

ПРОБЛЕМА ЖАНРУ В МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК 78.036(477):783.6

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213881>

ЗАСАДНА О. В.

Засадна Ольга Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, викладач Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського, артистка Національної заслуженої академічної капели України «Думка», заслужена артистка України.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1657-758x>

ЖАНР ВІНЧАННЯ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КИЇВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

З огляду на потребу розкриття та осмислення усієї палітри жанрів духовної музики, що створювалися в першій третині ХХ століття на запит новоствореної Української Автокефальної Православної Церкви, обґрунтована важлива роль дослідження чину «Вінчання», втіленого у творчих доробках Я. Яциневича, О. Кошиця та П. Козицького. Проаналізовано хоріві церковні цикли згаданих композиторів на предмет втілення загальних засад, задекларованих Комісією з українізації Служби Божої, 4-го грудня 1918 року під час Третьої сесії Всеукраїнського православного церковного Собору: «Церковні композитори повинні відокремлювати ті елементи, які уявляють з себе національну рису українського співу, і з них будувати церковну мелодію»¹. Отож бачимо, що саме оновлення богослужбових жанрів, у руслі національної музичної мови стояло першочерговим завданням для митців. Вони були покликані показати «інакшість» української духовної музики від російської, що панувала тоді у церковній практиці. Джерелом для цих пошуків стали давні наспіви української церкви, народні пісні та паралітургійна творчість: канти, псалми, побожні пісні. Розглянуто особливості авторського бачення кожного композитора в умовах загальних стильових принципів «нового напрямку» духовної музики представників Київської хорової школи, як його називають сучасні музикознавці. Проведено хорознавчий, стильовий, виконавський аналіз кожного пісенспіву окремо та в контексті циклу, з метою узагальнення принципів розвитку

¹ Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя сесія. Комісії Собору (без автора) // Слово. Київ, 1918. № 32, 7 листопада. С. 1.

© Засадна О. В., 2020

духовної хорової музики того часу. Виявлено значний вплив богослужбового чину вінчання на структуру, форму та зміст як окремих авторських піснеспівів, так і циклів загалом. Виявлено ступінь врахування композиторами специфіки чину: символічного навантаження, особливостей обряду, таких як наспів, характер та темп кожної його частини.

Ключові слова: українська духовна музика, Київська хорова школа, Українська Автокефальна Православна Церква, творчість П. Козицького, духовна музика Я. Яциневича, духовна спадщина О. Кошиця

Постановка проблеми у загальному вимірі. Останніми роками спостерігається зростання зацікавлення проблемами національної духовної хорової спадщини. Цьому сприяло багато суспільно-політичних та культурних факторів: розкриття історичних та мистецьких архівів, потреба науковців дослідити та ознайомити широке коло громадськості з тією частиною доробку митців, яка була з відомих причин забороною, вивезеною за кордон (таким чином врятованою).

Певним імпульсом для написання цієї статті послужили віднайдені автором статті в українських архівах, а також видані за кордоном та привезені на рідну землю хорові цикли «Вінчання»¹, написані видатними українськими композиторами першої третини ХХ століття.

Мета статті - висвітлити процеси, пов'язані з українізацією Служби Божої в період відродження Української Церкви в першій третині ХХ століття, а також оновленням у цьому руслі богослужбових жанрів, зокрема *вінчання*.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Звернення композиторів межі ХІХ–ХХ століття до чину вінчання можна назвати рідкісним явищем. Проте вже у першій третині ХХ століття цей жанр поступово починає знаходити своє місце у творчості майже кожного представника київської хорової школи. Хоча, на відміну від росіян² (на той час були відомі лише цикли О. Кастальського та О. Нікольського), українські композитори не прагнули «озвучити» всі піснеспіви циклу, а надавали перевагу тим, що використовувалися тільки в цьому чині – «Блаженні всі, що бояться Господа» (пс. 127), «Ісає, радій», прокимен «Ти положив на голови їх вінці», «Господи, Господи, споглянь з неба і побач», «Многая літа». Найяскравіші зразки цього циклу в першій третині ХХ століття належать К. Стеценку, П. Козицькому, Я. Яциневичу та О. Кошицю.

У дослідженнях сучасних музикознавців, зокрема Лю Пархоменко та Наталії Костюк, найбільше уваги відводиться саме Кирилу Стеценку, якого, громадський

¹ У П. Козицького цикл має назву «Шлюб».

² Наприклад, «Последование (полное) венчания» О. Нікольського та «Венчание на обиходные темы» О. Кастальського, до якого ввійшли «Встречное песнопение жениху», «Песнопение при входе невесты», «Аминь», «Сугубая ектения», «Слава Тебе, Боже наш», прокимен, «Исайе, ликуй», «По окончании венчания».

діяч Василь Завітневич¹ вважав основоположником української національно-церковної музики: «в сьайві музичного генія Лисенка меркнули вогні музичних талантів його наступників. Зате в галузі української національно-церковної музики слава основоположника її справедливо належить К. Стеценкові»².

«Вінчання»³ К. Стеценка (1905 рік) є не тільки першим циклом композитора у його творчому доробку, а й першим авторським циклом, що представляє жанр «Вінчання» в українській музиці, припадаючи на період першої хвилі⁴ відродження українських церковних традицій. Відомо, що композитор впродовж кількох років (1905–1911 роки) працював над піснеспівами цього циклу.

