної стагнації суспільства. Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 3 (40).

Романюк, І. & Дімітрієва, С. (2023). Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 90–98.

Романюк, І. & Яструб, О. (2023). «Острозький триптих» О. Козаренка: досвід композиторської інтерпретації православної монодії. *Fine Art and Culture Studies*, (4), 63–74. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-9>

Романюк, І. & Яструб, О. (2024). Спадкоємність традиції українського духовного співу у композиторській творчості митців сьогодення (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). *Fine Art and Culture Studies*, 3, 82–94. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-12>

Романюк, І. (2009а). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Романюк, І. (2009б). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). (Дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

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, 384–395.

Рощенко, О. (1988). «Музично-культурна спадщина та історико-соціальні форми її функціонування у композиторській творчості». (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.

Рудницький, А. (1963). Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля.

Савельєва, Г. (2014). Стиль діяльності диригента-хормейстера як вираження його музичного мислення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 40, 156–169

Саф'ян, Д. (2021, 24 серпня). Олександр Козаренко: «Ми живемо в епоху реплік, ретрансляцій, коментувань, але не творення»: про мистецтво композитора і піаніста, Коломию та Шевченківську премію. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/7321>

Сахно, І. (2013). Візантійський богослужбний спів на сучасному етапі: співвідношення усної та письмової традицій. (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Сбітнєва, О. & Заверуха, О. (2023) Розвиток традицій музично-естетичного виховання підростаючого покоління в Україні засобами хорового співу. Духовність особистості: методологія, теорія і практика : збірник наукових праць, 1(105), 152–164.

Серганюк, Л. (2015). Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ.

Сидорак, Б. (2021). Кирило Стеценко – нове життя української релігійної музики. Retrieved from <https://arts4life.net/tpost/nkh9ygyi71-kirilo-stetsenko-nove-zhittya-ukransko-l>

Сиротинська Н. (2017а). Богородична гимнографія у вимірах духовної культури України XI–XVII століть. (Дис. доктора мистецтвознавства). Київ.

Сиротинська, Н. (2014). Перло многоцінне: *музично-поетичний світ* богородичної гимнографії. Львів: Тетюк Т. В.

Сиротинська, Н. (2017б). Богородична гимнографія як система жанрів сакрального мистецтва. Українська музика, 2 (24), 38–44.

Скорульська, Р. (2014). «Різдвяна ніч» Лисенка в Києві. Музика. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/persha-ukrayins-ka-opera-na-kiyivs-kij-stseni/>

Словник іншомовних слів. (1974). (ред. О. Мельничук). УРЕ Енциклопедія, Київ. Retrieved from <https://archive.org/details/inshomovnyx1974/page/n93/mode/2up> 3D (дата звернення: 22.01.2024).

Словник української мови в 11 томах. Том 4. (1970-1980) (уклад. І. Білодід). Київ : Наукова думка. Retrived from : <http://sum.in.ua/p/4/830/1>

Софія – Логос. Словник. Сергій Аверинцев. (2007). Київ : Дух і літера.

Степурко, В. (2017). Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. (Дис. кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

Стеценко, К. (1918). До реформи церковних співів. Слово. Київ, 26 лист., (46), 4.

Супрун-Яремко, Н. (2014). Поліфонія. Вінниця: Нова Книга.

Сюта, Б. (2012). Жанри музичної мови: постановка питання. Українське музикознавство, 38, 138–159.

Сюта, Б. (2014). Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost*. Alla Archangelska (ed.). *Olomouc*, 159–167.

Сюта, Б. (2019). Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. Термінологічний вісник, 5, 188–195.

Тимофєєва, К. (2009). Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства). (Автореф. дис. кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ткаченко, А. (2016). Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості. (Дис. кандидата мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

Ткаченко, А. І. (2010). Духовні твори сучасних українських композиторів : до проблеми переосмислення канонічних традицій. Музичне мистецтво. Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, Львівська національна музична академія імені

М. В. Лисенка. Донецьк–Львів: Юго-Восток, 10, 165–173.

Товчин, Н. (2022). Взаємовідношення слова й музичного елементу в богослужбовій музиці православної церкви. *Освіта і наука*, 2 (33), 215–223.

Тюріна, Т. (2018). Духовність як відзеркалення божественного в людині. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2 (83), 197–208.

Федорів, М. (1967). Служба Божа для мішаного хору *in F-dur*. Чікаго : Вид-во Єпархії св. о. Николая.

Федорів, М. (1968). Напрявні праці літургичної комісії для українського церковного співу й церковних практик. Чікаго: Накладом Літургичної Комісії при Укр. Кат. Єпархії св. о. Миколая в Чікаго.

Федорів, М. (1997). Українські Богослужбові Співи з історичного й теоретичного огляду. (Т. 3). Івано-Франківськ : Нова Зоря.

