

УДК 784.1(477)"19":78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

**Олена ЯСТРУБ**

здобувач поза аспірантурою на здобуття ступеня доктор філософії третього року навчання (кафедра інтерпретології та аналізу музики), викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

**ORCID:** 0000-0001-7503-7543

**Бібліографічний опис статті:** Яструб, О. (2023). Богослужбовий спів у композиторській інтерпретації (на прикладі «Великого славослів'я» з «Всенічної» К. Стеценка). *Fine Art and Culture Studies*, 1, 158–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

**БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
(НА ПРИКЛАДІ «ВЕЛИКОГО СЛАВОСЛІВ'Я» З «ВСЕНІЧНОЇ» К. СТЕЦЕНКА)**

Заявлена наукова проблема пов'язана з актуалізацією шедеврів духовної композиторської творчості представників «нової національно-української церковної музики» (Н. Супрун-Яремко) першої третини ХХ століття у дослідницькій та виконавській царині. Духовна літургійна композиторська творчість К. Стеценка привертає увагу сучасних дослідників, зокрема, в аспекті самотньої композиторської інтерпретації богослужбової традиції та сучасної виконавської рефлексії. Метою нашої наукової статті є розгляд богослужбового співу у композиторській інтерпретації на прикладі «Великого славослів'я» (1921) з «Всенічної» К. Стеценка у виконавській інтерпретації камерного хору «Київ» (диригент М. Гобдич, 2013). Методологія наукової розвідки базується на поєднанні історико-культурологічного, жанрового, стильового, композиційно-драматургічного, інтерпретаційного підходів. Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з виявленням інноваційних жанрово-стилістичних ознак літургійної творчості К. Стеценка на прикладі «Великого славослів'я» з «Всенічної» в аспекті спадкоємності традиції духовного співу та здійсненого інтерпретаційного аналізу виконавської версії, що постає еталонним зразком в сучасній виконавській практиці (камерний хор «Київ»). Духовний стрій «Великого славослів'я» К. Стеценка увиразнює органічне поєднання хвалебного гімну і покаятної молитви. Апелюючи до псалмодичного типу викладу, композитор комбінує речитативність з наспівною мелодією-наспівом. У висновках обґрунтовується погляд на літургійну хорову творчість К. Стеценка як втілення тенденцій національного стилетворення у музичній культурі України першої третини ХХ століття, що визначається спадкоємністю традиції богослужбового співу та опорою на засади національної народної пісенності.

**Ключові слова:** українська музична культура, композиторська творчість, богослужбовий спів, «Всенічна» К. Стеценка, антифонний спів, виконавська інтерпретація, духовний пісенств.

**Olena YASTRUB**

Beyond-Postgraduate Candidate for the degree of Doctor of Philosophy of the third year of studies (Department of Interpretology and Music Analysis), Lecturer at the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

**ORCID:** 0000-0001-7503-7543

**To cite this article:** Yastrub, O. (2023). Bohoslužbovyi spiv u kompozytorskii interpretatsii (na prykladi «Velykoho slavoslivia» z «Vsenichnoi» K. Stetsenka) [Liturgical singing in the composing interpretation (on the example of “Velyke Slavoslivia” (“Great Glorification”) from “Vsenichna” (“Allnight”) by K. Stetsenko)]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 158–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-21>

**LITURGICAL SINGING IN THE COMPOSING INTERPRETATION  
(ON THE EXAMPLE OF “VELYKE SLAVOSLIVYA” (“GREAT GLORIFICATION”)  
FROM “VSENICHNA” (“ALL-NIGHT”) BY K. STETSENKO)**

The stated scientific problem is related to the actualization of the masterpieces of the spiritual composing creativity of the representatives of the "new national Ukrainian church music" (N.Suprun-Yaremko) of the first third of the 20th century in the research and performing spheres. The spiritual liturgical compositional creative work

of K. Stetsenko attracts the attention of modern researchers, in particular, in the aspect of the composer's original interpretation of the liturgical tradition and modern performance reflection. The purpose of our scientific article is to consider liturgical singing in a composer's interpretation, using the example of "Velyke Slavoslivya" (1921) from "Vsenichna" by K. Stetsenko in the performing interpretation of the chamber choir "Kyiv" (conductor M. Hobdych, 2013). The methodology of scientific research is based on a combination of historical-cultural, genre, stylistic, compositional-dramaturgical, interpretative approaches. The scientific novelty of the obtained research results is connected with the discovery of innovative genre-stylistic features of the liturgical creative work of K. Stetsenko on the example of "Velyke Slavoslivya" from "Vsenichna" in the aspect of the continuity of the tradition of spiritual singing and the performed interpretative analysis of the performing version, which appears as a reference model in modern performing practice (the chamber choir "Kyiv"). The spiritual order of "Velyke Slavoslivya" of K. Stetsenko expresses an organic combination of a hymn of praise and a penitential prayer. Appealing to the psalm type of presentation, the composer combines recitative with a sung melody-chanting. In the Conclusions, the view on the liturgical choral creative work of K. Stetsenko is substantiated as the embodiment of the tendencies of national style formation in the musical culture of Ukraine of the first third of the 20th century, which is determined by the continuity of the tradition of liturgical singing and reliance on the principles of national folk singing.