Як зазначає Наталія Костюк, у статті «Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття», «тут проступає досить очевидна зміна у трактуванні обиходних інтонаційних моделей, тому ми можемо констатувати окреслення нового етапу в еволюції стилістики К. Стеценка – етапу, упродовж якого від твору до твору будуть, водночас із посиленням особистісності в інтерпретації семантики богослужбових джерел, міцнішати глибинні зв'язки з народнопісенними традиціями»⁵.

Як було сказано вище, композитори обирали для композиції ті тексти, що властиві лише обряду Вінчання. У циклі К. Стеценка також присутні лише ті особливі піснеспіви, які супроводжують послідовність чину: «Блаженні всі боящіся Господа» (стихи з 127-го псалма що їх промовляє священник на початку вінчання, після обряду заручин); «Положил еси на голови їх вінці» – прокімен, що, відповідно, виконується під час «вінчання» молодят коронами-«вінцями»; стихи «Ісайє ликуй», «Святії мученики» та «Слава Тобі Христе Боже», тропарі вінчання, виконуються під час обведення священником молодих довкола тетраподу. Тут відчувається вплив народної пісенності: уся музична тканина просякнута терцієвими та секстовими зворотами. У цьому Н. Костюк зазначає, що «значний крок у напрямі українізації стилю церковних творів виявляють деякі епізоди, що безпосередньо засвідчують перейняття інтонаційно-фактурних моделей з арсеналу народної пісенності та новітнього досвіду їх обробок,

¹ Подібно до О. Кошиця та Н. Городовенка В. Завітневич пропагував українську хорову культуру на Заході, в США, куди змушений був виїхати в 1940-х роках. Він залишив по собі музикознавчі та літературознавчі статті, за його сприяння видавалися духовні твори композиторів «післялисенкової генерації».

² Миронюк Т. Василь Завітневич – український церковний диригент США. Київ ; Чернівці : 2011. С. 202.

³ Він був написаний для власного шлюбу композитора.

⁴ Другою хвилею піднесення церковно-визвольного руху прийнято вважати події після 1917 року.

⁵ Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття // Студії мистецтвознавчі, 2011. Число 3. С. 36.

зокрема – творчості М. Лисенка»¹. Проте музикознавиця Лю Пархоменко критично підходить до оцінки цього циклу, вважаючи його дещо еkleктичним. Дослідниця зазначає: «Тут межують інтонації близькі до лірики Чайковського з поспівками і гармонічними зворотами, характерними для церковних піснеспівів. Народнописенні розспіви і каданси поєднуються з класичними контрастами фактури і ладотональними зіставленнями»². Але, як підкреслює Н. Костюк, «всі зазначені елементи стануть органічною складовою зрілого стилю К. Стеценка»³.

Виклад основного матеріалу. Наявність нотного матеріалу зумовила обмеження аналізу вінчаннями П. Козицького, Я. Яциневича та О. Кошиця. Слід зазначити, що у листуванні В. Завітневича з о. П. Маєвським містяться дані про існування «Шлюбу» в доробку Я. Степеного та П. Гончарова: «Не знаю, які ваші пляни щодо наступних збірників, а я думав би, що ще потрібні такі – Різдвайний, Канти, Шлюб (у мене крім звичайного, гармонізованого Кошицем є ще – Гончарова, Степеного й Яциневича)»⁴. Проте, на даний момент їх не відшукали.

Піснеспіви вінчання О. Кошиця не об'єднані у цикл, хоча мають його ознаки. На це вказують спільна тональна та інтонаційна сфера, піднесений характер звучання, фактурні особливості тощо. Як і у П. Козицького вінчальних піснеспівів у О. Кошиця небагато, всього чотири – «Блаженні всі боящіся Господа», «Прокімен», «По Апостолі, Євангелії та сугубій ектенії» та «Многая літа». В ремарках до цих піснеспівів О. Кошиць зазначає, що «старався зберегти непорушною музику геніального діригента Київської Софії Як. Ст. Калішевського». Очевидно видатний київський регент Яків Калішевський є автором мелодій піснеспівів, а О. Кошиць надав їм багатоголосного викладу⁵.

«Блаженні всі боящіся Господа». Усі засоби музичної виразності цієї молитви покликані передати особливу піднесеність обряду вінчання. О. Кошиць точно відтворив характер цього піснеспіву, адже за уставом він виконується під час входу молодої пари до храму. Для відображення цього моменту, автор звертається до стилю класицизму, а саме до духовних творів Д. Бортнянського. Крім того, саме у цій частині є інші характерні для класицизму ознаки: чотиридольний розмір з пунктирною опорою на першу та третю долю у помірному темпі. О. Кошиць використовує цю ритмічну формулу, що має ознаки урочистого церемоніального маршу, і надає цьому піснеспіву

¹ Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття // Студії мистецтвознавчі, 2011. Число 3. С. 36.

² Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна. 2009. С. 158.

³ Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття // Студії мистецтвознавчі, 2011. Число 3. С. 37.

⁴ Миронюк Т. Василь Завітневич – український церковний диригент США. Київ ; Чернівці : 2011. С. 132.