Форми та методи самостійної роботи студента над хоровою партитурою : навч.-метод. посіб. для студ. мист. навч. закл. I–IV рівнів акредитації спец. 025 «Музичне мистецтво». (2018). (П. Шиманський, В. Гаврилук, В. Тиможинський, В. Чепелюк, уклад.). Луцьк: Вежа-Друк.

Франко, І. (1980). «Різдвяна ніч» М. Старицького – М. Лисенка. Зібрання творів у 50 т (Т. 28, 110-111). Київ : Наукова думка.

Цалай-Якименко, О. & Ясиновський, Ю. (1995). Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина*, 1, 74–89.

Цалай-Якименко, О. (2000). Духовні співи давньої України: Антологія. Київ : Музична Україна.

Цалай-Якименко, О. (2002). Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика. Наукове місячне товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава Київ ; Львів ; Полтава.

Чайка, В. (2014). Історико-культурний феномен української духовної музики та її виховний вплив на становлення особистості. *Волинський благовісник*, 2, 267–274.

Чарікова, Л. (2018). Про особливості православного богослужіння. Retrieved from: <https://essuir.sumdu.edu.ua/>

bitstream/123456789/82971/1/Charikova_wpr_13_2018.p

Шаповалова, Л. (1984). Проблеми жанрової типології. *Музика*, 3, 12–13.

Шаповалова, Л. (1999-2000). Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, 6-1, 99–104.

Шаповалова, Л. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 21, 178–188.

Шаповалова, Л. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості*. (Автореф. дис. доктора мистецтвознавства). Національна музична академія України імені І. П. Чайковського.

Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти, 40, 11–32.

Шевченко, Т. Г. (2020). Зібрання хорових творів у семи томах «Тарас Шевченко. Пісенний Кобзар». Хорова Шевченкіана. Вибране. Твори а капела. Твори з інструментальним супроводом [Ноти] (уклад. П. Муравський ; ред. О. Шокало), Київ.

Шевчук, О. (1999). Київський наспів у контексті церковно-монодичного співу України та Білорусі XVII – XVIII століть (джерела, жанри, риси стилістики). (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І.Чайковського.

Шевчук, О. (2006). Гимнографія. Українська музична енциклопедія (Т.1, 460–461). Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Шевчук, О. (2008). Києво-Печерський наспів. Українська музична енциклопедія (Т.2, 368–369). Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту

мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Шевчук, О. (2016). Наспів церковний. Українська музична енциклопедія (Т. 4, 45–50). Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

Шип, С. (1998). Музична форма від звуку до стилю. Київ.

Шип, С. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник нац. муз. акад. України імені І.П. Чайковського, 16, 154–177.

Щербаківський, В. (2013). До сорокових роковин смерті М. В. Лисенка. Музика, 1. 4–11.

Юрченко, М. (1992). Повернена з небуття. Музика, 5 (281). 14–18.

Юрченко, М. (1993). М. Лисенко та його релігійні твори. Микола Лисенко: релігійні твори для мішаного хору. (упоряд., ред. та вступна стаття М. Юрченка). Дрогобич : Відродження.

Юрченко, М. (2022). Різдвяний кондак «Діва днесь Пресущественного раждаєт» М. Лисенка: технічна характеристика, виконавські особливості. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 5 (2), 162–177.

Якуб'як, Я. (2003). Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. (ред. Н. Пузанкова). Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка.

Ясіновський, Ю. (2014). Українська монодія ранньомодерної доби в музично-аналітичному дискурсі. Історія української музики: Дослідження, 22, УКУ, Львівська національна музична академія імені М. Лисенка.

Ясіновський, Ю. (1993). Балкано-слов'янська традиція і питання походження українського церковного співу. Проблеми слов'янознавства, 45, 132–135.

Ясіновський, Ю. (1999). Старозавітні тексти в українській сакральній монодії. Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 4, 66–72.

Яструб, О. (2019). Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен національної самоідентифікації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 92–104. doi: <http://dx.doi.org/10.34064/khnum1-55.07>

Яструб, О. (2021). Втілення жанру духовного концерту в творчості М. Лисенка: «Камо поїду от лица Твого». Диригентсько-хорова освіта : синтез теорії та практики: матеріали V Всеукр.наук.-практ.конф., 28.10.2021 р. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 77–78.

Яструб, О. (2021). Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу XIX століття. Музичне мистецтво і культура: науковий вісник, книга 2, 32, 49–61. doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-5>

Яструб, О. (2021). Універсальність диригентсько-хорової діяльності М. Лисенка: комунікативний аспект. Українське музикознавство, музична педагогіка і виконавство у загальноєвропейському контексті: матеріали III Всеукр.наук.-практ.конф., 11.12.2021 р. Сєвєродонецьк: ВКП Петіт, 76–79.

Яструб, О. (2022). Хорові твори *a cappella* О. Кошиця та К. Стеценка в аспекті виконавської інтерпретації. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф., 1-2.11.2022 р. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 52–54.