**Key words:** Ukrainian musical culture, composing creativity, liturgical singing, "Vsenichna" by K. Stetsenko, antiphonal singing, performing interpretation, spiritual singing.

**Актуальність проблеми.** Національна духовна традиція у наш час набуває нових смислів, особливо, після 24 лютого 2022 року, коли актуалізувалось нагальне питання відстоювання національної ідентичності. Розуміння духовних цінностей як першооснови, що закладена у самій природі життя, є смисловою константою культури України з її глибокими коріннями. Духовний спів як основа національної музичної культури є невід'ємною складовою її еволюції в історико-культурному та виконавському вимірах.

Духовна хорова творчість українських композиторів першої третини ХХ століття більшою мірою була виключена із дослідницького поля та виконавської практики у радянську добу (у науковій, освітянській та виконавській царині). Йдеться, зокрема, про духовну хорова творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та ін. Через 100 років, у наш час, можемо говорити про відродження шедеврів богослужбової композиторської творчості представників *нової національно-української церковної музики*, за Н. Супрун-Яремко (Супрун-Яремко, 2014, с. 451). Підтвердженням актуальності заявленої проблеми у виконавській царині слугує, з-поміж інших, презентація повного видання духовних творів К. Стеценка («Кирило Стеценко. Духовні твори», упорядник – М. Гобдич) та їх виконання у 2013 році<sup>1</sup>, що стало значною мистецькою подією в Україні. Духовна композиторська творчість митця як видатного представника *нової національно-української*

*церковної музики* (за Н. Супрун-Яремко) привертає увагу сучасних дослідників, зокрема, в аспекті самобутньої композиторської інтерпретації богослужбової традиції (інноваційних жанрово-стилістичних рис) та сучасної виконавської рефлексії, що становить актуальність заявленої проблеми дослідження.

**Мета** даної наукової статті полягає в розгляді богослужбового співу у композиторській інтерпретації на прикладі «Великого славослів'я» (1921) із «Всенічної» К. Стеценка (у виконавській інтерпретації камерного хору «Київ» під орудою М. Гобдича, 15.05.2013).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Композиторську спадщину К. Стеценка досліджували О. Козаренко (2001), Л. Пархоменко (2009), Н. Костюк (2011), Н. Супрун-Яремко (2014), Х. Голубінка (2018), А. Патер (2021), О. Засадна та О. Черсак (2021) та ін.

У науковій розвідці знаного музикознавця О. Козаренка «Сакральна творчість українських композиторів ХХ ст. в контексті національних музично-семіотичних процесів» досліджується оригінальність композиторського стилю К. Стеценка як представника «*нової школи української духовної музики* на прикладі літургійних жанрів (Козаренко, 2001, с. 155).

Однією з фундаментальних праць, присвяченій феномену К. Стеценка як універсальної творчої особистості, на сьогодні залишається монографія Л. Пархоменко «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

<sup>1</sup> Презентація виконання духовних творів К. Стеценка відбулась за участі камерного хору «Київ» (дир. – Микола Гобдич), жіночого хору «Павана» (Людмила Байда), чоловічої хорової капели України ім. Л.М. Ревуцького (Юрій Курач) та Академічного хору ім. П. Майбороди – Хор Українського радіо (Юлія Ткач).

митця («Непорочны в Великую субботу» (1908) та «Панахида» (1922)), що вибудовують своєрідну арку в еволюції композиторського стилю К. Стеценка.

Н. Костюк, досліджуючи питання становлення індивідуального стилю К. Стеценка, окреслює еволюцію духовного хорового стилю К. Стеценка, зокрема окремих богослужбових творів від першої *Херувимської пісні* до появи «грандіозної за задумом» Другої Літургії К. Стеценка (Костюк, 2011, с. 34).