⁵ Кошиць Олександр. Релігійні твори / за ред. Зіновія Лиська = Koshetz, Olesksander. Religious music / edited by Zenowij Lysko. Нью-Йорк : УВАН у США, 1970. С. 727.

певної театральності. Надзвичайного піднесення сповнені ходи басів по звуках тризвучку, що нагадують партії мідних духових інструментів в оркестрових партитурах, ця партія у *tutti*юних моментах відзначена найбільшою гнучкістю мелодичної лінії, порівняно з іншими голосами. Частина «Блаженні всі боящієся Господа» представлена змішаним типом фактури: *tutti* та ансамблем солістів, що також є ознакою класичної традиції. Як і у хорових концертах Д. Бортнянського, ансамбль солістів представлений триголосним викладом таких комбінацій: S+A+B або TI+TII+B.

Наступний піснеспів «Прокімен» має ті ж стильові ознаки, що і попередній. На це вказують фактурний виклад, інтонації, особливо у ансамблевих епізодах. Вплив Д. Бортнянського є досить помітним: від інтонаційної, ритмічної складової, навіть до цитування певних фрагментів. Доказом цього свідчать щонайменше два фрагменти:

Ансамбль солістів у «Прокімені» на слова «От камене чесна» [10 такт] – фрагмент з аналогічним текстом концерту Д. Бортнянського № 3, «Господи, Господи, силою Твоєю возвеселиться Цар» [31 такт другої частини].

Початок наступної частини на слова «Господи, Господи (призри с небесе і виждь) – фрагмент концерту № 3 Д. Бортнянського, що також починається « Господи, Господи, (силою Твоєю возвеселиться Цар) ». Причому О. Кошиць зберігає ту ж ритмічну структуру, що присутня і у Д. Бортнянського.

«По Апостоли, Євангелії та ектенії сугубій» – це чотири тропарі вінчання, об'єднані в одну частину:

Господи, Господи, призри с'небесе і виждь.

Ісаїє, ликуй!

Святії мученики.

Слава Тобі Христе Боже!

Зауважимо, що О. Кошиць гармонізує стих «Сильно буде на землі сім'я його», чого не зустрінемо у інших авторів. Не бачимо у вінчальних циклах також і «озвучення» першої строфи тропарів «Господи, Господи, призри с'небесе і виждь» (Пс. 79: 15-16). Цікаво, що немає її у послідовності чину вінчання у молитвословах. Відомо, що ці слова звучать у благословенні архієрея під час архиєрейських богослужінь. Проте ця строфа нерідко включалася у чин вінчання Греко-Католицької Церкви на Галичині, тож можемо говорити про певну локальну (галицьку) богослужбову традицію. Як доказ, у циклі «Вінчання» галицького композитора, священника, громадського діяча Й. Кишакевича також зустрічаємо згаданий текст серед вінчальних тропарів¹. Яким чином ця строфа була включена до Кошицевого циклу, не відомо. Можемо зробити припущення, що цикл був написаний на замовлення греко-католицької громади США, оскільки О. Кошиць писав «Вінчання», вже будучи там в еміграції.

¹ Гуральна Світлана Степанівна. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX-першої половини XX століття, в контексті літургійно-хорової практики регіону: дис. ...канд. мист-ва: 17.00.03. Львів, 2019. С. 152.

Як і попередні, ця частина циклу тяжіє до стилю Д. Бортнянського, щоправда, тут вже не зустрічаємо ансамблевих епізодів. У чотирьох строфах переважає мажор, що, на думку музикознавців, також є ознакою класичного світогляду, оскільки категорія радості буття: «визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенційну відмінність від музики інших епох»¹ Проте у тропарі «Святії мученики» переважає *g-moll*, що зумовлено змістом тексту. Знову ж можемо провести аналогію з мінорними частинами концертів Д. Бортнянського, де у словесному тексті йдеться про муки та страждання.

Окрему увагу слід надати вибору О. Кошицем тридольного метру, завдяки якому у характері цієї частини проступають риси танцю: тридольний метр у поєднанні з помірним темпом нагадують класичний менует або полонез. І у цьому контексті згадуємо Д. Бортнянського, що також часто використовував ці елементи у ліричних частинах своїх концертів. Як зазначає М. Новакович, у своїй статті «Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького»: «Тим не менше, окремі танцювальні формули у добу класицизму, що виражали певні кодифіковані правила тогочасного етикету, проникли не лише у світську, але і у церковну музичну практику»² Проте тут слід підкреслити і певний символізм вибору танцювального жанру, оскільки за чином вінчання ці тропарі виконуються під час урочистої ходи молодих та священика навколо тетраподу, а в історії танцю відомий такий різновид полонезу як **весільний полонез**³. Традиційно завершує цей урочистий цикл піснеспів «Многоліття», у якому проявився ще один важливий елемент класичного стилю як каданси, з характерними, для тої епохи, затриманнями.

Характеризуючи піснеспіви «Шлюбу» О. Кошиця, можна сказати, що вони є зверненням до стилю хорового духовного концерту Д. Бортнянського, що підтверджує вищезазначений аналітичний матеріал. Про захоплення композитором концертами Д. Бортнянського, свідчать слова О. Кошиця, згадані у його «Спогадах»: «Неймовірно вражіння зробила на мене музика Бортнянського (...) Вражіння зосталось настільки сильне, що я зараз пам'ятаю усі деталі тієї роботи (...). Усі місця концерту, де Петро Степанович⁴ сердився і на кого кричав»⁵.