Яструб, О. (2023). Актуалізація духовного гимну «Боже великий, єдиний» Миколи Лисенка в аспекті сьогодення. «Владислав Заремба в соціокультурному просторі XIX століття»: матеріали Всеукраїнського круглого столу, 12.05.2023 р. Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби, 146–148.

Яструб, О. (2023). Опера-колядка «Різдвяна ніч» М. Лисенка як увіраження української картини світу XIX сторіччя. *Й.С. Бах: виконавське інтонування музичного твору. Художній часоростір: Методика пізнання* : матеріали обласної Бахівської науково-практичної конференції. Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби, 24–26.

Яструб, О. (2023). Сакральна творчість українських композиторів

XXI століття: виконавський вимір. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., 2-3.11.2023 р. Харківський національний університет імені І.П. Котляревського, 136–140.

Яструб, О. (2023b). Богослужбовий спів у композиторській інтерпретації (на прикладі «Великого славослів'я» з «Всенічної» К. Стеценка). *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 1, 158–167. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

Яструб, О. (2023a). Духовні хорові твори українських композиторів першої третини ХХ століття: жанрово-стильові та виконавські принципи. *Аспекти історичного музикознавства*, 30, 105–133. doi: <http://dx.doi.org/10.34064/khnum2-30.06>

Яструб, О. (2024). Український духовний спів у композиторській інтерпретації (на прикладі «Острозького триптиха» О. Козаренка). Друга Наукова студентська конференція РМД Українського вільного університету: Anthology of Abstracts for the International Scientific Student Conference at the Ukrainian Free University, 04-05.04. 2024 р. Мюнхен, Баварія, 30–31.

Яців, І. (2018). Україноцентричні вектори творчої діяльності Мирона Федоріва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 27, 75–79.

Яців, І. (2020). Збереження традицій релігійно-обрядового мистецтва української західної діаспори в об'єктиві музикознавчих досліджень Мирона Федоріва. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки»*, 31, 226–231.

Яців, І. (2021). Популяризація творчості Мирона Федоріва сучасними діячами музичної культури діаспори в Канаді. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 87–91.

Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J. & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 20, 4, 158–165.

Osadcha, S. (2020). Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. Samoilenko, A., Osadcha, S., Ohanezova-Hryhorenko, O., Povzun, L. etc. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 25-41. doi: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/25-41>.

Pavlenko, O., Vyshnevetska, A., Fartushka, O., Mykhailova, N., Malyi, D. & Tsurkanenko, I. (2023). Formation of Specialists' Professional Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development of the Postmodern Society. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 358–374.

Samoilenko, O., Osadcha, S., Chernoiivanenko, A., Grybynenko, Y. & Ovsyannikova-Trel, O. (2022). Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12, 1, special 25, 190–192.

Samoilenko, O., Osadcha, S., Ovsyannikova-Trel, O., Chernoiivanenko, A. (2021). The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). *Ad Alta-journal of Interdisciplinary research*, 11, 2, special 21, 197–203.

Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L.; Kazymyryv, K. & Kolubayev, O. (2021). Portraits and Self-Portraits of Composers at the Musical Work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11, 1, 111–115.

Shapovalova, L. (2015) Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. *Music Science Today: the permanent and the changeable* : abstracts of the 10th International Scientific Conference. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press «Saule», 16–18.

Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Nikolaievskaya, Y. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-

21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11, 2, 136–140.

Shapovalova, L., Govorukhina, N., Zinchenko, V., Varavkina-Tarasova, N. & Derkach, L. (2023). The «Cherubim song» genre in ukrainian musical culture. *AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research*, 13, 1, 148–153.

Shapovalova, L., Kysliak, B., Vavryk, R., Zinchenko, V. & Katryniak, B. (2024). Solo Instrumental Concert With the Participation of Folk and Percussion Instruments in the Context of the new European Tradition. *AD ALTA: Journal Of Interdisciplinary Research*, 14, 1, Spec. Issue XLI, 72–78.

Zaverukha, O. & Cherneta, T. (2020). Historical genesis of choral writing in Western European music. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 7 (2), 203-216.

Άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης (2005). *Περί Εκκλησιαστικής και ουρανιας ιεραρχίας*. Εκδοτις Ποργναρασ, Ιουλίος.

ДОДАТОК

Додаток А

Іконографія

Приклад № 1

Одне із найдавніших іконографічних зображень Спасителя (Римські катакомби, IV століття)

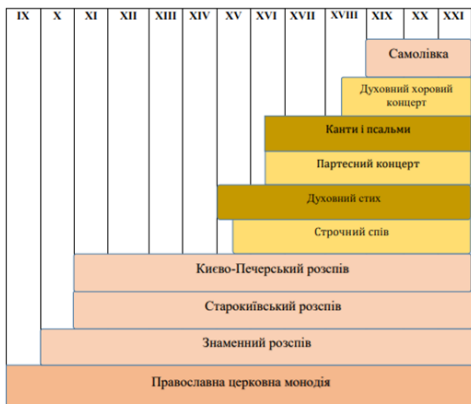


Приклад № 2
Ікона «О Тебі радується»



Додаток А1

Історико-стильова типологія українського духовного співу



Православна церковна монодія

Знаменний розспів; старокиївський розспів;
Києво-Печерський розспів.

Строчний спів; партесний концерт; духовний хоровий концерт.



Духовний стих; канти і псалми.

ДОДАТОК Б

Нотні приклади

М. Лисенко «Херувимська пісня»

Нотний приклад № 1

S.
 A.
 T.
 B.

pp *crescendo*
 Г - же хе - ру - ви - ми, хе - ру - ви - ми,
 Г - же хе - ру - ви - ми, хе - ру - ви - ми,
pp *rosso a rosso cresc.*

М. Лисенко «Херувимська пісня»

Нотний приклад № 1а

rosso a rosso cresc.
 - ним по - пе - че - ні - є, от - ло - жим по - пе -
 - ним по - пе - че - ні - є, от - ло - жим по - пе -
cresc.

М. Лисенко «Херувимська пісня»

Нотний приклад № 2

Allegretto
 Я - ко дя ца - ря всіх по - ди - мем, по - ди - мем,
 Я - ко дя ца - ря всіх по - ди - мем, по - ди - мем, по - ди -

М. Лисенко «Діва днесь пресущественнаго раждаєт»

Нотний приклад №3

Maestoso

7.
6.

f *rit. ad libit.* *mf*

Сла - ва От - цю і Си - ну і свя - то - му Ду -

М. Лисенко «Діва днесь пресущественнаго раждаєт»

Нотний приклад №4

p *pp*

пред - віч - ний наш Бог -

пред - віч - ний наш Бог -

М. Лисенко псалма «Пречистая Діво, мати Руського краю»

Нотний приклад №5

Atti soli

S.
A.
T.
B.

pp *pp*

Пре - чи - ста - я Ді - во, Ма - ти Русь - ко - го кра - ю!
Пре - чи - ста - я Ді - во Ма - ти!
Пре - чи - ста Ді - во Ма - ти!

М. Лисенко псалма «Пречистая Діво, мати Руського краю»
Нотний приклад №6

risol: *f* Ма - ти чис - та - я! *non f* Хто не вдя - чен лас - ни Тво - ей,
Ма - ти чис - та - я!

М. Лисенко кант «Хрестним древом»
Нотний приклад №7

Adagio «ХРЕСТНИМ ДРЕВОМ» (кант Розп'яттю Христову)

p Хрест - ним дре - вом роз - п'я - то - го
Хрест - ним дре - вом
од не - вір - них і ю - дей,
роз - п'я - то - го

М. Лисенко кант «Хрестним древом»
Нотний приклад №8

по - зо - ру ступ - но - го, бо і сон - це
pp

М. Лисенко кант «Хрестним дровом»

Нотний приклад №8 б

Кот - рі - ї ру - ці та же і но - зі

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mp'.

М. Лисенко «Ка пойду от лица Твоего»

Нотний приклад №9

«КАМО ПОЙДУ ОТ ЛИЦЯ ТВОЕГО»

(концерт Пс. 138:7—10)

Ка - мо пой - ду от ли - ца Тво - є - го, Гос - по - ди,
мР

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mp'. There are triplets in the vocal line.

М. Лисенко «Ка пойду от лица Твоего»

Нотний приклад 10

і от Ду - ха Тво - є - го ка - мо оі - шу?

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mp'.

М. Лисенко «Ка поїду от лица Твоєго»
Нотний приклад 10 б

musical score for the piece «Ка поїду от лица Твоєго». The score is written for voice and piano. The tempo is marked *cresc.* and *ten.*. The lyrics are: і та-мо у-дер-жить мя ру-ка Тво-я,

Перший «колядковий» хоровий епізод опери
«Різдвяна ніч» М. Лисенка
Нотний приклад № 11

musical score for the first «колядковий» хоровий епізод опери «Різдвяна ніч». The score is written for voice and piano. The tempo is marked *Andante poco moderato.*. The lyrics are: О-динь ко-валь не-може-ш ко-ха-ши. Ра-дуй-ся! Он, ра-дуй-ся зєм-де:Синь.

M. L. 15

Другий «колядковий» хоровий епізод опери
«Різдвяна ніч» М. Лисенка
Нотний приклад 12

до Навука...

Отъ, слу хай!... Дів-ча-га сю-ди йдуть співа-ти...

на-рож-ден-ня Бо-жо го Си-на!

на-рож-ден-ня Бо-жо го Си-на!