Шестичастинний цикл «Вінчання» **Я. Яциневича** є найповнішим серед згаданих, оскільки, крім основних текстів піснеспівів чину, він також включає «Велику

¹ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- нач. XIX века. Часть III : Поэтика и стилистика. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. С. 1.

² Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка 2016. Вип. 38-39, С. 10.

³ Вважається, полонез виник як весільний танець, а вже згодом був незмінним атрибутом урочистостей.

⁴ П. С. Гніщинський був учителем співу та керівником хору Богуславської духовної семінарії, де вчився О. Кошиць.

⁵ Кошиць О. Спогади. Київ : Рада. 1995. С. 110

ектенію», «Многоліття» та два варіанти прокимена «Ти Господи поклав на голови їхні вінці». Як і в своїй «Літургії» композитор використовує в цьому циклі елементи національної мовної виразовості, вказавши це у автографі «За народними мелодіями», хоча за якими саме, автор не зазначає. Саме ця ремарка показує, що даний цикл, як і інші богослужбові цикли композитора, були відповіддю на запит ВПЦСобору УАПЦ 1918 року, про національну рису нової української духовної музики.

Музичний матеріал «*Великої ектенії*» базується на основі інтонацій, використаних раніше композитором у «Літургії». Це:

- хвилеподібні пощаблеві поспівки
- тридольність, що додає певної танцювальності;
- характерний для української літургійної традиції секвенційний розвиток (шосте прохання ектенії)
 - на фоні гомофонно-гармонічної фактури, Я. Яциневич застосовує повсюдну «терцієвість»: супроводження мелодії або альтовою «терцією», її оберненим інтервалом «секстою», або басовою «децімою», що належить до характерних українських народнопісенних елементів;
 - тут втілені також характерні для місцевої традиції киево-черкаського регіону такі елементи як наприклад «стрічковий» рух паралельними терціями і жіночого, і чоловічого складу хору.

Важливим є варіантний розвиток тематизму в руслі народної церковно-співацької традиції, що реалізується шляхом оновлення мелодико ритмічної структури двох основних поспівок (на тематичному матеріалі першої будуються перше-четверте прохання, а на матеріалі другої – п'яте, шосте і «Тобі Господи»).

Фрагменти 127-го псалма «*Блаженні Всі*» виконуються під час входу молодих у храм. Урочистість цієї ходи композитор підкреслює пружною, наближеною до маршової ритмікою й домінуванням кварто-квінтових інтонацій. Подібна «зображальність» вже зустрічалася у вінчальних тропарях О. Кошиця. Композиції піснеспіву «Блаженні всі» автор прагне надати відчуття завершеності в руслі типової для початку століття тенденції формотворення, що спирається на класичні моделі дво- і тричастинності¹. Отож у цьому випадку строфічну форму вербального тексту Я. Яциневич «монтує» в складну тричастинну з елементами репризності форму (цьому сприяє повторення початкового інтонаційного звороту – квартового стрибка та його низхідного заповнення у тт. 42–45) та коди. Розвиток середньої частини (починаючи з 16-го такту) підкреслюється традиційним для цього розділу секвенційним розвитком, що веде до драматизації образу та кульмінації (тт. 27–29). Третя частина містить як

¹ Як зазначає Н. Калущка : «Модернізація традицій національної літургії відбувалась із залученням принципів будови типових форм (здебільшого, дво- або тричастинних) шляхом впровадження їхніх чинників до рядкового варіантно-варіаційного або строфічного формотворення». Див. : Калущка Н. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя : дис. ... канд. мист-ва: 17. 00. 03. Київ 2001. С. 137

елементи репризності, так і новий тематичний матеріал (тт. 52–60). Він базується на типовому для церковної традиції прийомі псалмодювання (речитація з розпіваним кадансом) і надалі стає матеріалом стретти (тт. 60–65). Досить масштабна кода (тт. 72–83) є заключною фазою розвитку псалмодичної поспівки: зібрана в ритмічно уніфіковану вертикаль хорова партитура, що в гронах неточних гармонічних та ритмічних секвенцій ([D-S] – [S-T6] – [T6-II7]) тричі промовляє «Мир на людей», привносить у піснеспів риси концертного жанру.

Стилістично продовжує концертний характер наступна частина – «*Icaie, radij*». Характер цього піснеспіву, позбавленого рис монументальності, виразно асоціюється з ліричними розділами духовних творів М. Леонтовича (зокрема, початковий зворот дуже нагадує його «Тебе Бога хвалим» та «Прийдіть поклоніться» з «Літургії»).

Піснеспів має тричастинну форму з контрастними частинами, що виявляється на рівні тематизму, темпу та ладу (*Allegro moderato A-dur* – *Andante fis-moll* – *Allegro moderato A-dur*). Перша й третя частини «*Icaie radij*» спираються на паралітургійні жанри (зокрема, кант), у середній частині – відгомін ліричної пісенності¹. Використовуючи підвищення четвертого шабля в мелодичному мінорі (подібно до «Святий Боже» в «Літургії»), Я. Яциневич посилює національну виразність колориту піснеспіву, разом з тим посилюючи драматизм молитви, оскільки у словесному тексті йдеться про мучеників. Загалом така контрастність базується, насамперед на образній сфері піснеспіву: радісно-славильний характер першого («*Icaie, radij*») та третього розділів («Слава Тобі, Христе Боже») в середньому заміщується проханням до святих мучеників про молитву за спасіння.