«Боже, великий, єдиний» М. Лисенка
в композиторському прочитанні К. Стеценка
Нотний приклад 13

-ти, в чи-стій лю-бо-ві до кра-ю Ти нас, Бо-же, зро-сти.

-ний, сві-ту і ща-стя на-ро-ду дай і дов-гі лі-тя!

«Боже, великий, єдиний» М. Лисенка
в композиторському прочитанні К. Кошиця

Нотний приклад 14

ritu mosso
Дай їо-му во-лю, дай їо-му до-лю, дай доб-ру ос-

Дай во-лю, дай ос-

Дай во-лю, дай доб-ру ос-

Дай во-лю, дай ос-

Велике славословіє Києво-Печерського розспіву

Нотний приклад № 15

Розспів Києво-Печерської Лаври

Сла-ва в ви-шніх Бо-гу, і на зе-млі мір, в чело-вцех

благ-во-ле-ні-є. Хвалім Тя, благословім Тя, кланяєм Ті ся, сла-во-сло-вім

К. Стеценко «Велике славослів'я» із «Всенічної»

Нотний приклад № 16

Allegretto

mf Сла. ва в виш. ніх Бо. гу, і на зем.лі *p* мир, в лю. дях

К. Стеценко «Велике славослів'я» із «Всенічної»

Нотний приклад № 17

95 *Sostenuto* ($\text{♩} = \text{♩}$) *p*

Не хай бу де ми, лість Тво, я, Гос по.
ди, над на, ми, бо ми у. по. ва. с мо на

100

105

Те. бе.

К. Стеценко кондак «Зі святыми упокой» із «Панахиди»

Нотний приклад № 18

1 *Grave* *p*

Зі свя. ти, ми у. по. кой, Хрис. те, ду. ши ра.

S. A.

I. B.

p

К. Стеценко кондак «Зі святыми упокой» із «Панахиди»

Нотний приклад № 19

31 *cantabile*

гроб, ним ри. дан, ням спі. ва. ю. чи піс. ню,
а. ли. лу.

pp

О. Кошиц псалма «Ой хто, хто Миколая любить» Нотний приклад № 20

A *Ardante ma non troppo*

Баритон
Сольно

f 1. Ой, хто, хто Ми - ко - ла - я лю - бить,
3. Па - сти - рю сло - вес - но - г - ста да!

Хор
Сопрани
Альши

f *p* *pp*
Захримо

Тенори

f *p*

Баси

f *p*

О. Кошиц псалма «Ой хто, хто Миколая любить» Нотний приклад № 21

Сопрани, Альши

f 5. По - бж - дай вра - гов на - ших всю - ди!

Баритон

f *pp*

Хор закрито

f *pp*

М. Федорів Антифон I «Воскликніте Господеві вся земля» із
«Служби Божої» F-dur
Нотний приклад № 22

гос-по-ди. а-минь.
гос-по-ди. а-минь.

УВАГА: Динамічних Знаків Не Подано Тому, Що В Практиці На Них Мало Звертається Увагу Й Диригенти Кожну Річ Виконують Та Інтерпретують По Своїому. Однак Радяться Ектенії І Частини Рецитаційної Натури Співати Піяно, Щоби На Цьому Тлі Виростали Інші Речі В Повноті Свого Виразу З Динамічними Розгорненням Та Почувальною Наснагою.

Антифон I

вос-кликніте гос-по-де-ві вся зем-ля, пойте же імени его, дадите славу хва-
вос-кликніте гос-по-де-ві вся зем-ля, пойте же імени его, дадите славу хва-

М. Федорів Антифон I «Милость мира» із «Служби Божої» F-dur
Нотний приклад № 23

і-ма-ми ко гос-по-ду. дос-той-но і пра-вед-но єсть, по-кла-ня-ти-ся от-
і-ма-ми ко гос-по-ду. дос-той-но і пра-вед-но єсть, по-кла-ня-ти-ся от-
цу і си-ну і свя-то-му, свя-то-му ду-ху, трой-ці є-ди-но-
цу і си-ну і свя-то-му, свя-то-му ду-ху, трой-ці є-ди-но-

Першоджерело острозького напіву «Блажен муж»,
рукопис О. Цалай-Якименко
Нотний приклад № 26

№1 2666, 1103

ЗАСПІВ 1

Блажен муж, А-ду-гу - з
Г - ше не і-демі на он б'вмі не-зає-та-бує

ПРИСПІВ 1

не-зає-та-бує... не-зає-та-бує... не-зає-та-бує

ЗАСПІВ 2

А-ду-гу - з

ПРИСПІВ 2

А-ду-гу - з... А-ду-гу - з

О. Козаренко «Блажен муж» із «Острозького триптиха»
 Нотний приклад № 27

Блажен муж

Seriozo solo

Б. *p* Бла-жен муж, а-ли-луй-я, і-же не і-дет на со-

Б. *p* Мм...

Б. віт, на со-віт не-чес-ти-

А. *p* Мм...

Т. *p* Мм...

Б. вим, на со-віт не-чес-ти-вим.

Б. *p* Мм...

А. *p* Мм...

Т. *p* Мм...

Б. а-ли-луй-я

А. *p* Мм...

Т. *p* Мм...

Першоджерело острозького напіву «О Тебi Радуется»,
рукопис О. Цалай-Якименко
Нотний приклад № 28

Острозький
ЛБАН ф. 9 №112

♩ = 1

4+4 6+6

О Те. бе ра-ду-ет-ся об-ра-до-ва-но-е все твор.

О. Козаренко «О Тебi Радует'sя» із «Острозького триптиха»
Нотний приклад № 29

О Тебi радуєт'sя

Giocoso ma tranquillo

C. *p* *c dolce* те - би ра - ду - еть - ся о - бра - до -

A. *p* *c dolce* те - би ра - ду - еть - ся о - бра - до -

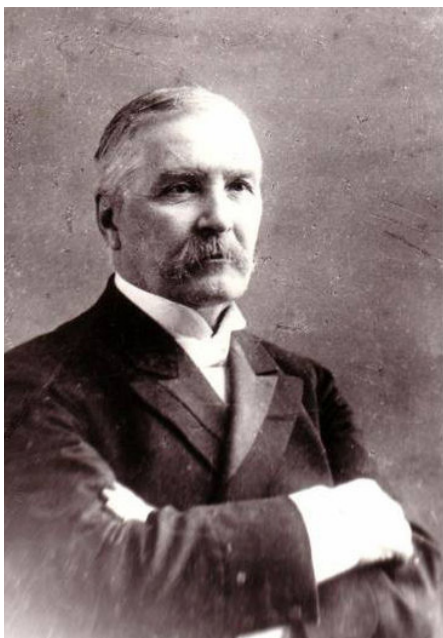
О. Козаренко «О Тебi Радует'sя» із «Острозького триптиха»
Нотний приклад №30

До - же сна

До - же сна

До - же сна

До - же сна



Микола Лисенко
(1842 -1912)



Олександр Кошиць
(1875 -1944)



**Кирило Стеценко
(1882 -1922)**



**Мирон Федорів
(1907 -1993)**



**Олександр Козаренко
(1963 -2023)**

SUMMARY

The Ukrainian choral legacy at the turn of the 2nd and 3rd millennia appears as a spokesman for the value orientations of the national culture in the European context. The research is devoted to the substantiation of the conceptual foundations of the composer's interpretation of Ukrainian spiritual singing in the creative practice of the end of the 19th and 21st centuries. This phenomenon has not yet been the subject of a special study in all its completeness and complexity. Despite the existence of a fundamental theory of church art (the works by M. Antonovych, D. Bolgarsky, N. Gerasymova-Persydska, L. Kornii, N. Syrotynska, O. Tsalai-Yakymenko, O. Shevchuk, Y. Yasinovsky), the rich layer of the composer's creativity, which represents the life-giving power of spiritual singing traditions (from M. Lysenko to the artists of today), remains not covered.

Thus, *the urgency of the topic* is stipulated by the synchronization of Ukrainian spiritual singing as a historical phenomenon studied in the field of Christian anthropology of music and modern performing practice directed at drawing attention to the masterpieces of national spiritual culture (including those in the field of education).

The purpose of the research is to determine the conceptual foundations of the composer's interpretation of Ukrainian spiritual singing in the creative practice of the end of the 19th-21st centuries.

The object of research is Ukrainian spiritual singing in a variety of forms and genres of historical existence; the subject is its composer's interpretation in professional music at various stages of national style formation.

The material of the research is scores of choral compositions by Ukrainian composers of the late 19th and 21st centuries and their available audio and video recordings: 1) spiritual compositions *a cappella* by M. Lysenko¹; choral scenes and episodes of the opera "*Rizdviana*

1. «*Bozhe velykyi, yedynyi*»(1885); «*Kheruvymska pisnia*» (1898), Christmas kontakion «*Diva dnes presushchestvennaha razhdaiet*» (1893), spiritual concerto «*Kamo poidu ot lytsia Tvoieho*» (1909), psalm «*Prechystaia Divo, maty Ruskoho kraiu*» (1910), cantus «*Khrestnym drevom*» (1919).

nich” by M. Lysenko; 2) “*Velyke slavoslivia*” from “*Vsenichna*” (1921), the kontakion “*Zi sviatymy upokoi*” from “*Panakhida*” (1922) by K. Stetsenko; the psalm “*Oi khto, khto Mykolaia liubyt*” by O. Koshyts (1920); 3) “*Mylost myra*” from “*Sluzhba Bozha*” (1967) by M. Fedoriv; 4) “*Ostrozkyi Triptych*” (1994) by O. Kozarenko.