Достатньо вільне використання розділів обрядового тексту притаманне й *другому варіанту прокимена*. Дві його строфи втілені у двочастинній репризній формі з кодою таким чином, що текст прокимена проходить двічі, а в коді ще раз повторюється друга строфа. Утім, у такому формотворчому вирішенні частково втілено традицію виконання прокимена у більшості церков: 1) прокимен проходить повністю, 2) стих (перша частина прокимена) та приспів (друга частина прокимена). У фактурному ж розвитку, з показовим для піснеспіву зіставленням ансамблевих епізодів та хорових *tutti*, відчувається вплив концертної традиції.

Деяко інша стилістика притаманна *першому варіанту прокимена* (№ 4). Пошаблевий рух мелодії верхнього голосу, його поспівкова будова, метрична перемінність, а також розспівані «юбіляційні» каданси, засвідчують орієнтацію на давні канонічні твори. Крім того, варто зауважити, що звивиста, віртуозна мелодична лінія нагадує грецький розспів²; а домінування у фактурі паралельного руху децімою, є виявом впливу української народнопісенної традиції.

¹ У кантиленній мелодичній лінії цієї частини звучить мотив «Чого вода каламутна?» з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка.

² Зокрема, дуже схожа на «Непереможній Владарці» грецького розспіву, яка зазнала майстерного авторського опрацювання С. Рахманінова.

Лаконічність викладу та фактурні особливості останнього номера многоліття – «На довгії літа»¹, споріднюючи його з № 4, втілює тенденцію до фактурно-тематичної репризності на рівні цілого циклу. Також потрібно відзначити цікаву структурну особливість: при багаторазовому повторенні «На довгії літа» автору все ж вдається зберегти тричастинну структуру, очевидно завдяки двофазному стрімкому секвенційному розвитку та кодї.

П. Козицький у **Шлюбі** використав тільки три основні піснеспіви чину, в яких, за твердженням М. Юрченка, особливо помітні впливи музики К. Стеценка, оскільки П. Козицький захоплювався музичним талантом Кирила Григоровича².

Уже з першого туттійного заспіву піснеспіву «Щасливий чоловік» відчувається барокова урочистість. Водночас, стилістика цього розділу ґрунтується на фольклорних засадах, насамперед завдяки близьким до обрядових пісенних джерел мелодичним поспівкам і опору на принципи гармонізації народних пісень М. Леонтовича, а саме підголоскову поліфонію. Особливо «промовисті» в цьому плані строфи «Жона твоя (...) Сини твої». У строфі «Жона твоя буде в домівці» П. Козицький використовує два етнохарактерні елементи, що стали вже своєрідними кліше у творчості українських композиторів початку ХХ століття – підвищення четвертого щаблю та низхідний пощаблевий тетраходовий контрапункт, про який говорилося і стосовно Яциневичевого вінчального циклу, і який широко використовує М. Леонтович³. А принцип перегуків чоловічої та жіночої груп зі спільним музичним матеріалом своїм тембровим різноманіттям апелює до антифонного співу. Такий виклад у буквальному сенсі розкриває суть слів: «Жона твоя» – виконують сопрано, а «Сини твої» – тенори. Не можна обійти увагою й те, що контрастні зіставлення хорових ансамблів мають прототипи в антифонних фрагментах у творах композиторів-класиків.

Поєднання принципу концертнування та антифонного співу особливо відчутний у «Прокимені» (№ 2). Він проявляється у фактурному розмаїтті: імітаційності, характерної для фугатних розділів хорових концертів. Дуже майстерно скомпонований піснеспів, адже досить невеликий за розміром (20 тактів), умістив у собі і початковий маршовий заспів, що переходить у ліричне тріо з якого у імітаційному злеті проходить кульмінація. П. Козицький чітко дотримується структури тексту прокимена: дві строфи стають основою двочастинної композиції. Цікаво, що автор запроваджує повтор

¹ Саме такого літературного варіанту набуло многоліття під час церковно-визвольного руху в 1920-х роках («Делегати Собору співають «Довгі літа») (Мартирологія Українських Церков (Українська Православна Церква) : Документи, матеріали, християнський самвидав України /упоряд. і ред.. О. Зінкевич і О. Воронин. Торонто ; Балтимор : Смолоскип, 1987. Т. 1. 1208 с.) [ст. 166].

² І справді, існують навіть безпосередні аналоги у окремих мелодичних зворотах (див., наприклад, т. 12 № 3 «Ісаїє, радій» та «Із Твоїм Духом» з d-moll-ної Анафори К. Стеценка). (Юрченко М. Духовна музика. Історія української музики: в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. IV : 1917–1941. С. 105–124).

³ Контрапункт тенора у «Щедрику».

другої строфи «Життя просили» аналогічно як у прокимені Я. Яциневича, що свідчить про приналежність обох до спільного церковно-обрядового осередку.

Заключна частина «Ісаїє, радій», подібно до аналогічного піснеспіву Я. Яциневича, має тричастинну структуру, щоправда, П. Козицький застосовує точне повторення в третьому розділі матеріалу першого. І хоча тут, як і в інших духовних творах, композитор вдається до типових для фольклору зворотів у сфері паралельного мажоро-мінору, все ж спостерігається ладовий контраст середньої частини (*B-dur – g-moll – B-dur*). У своєму «Шлюбі» П. Козицький значно розширив та ускладнив синтез народно-пісенних елементів зі структурами давньої духовної музики і у його прочитанні він є надзвичайно гармонійним.

Висновки. Проаналізовані авторські цикли дають змогу простежити розвиток української церковної музики першої третини ХХ століття. За стилістичним наповненням вони належать до різних епох українського хорового мистецтва: О. Кошиць обрав для своїх вінчальних піснеспівів орієнтацію на традиції хорового концерту Д. Бортнянського, «Вінчання» Я. Яциневича – ближчий за стилем до романтизму, а у «Шлюбі» П. Козицького відчутні стильові пошуки в бік синтезу елементів традиційного давнього розспіву зі стилістикою народно-пісенних інтонацій та особливостей підголоскової поліфонії. Цікаво, що «найдавнішими» по стилістиці є піснеспіви вінчання О. Кошиця, хоча написані найпізніше у 1930-х роках (видані у 1936 році), а найближчими до вимог ВПЦ Собору видаються піснеспіви шлюбу П. Козицького.

Слід підкреслити, що створені цими композиторами піснеспіви за своїми виразовими якостями здебільшого мислилися як частини цілісного циклу, а не як окремі твори. Оскільки серед завдань «нового напрямку української духовної музики», було також подолання стильової еkleктики у богослужбовій музиці. Тому в цьому жанрово-стилістичному моменті вбачається серйозна зміна порівняно з ХІХ століття перехід від концертних до канонічних пріоритетів в богослужбовій творчості.

Різні за обсягом та стилістикою вони розширюють жанрову палітру та посідають гідне місце серед церковної музичної спадщини першої третини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ.

1. Всеукраїнський Православний Церковний Собор. Третя сесія. Комісії Собору (без автора) // Слово. Київ, 1918. № 32 – 7 листопада. С. 1.
2. Гуральна Світлана Степанівна. Духовна творчість галицьких композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, в контексті літургійно-хорової практики регіону : дис...канд. мист-ва : 17.00.03. Львів, 2019. 390 с.
3. Калуцка Н. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя : дис. ... канд. мист-ва : 17. 00. 03. Київ, 2001. 192 с.
4. Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття // Студії мистецтвознавчі, 2011. Число 3. С. 34-41.

5. Кошиць Олександр. Релігійні твори / за ред. Зіновія Лиська = Koshetz, Olesksander. Religious music / edited by Zenowij Lysko. Нью-Йорк : УВАН у США. 1970. 736 с., резюме англ. мовою.
6. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 384 с. [с. 110].
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- нач. XIX века. Часть III : Поэтика и стилистика. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с. [с. 1].
8. Мартирологія Українських Церков (Українська Православна Церква): Документи, матеріали, християнський самвидав України /упоряд. і ред.. О. Зінкевич і О. Воронин / Торонто, Балтимор : Смолоскип, 1987. Т. 1. 1208 с.
9. Миронюк Т. Василь Завітневич – український церковний диригент США. Київ , Чернівці : 2011. 502 с. : ілюстрації.
10. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2016. Вип. 38-39, С. 5-16 [с. 10].
11. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна. 2009. 392 с.
12. Юрченко М. Духовна музика. Історія української музики: в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. IV : 1917–1941. 613, [2] с. : іл.
13. 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. 1-12.
14. Листування з Софійською церковною радою про укомплектування хору і виплату хористам заробітної плати / 11.07 1922-12.01 1925 рр, ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3982. Оп. 3. 1918-1929 рр. Спр. № 142. Арк. 1-64.
15. Яциневич Я. М. Обробки народних пісень («Вінчання»). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (Інститут мист. фольк. та етн. ім. М. Т. Рильського НАН України) Ф. 19. Од. зб. 15. Арк. 1-3.

REFERENCES

1. All-Ukrainian Orthodox Church Council. The third session. Commission of the Council (without author) [Vseukrainskyi Pravoslavnyi Tserkovnyi Sobor. Tretia sesia. Komisii Soboru (bez avtora)] (1918). *The Word [Slovo]*. Kyiv. № 32. November 7. P. 1 [in Ukrainian].
2. Guralna, S. (2019). Spiritual creativity of Galician composers of the end of the XIX - first half of the XX century, in the context of liturgical and choral practice of the region : *thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03* [Dukhovna tvorchist halytskykh kompozytoriv kintsia XIX - pershoi polovyny XX stolittia, v konteksti liturhiino-khorovoi praktyky rehionu : *dys. kand. myst-va : 17.00.03*]. Lviv. 390 p.[in Ukrainian].
3. Kalutska, N. (2001). Artistic activity of O. Koshits in the context of the 20th century music : *thesis for a candidat's degree by speciality 17.00.03* [Mystetska diialnist O. Koshytisia v konteksti muzyky XX storichchia: *dys. ... kand.. myst-va : 17. 00. 03*]. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian].
4. Kostyuk, N. (2011). Some aspects of the formation of the author's style in liturgical creativity Kirill Stetsenko of the first decade of the twentieth century [Deiaki aspekty formuvannia

avtorskoho styliu v bohosluzhbovii tvorchoosti Kyryla Stetsenka pershoho desiatylittia XX stolittia]. *Researches of the Fine Arts [Studii mystetstvoznavchi]*. No 3. Pp. 34-41 [in Ukrainian].