Research methods are determined by interdisciplinary synthesis, which includes historical-typological, historiographical, phenomenological, genre, stylistic, semantic, cognitive, chronology, interpretative, systemic-structural approaches to the study of the subject of research.

The structure of the work contains three sections. Thus, in Section 1 “Spiritual singing in the musical culture of Ukraine: methodology and historiography” the conceptual sphere of the study is formed. Spiritual singing appears as a phenomenon of the national musical and performing culture, in which the experience of the Christian anthropology of music is imprinted.

The etymon of “spiritual” testifies to the essence of singing, which is revealed in the components (soul, spirit) of its representative – the performer. The Christian anthropology of music considers spiritual singing as a manifestation of the communion with God of *homo credens* (man of faith), which unfolds in the time-space of the liturgy.

Taking into account the forms of embodiment of spiritual singing, differentiated by the method of performance, its performing specificity has been emphasized. *A cappella* singing (the unity of the word-logos and musical intonation) is archetypal for the Orthodox service. Prayerfulness in spiritual singing is the dominant criterion that embodies its ontological nature, as well as “angelic singing”, since they correspond to the timeless dimension of the liturgy.

Ukrainian spiritual singing is represented by liturgical and paraliturgical genres.

Thus, liturgical singing appears as an ideal image of *angelic nature*. Owing to the prayer presence of a person of faith, its meaning is expressed – vertical communication (God communication). It is based on the *octoechos* (a universal system of mode organization) and a unified

system of genres (*psalms, liturgical hymns, kontakions, troparions, ikoses, sticharions, irmoses, canons and akathists*).

It has been established that the typical genres of paraliturgical singing in the Ukrainian tradition include *spiritual verse*, later *spiritual cantus* and *psalm* as an original legacy of the Ukrainian Baroque era.

The historical and stylistic typology of Ukrainian spiritual singing has been modelled: Orthodox church monody; *znamenny chant*; *znamenny Old Kyiv chant*; *Kyiv-Pechersk chant*; *line singing*; *spiritual verse*; *cantus* and *psalm*; *part concerto*; *spiritual choral concert*; *samolivka*.

The author's definition is given: **Ukrainian spiritual singing is a phenomenon of musical and performing culture, which is objectified in the historical chronotope in the creative work of homo credens according to the laws of communion in various forms/genres of liturgical and paraliturgical singing art.**

Section 2 "Spiritual chants in the system of individual compositional style: the Ukrainian context of the end of the 19th – the first third of the 20th centuries" is devoted to the identification of the conceptual foundations of Ukrainian spiritual singing, which appear in the creativity of artists of the specified period.

The historical role of the founder of the national school of composers, M. Lysenko, has been substantiated. Having characterized the full body of his *a cappella* spiritual compositions, an *intonation dictionary* has been formed, and the peculiarities of musical stylistics have been determined. Using the example of the opera "Rizdviana nich", the composer's interpretation of spiritual singing as the embodiment of the Ukrainian world-view been defined.

The spiritual hymn "Bozhe velykyi, yedynyi" by M. Lysenko, including in the composer's versions of K. Stetsenko and O. Koshyts, has been studied as an example of national style formation.

A dramaturgical, genre-stylistic and performing analysis of the iconic spiritual compositions by K. Stetsenko and O. Koshyts has been carried out, on the basis of which the continuity of the spiritual tradition is revealed through the regularities of the embodiment of

the conceptual foundations of spiritual singing: the involvement of the genres of the liturgical and paraliturgical tradition (Vsenichna, Panakhyda, psalma); psalmody; folk song stylistics. The analysis of the performing interpretations confirmed the quality of spiritual singing, which was achieved, among other things, through the plasticity of voice management, experimental choir-master's work in the field of timbre combination, microdynamics, etc.

In Section 3 “The continuity of the tradition of spiritual singing in the creative practice of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries” the general tendency of composers to turn to examples of liturgical creativity has been characterized.

First of all, the conceptual foundations of the studied phenomenon in the creative work of Ukrainian diaspora artists E. Mandychovsky, M. Hayvoronsky, A. Hnatyshyn, M. Fedoriv have been revealed. It was they who ensured the longevity of the national spiritual tradition, which was interrupted on the territory of Ukraine in the second half of the 20th century. In M. Fedoriv's song “*Mylost myra*” from “*Sluzhba Bozha*” (1967) the signs of the composer's style are distinguished (the melody nature of the intonation turns, narrow arrangement of choral voices, frequent deviations to the tonality of S and D, including the intonation structure of the samolivka and Kyiv-Pechersk chant).

A systematic analysis of the cycle “Ostrozkyi Triptych” by O. Kozarenko (1994), created due to the processing of samples of the Ostroh chant of the 16th century, has been carried out. It has been found that the organization of the whole appears as a total genre prayer unity.