5. Koshitz, Alexander (1970). *Religious Works [Relihiini tvory]*. Edited by Zenowij Lysko [za red. Zinoviia Lyska]. New-York : UVAN u SShA. 736 p. [in Ukrainian, Summary in English].

6. Koshyts, O. (1995). *Memories [Spohady]*. Kyiv : Rada. 384 p. [c. 110] [in Ukrainian].

7. Kirillina, L. (2007). *Classical style in music of the XVIII-beginning. XIX century. Part III : Poetics and Stylistics [Klassicheskij stil' v muzyke XVIII- nach. XIX veka. Chast' III : Pojetika i stilistika]*. Moscow : Izdatel'skij Dom «Kompozitor». 376 p.[c.1] [in Russian].

8. *Martyrology of the Ukrainian Churches (Ukrainian Orthodox Church): Documents, Materials, Christian Samizdat of Ukraine [Martyrolohiia Ukrainskykh Tserkov (Ukrainska Pravoslavna Tserkva): Dokumenty, materialy, khrystyianskyi samvydav Ukrainy]* (1987). Order. by O. Zinkevich and O. Voronin [Uporiad. i red.. O. Zinkevych i O. Voronyn]. Toronto ; Baltymor : Smoloskyp. T. 1. 1208 p. [in Ukrainian]

9. Mironyuk, T. (2011) *Vasyl Zavitnevich - Ukrainian church conductor of the USA [Vasyl Zavitnevych - ukraïnskyi tserkovnyi dyryhent SShA]* Kyiv ; Chernivtsi. 502 p.: illustrations. [in Ukrainian].

10. Novakovich, M. (2016). Reception of D. Bortnyansky's style in church compositions of M. Verbytsky [Retseptsiiia styliu D. Bortnianskoho v tserkovnykh kompozytsiakh M. Verbytskoho]. *Scientific compilation of the Mykola Lysenko National Music Academy in Lviv [Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka]*. Vol. 38-39, Pp. 5-16 [in Ukrainian].

11. Parkhomenko, L. (2009) *Kirill Stetsenko [Kyrylo Stetsenko]*. Kyiv : Muzychna Ukraina. 392 p. [in Ukrainian].

12. Yurchenko, M. (1992). Spiritual music [Dukhovna muzyka]. *History of Ukrainian music: in 6 volumes [Istoriia ukraïnskoi muzyky: v 6 t]*. Kyiv : Naukova dumka. Vol. IV : 1917-1941. 613, [2] p. : il. [in Ukrainian].

13. *Reporting Reports of the Music and Choral Commission (1919-1920), CDAVO of Ukraine [program] (Central State Archives of High Authorities and Governments of Ukraine)*. Ark. 1-12, F. 3982. Op. 3. 1918-1929. Ref. 33. [Zvitni dopovidi muzychno-khorovoi komisii za 1919-1920 rr., TsDAVO Ukrainy (Tsent. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). F. 3982. Op. 3. 1918-1929 rr. Spr. 33. Ark. 1-12] [in Ukrainian].

14. *Correspondence with the Sofia Church Council on the staffing of the choir and payment to the choir staff (1922-1925) [letter] (Central State Archives of High Authorities and Governors of Ukraine)*. F. 3982. Op. 3. 1918-1929. Ref. No. 142. Ark. 1-64 [Lystuvannia z Sofiiskoiu tserkovnoiu radoiu pro ukomplektuvannia khoru i vyplatu khorystam zarobitnoi platy / 11.07 1922 12.01 1925 rr, TsDAVO Ukrainy (Tsent. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). F. 3982. Op. 3. 1918-1929 rr. Spr. № 142. Ark. 1-64] [in Ukrainian].

15. Yatsinevich Ya. M. *Processing of Folk Songs ("The Wedding") (1924)*. Ark. 1-3, IMF them. M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine (M. Rylsky Institute of Art Folk and Ethnic Sciences of NAS of Ukraine) F. 19. Od. Sat. [Processing of folk songs ("Wedding"). IMF

them. M. T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine (M. Rylsky Institute of Art Folk and Ethnic Sciences of NAS of Ukraine) F. 19. Od. Sat. 15. Ark. 1-3] [in Ukrainian].

Засадна О. В. Жанр венчания в творчестве композиторов Киевской хоровой школы начала XX века. Актуальность исследования заключается в необходимости раскрытия и осмысления всей палитры жанров духовной музыки, созданной в первой трети XX века на запрос Украинской Автокефальной Православной Церкви. Обоснована важная роль исследования чина «Венчание», воплощенного в творческом наследии Я. Яциневича, А. Кошица и Ф. Козицкого.

Основная цель исследования – осветить процессы, связанные с украинизацией богослужения в период возрождения украинской православной церкви в первой трети XX века.