The leading role of timbre dramaturgy as an end-to-end compositional principle in the elaboration of Orthodox monody, which appears as one of the main factors in the construction of the cycle, has been proven. It is determined that the organization of the whole is based on thematic unity, where the hymnography of Virgin Mary frames the cycle (“*Vozbrannoi Voievodi*” and “*O Tebi raduietsia*”), and the dramatic contrast is the central number “*Blazhen muzh*” as an exit to the external prayer dimension.

The **Conclusions** state that the cognition of the laws of spiritual

singing is revealed in the historical chronotope of culture through the creative work of the artist as *homo credens*. The musical and theological conceptual sphere consists of the following concepts and categories:

- etymon of “*spiritual*” (testifies to the triune nature of man as the *Image and Likeness of God* (body, soul, spirit);
- the image of a human *homo credens*, a representative of **choral** (congregational) creativity, where the fundamental principle is the singing voice (*homo cantor*) as the most perfect musical instrument;
- the *angelic nature* corresponding to the timeless dimension of Liturgical singing (beyond the earthly history of humanity, as an unprecedented fact of its stay in Eternity);
- *Divine communication* (the way of human communication in the state of prayer – God communication);
- *prayerfulness* (an attributive quality in the system of musical communication “composer – performer – listener”).

A historical and stylistic typology of *Ukrainian spiritual singing*, which is embodied in the forms and genres of liturgical and paraliturgical creativity in the space-time of musical culture, has been proposed.

The definition of Ukrainian spiritual singing, elaborated in analytical sections on the material of samples of its composer’s interpretation (end of the 19th – the 21st centuries), has been introduced into scientific circulation.

The analysed complete body of M. Lysenko’s *a cappella* spiritual compositions testified to the embodiment of the conceptual foundations of his compositional interpretation: prayerfulness, logos nature, continuity. On the example of the study of the composer’s interpretation of spiritual singing in the opera genre (“*Rizdviana nich*”), the Ukrainian picture of the world has been highlighted (according to the concept by I. Romaniuk).

The role of the spiritual creativity of K. Stetsenko and O. Koshyts as the founders of national style formation in the musical culture of the first third of the 20th century has been pointed out.

The continuity of spiritual singing in the creativity of artists of the

Ukrainian diaspora of the second half of the 20th century has been clarified. In particular, the consideration of M. Fedoriv's "Sluzhba Bozha" proved the reliance on the liturgical tradition of Ukrainian spiritual singing, including monodic singing.

The culture-creating mission of Ukrainian spiritual singing in the composer's practice of the late 20th-21st centuries has been established. Using the example of the analysis of O. Kozarenko's "Ostrozkyi Triptych" (the etymon of the author's genre name appeals to the definition of the cycle as *a sonorous icon*), the correspondence of the composer's interpretation to the Ostroh chant as a standard of church singing art is highlighted through the composer's feeling of the "historical memory" of the people.

ЯСТРУБ

Олена Миколаївна,

доктор філософії (PhD), викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, хормейстер студентського хору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Народилася в Хмельницькому. Закінчила Хмельницьке музичне училище імені В. І. Заремби, спеціалізація «Хорове диригування» (клас викл. Л. Є. Константинової, 2010), Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського: магістратуру, спеціалізація «Хорове диригування» (клас проф., засл. діяча мистецтв України С. М. Прокопова, 2015), асистентуру-стажування (клас проф., нар. артиста України Ю. В. Янка, 2017), аспірантуру (2024). У 2024 році захистила дисертацію на здобуття ступеня доктора філософії «Український духовний спів у композиторській інтерпретації: від М. Лисенка до О. Козаренка» (наук. клас канд. мистецтвознавства, доц. І.А. Романюк).

Лауреат VI Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів ім. Дмитра Бортнянського (Суми, 2010), дипломант VI Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2016), лауреат Першого ступеня в номінації «Регент» VI Міжнародного диригентсько-хорового фестивалю-конкурсу «ODESSA KANTAT» (Одеса, 2022), лауреат Першої премії Всеукраїнського конкурсу науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, 2024).

Сфера наукових уподобань – український духовний спів, лисенкознавство, духовні цінності музичної культури України.



Наукове видання

ЯСТРУБ Олена Миколаївна

**Український духовний спів
у композиторській інтерпретації:
від М. Лисенка до О. Козаренка**

Монографія

Наукова редакція І. А. Романюк
Фрагменти нотних прикладів наведено з відкритих джерел

Підписано до друку 30.01.2025. Формат 60×84/16.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний.
Умовн.-друк. арк. 10,05. Наклад 300 прим. Ціна договірна.

Видавець Мачулін Л.
61057, Харків, вул. Римарська, 17/14
тел. +38(068)886-52-57; editor2016@ukr.net
Свідоцтво про державну реєстрацію ХК № 125 від 24.11.2004

Віддруковано в ФОП «Озеров В.В.»
61002 м. Харків, вул. Університетська, 9/4