Методология. В основе методологии лежат общенаучные методы исследования – исторический, систематико-аналитический, текстуальный и источниковедческий, реализованные с помощью историко-ретроспективного, жанрового и функционального подходов. Необходимость освещения социально-церковного контекста привела к применению междисциплинарного подхода с использованием синтеза культурного и музыкально-литургического анализа. В связи с тем, что литургическое творчество украинских композиторов, и особенно сфера паралитургических жанров, отличается чрезвычайно высоким уровнем использования фольклорных факторов в стилистической системе, методы исследования различных произведений относятся как к присущим каноническому жанру церковного творчество, так и к тем, которые используются для изучения светской хоровой музыки. Такой подход выявил в музыкальных текстах определенные стилистические модели разного генезиса, отмеченные яркой национальной стилистической спецификой.

Основные результаты и выводы. Проанализированы хоровые церковные циклы композиторов Я. Яциневича, А. Кошица, Ф. Козицкого на предмет реализации общих принципов, задекларированных Комиссией по украинизации обряда 4 декабря 1918 года во время Третьей сессии Всеукраинского православного церковного Собора, где было сказано, что церковные композиторы должны отделять элементы, олицетворяющие национальные черты украинской музыки, и из них строить церковную мелодию. Именно обновление богослужбных жанров в русле национального музыкального языка стало первоочередной задачей для композиторов, призванных показать отличие украинской духовной музыки от российской, царившей тогда в церковном пространстве. Источником для этих поисков стали давние напевы украинской церкви, народные песни и паралитургическое творчество: канты, псалмы, набожные песни. Примечательно, что паралитургическое творчество воспринималось и как источник разнообразных элементов, используемых в богослужбной музыке вышеупомянутых композиторов, и как самостоятельное произведение, которое «подвергалось» гармонизации. Рассмотрены особенности авторской стилистики каждого композитора в условиях общих стилевых принципов «нового направления» духовной музыки представителей Киевской хоровой школы, как его называют современные музыковеды. Проведено хороведческий, стилевой, исполнительный анализ каждого песнопения отдельно и в контексте цикла, с целью обобщения принципов развития духовной хоровой музыки того времени. Выявлено

значительное влияние богослужебного чина венчания на структуру, форму и содержание как отдельных песнопений, так и циклов в целом. Выявлена степень учета композиторами специфики чинопоследования: символической нагрузки, особенностей обряда – таких как напев, характер, темп каждой его части. Результаты исследования будут способствовать углублению знаний об украинском хоровом искусстве 1920-х годов, их значение откроет новые горизонты в области духовной музыки.

Ключевые слова: украинская духовная музыка, Киевская хоровая школа, Украинская Автокефальная Православная Церковь, творчество Ф. Козицкого, духовная музыка Я. Яциневича, духовное наследие А. Кошица.

ZASADNA OLHA

Olha Zasadna — candidate of art history, Lecturer of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Artist of the National Honored Academic Chapel of Ukraine “Dumka”, Honored Artist of Ukraine.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1657-758X>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213881>

WEDDING GENRE IN THE WORKS OF COMPOSERS OF THE KYIV CHORAL SCHOOL EARLY XX CENTURY

Relevance of the study is in need to open and comprehend the whole palette of genres of spiritual music, which were created in the first third of the twentieth century at the request of the newly established Ukrainian Autocephalous Orthodox Church, the important role of the study of the act of “Wedding” embodied in the creative works of the writings of Ya. Yatsynevych, O. Koshits, Y. Kozitsky.

The **objective of the study** is to highlight the processes related to the Ukrainianization of the Divine Service during the period of Ukrainian Church revival in the first third of the twentieth century. The choral cycles of the aforementioned composers have been analyzed for the embodiment of the general principles declared by the Commission for the Ukrainization of the Divine Service, December 4, 1918, during the Third Session of the All-Ukrainian Orthodox Church Council, where it was said, that build a church melody from them. So, we see that updating the liturgical genres, in line with the national musical language, was a top priority for artists. They were called to show the differentness of Ukrainian spiritual music from the Russian, which then prevailed in the church space. The source for these searches were ancient songs of the Ukrainian church, folk songs and paralytic creativity: cantos, psalms, devotional songs.

Methodology is based on general scientific methods of research – historical, systematic-analytical, textual and source studies, implemented with the help of historical-retrospective, genre-style and functional approaches. The need for illumination of the social-church context led to the application of an interdisciplinary approach with the use of synthesis of cultural and musical-liturgical analyzes.

Due to the fact that liturgical creativity of Ukrainian artists, and especially the sphere of paralytic genres, is marked by an extremely high level of use of folklore factors in the stylistic system, the methods of study of various works belong to both those inherent in canonical church creativity and those used to study secular choral music. This approach revealed in the musical texts certain stylistic models of different genesis, which are marked by a bright national stylistic specificity.

A well-researched, stylistic, performing analysis of each song is performed separately and in the context of the cycle, in order to summarize the general principles of the development of spiritual choral music of that time. The significant influence of the liturgical act of “Marriage” on the structure, form and content of both individual songs and cycles as a whole is revealed. The main **results** will contribute to the deepening of knowledge about Ukrainian choral art of the 1920s, their **significance** opening up a new frontier in the field of sacred music.

Keywords: Ukrainian spiritual music, Kyiv Choral School, Ukrainian Autocephalous Orthodox Church, creativity of P. Kozytsky, spiritual music of Y. Yatsynevych, spiritual heritage of O. Koshits.