Н. Супрун-Яремко розглядає поліфонію К. Стеценка на прикладах літургійної та паралітургійної творчості (Супрун-Яремко, 2014). Так, першу Літургію («Служба Божа») авторка 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, кліросному хору (Супрун-Яремко, 2014, с. 451). Особливого значення набуває фактурний аналіз з проекцією на поліфонічний принцип композиторського мислення К. Стеценка у різдвяних псалмах паралітургійної творчості («Ой видить Бог», «Бог ся рождає», «Небо і земля»), колядках («Роздество Христове», де композитор звертається до складного контрапункту; «Ходив-походив місяць», з наявним підголосково-поліфонічним двоголоссям та стрічково-октавним триголоссям) та щедрівки в обробці К. Стеценка «Ой сивая та і зозуленька» у підголосково-поліфонічному двоголоссі і впровадженні триголосного канону.

Серед новітніх досліджень виконавської інтерпретації духовних творів О. Кошиця та К. Стеценка слід виокремити публікацію музикознавиці Х. Голубінки (Голубінка, 2016), в якій авторка розглядає принципи хормейстерської роботи з хором колективом над вокально-хоровими засобами виразності «Другої Літургії» К. Стеценка. Також, в одному з розділів дисертації А. Патер «Виконавські виміри української сакральної музики» (Патер, 2021) представлено творчу діяльність професійних хорових колективів різних регіонів України в контексті відродження духовної музики. О. Засадна та О. Черсак спрямовують дослідницький інтерес на процеси національного відродження першої третини ХХ століття, пов'язані з українізацією богослужбової музики (Засадна & Черсак, 2021).

### Виклад основного матеріалу дослідження.

Як відомо, 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 заборонною духовної співочої традиції, котра живила національну культуру протягом багатьох століть. Водночас, даний період «є підсумком творчих надбань попереднього етапу розвитку, а з іншого – становленням та утвердженням власних мистецьких новацій, які мали потужний потенціал для подальшого розвитку і вповні розкриються з відстані часу як *наскрізні, виявивши закладену в них спадкоємність*», за І. Романюк (Романюк, 2009, с. 95).

Втіленням зазначеної тенденції постала творчість К. Стеценка (1882–1922) – священнослужителя (проієрея), композитора, регента, одного з перших хормейстерів М. Лисенка (у виступах із хором Україною), культурно-громадського діяча. Масштабна панорама духовної композиторської хорової творчості митця охоплює широкий жанровий спектр. Як зазначає Б. Сидорак, Кирило Стеценко – «людина, яка за 40 років прожила кілька життів і дала нове життя українській літургійній музиці» (Сидорак, 2021). Царину *літургійної* (богослужбової) хорової музики представляють цикли: «Вінчання» (1905) – один із перших хорових духовних циклів композитора; «Літургія Перша св. Іоанна Златоустого» (1907), «Друга Літургія» (1910), «Народна Літургія св. Іоанна Златоустого» (1920) як унікальний зразок духовного циклу для народного виконання за принципом антифону змішаного та однорідного хорів; «Всенічна» (1921), «Панахида» (1918–1919, 1922) – *посвята світлій пам'яті М. Лисенка*, «Канон у Страсну суботу», Великодній (Пасхальний цикл), до якого входять окремі пісенспіви різних років, серед яких необхідно виокремити «Пасхальну службу» для хору з супроводом фортепіано (1919), а також окремі богослужбові твори, гармонізації наспівів Києво-Печерської Лаври, численна кількість задостойників тощо. Вкажемо і на створений митцем «Реквієм» світлій пам'яті М. Лисенка на слова М. Вороного для чоловічого хору (1913).

З паралітургійної творчості композитора провідне місце належить кантам та псальмам («Кант Св. Миколаю», «Псальма Св. Варварі» та ін.), колядкам і щедрівкам, що представлені в збірках: «Українські колядки і щедрівки» для мішаного і однорідного хорів (I, II, III десятки – 1907–1909 рр., IV, V десятки – 1910 р.); «Колядки і щедрівки» для дитячого чи жіночого хорів.

У рамках наукової розвідки 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» (диригент та упорядник нотного видання «Кирило Стеценко. Духовні твори» М. Гобдич)<sup>2</sup>. 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 (із грец. «анти» – проти, «фон» – голос), яка сягає своїм корінням у I століття та була впроваджена учнем Іоанна Богослова – св. Ігнатієм Богоносцем, єпископом Антиохійським «для наслідування Ангелів, котрих у таємничому видінні чув попеременно (два хори) співаючи велич Богу» (Московчук, 2010, с. 273). У сучасній храмовій виконавській практиці не завжди можна почути прадавню традицію антифонного співу (оскільки хоролий склад значно зменшився), 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, передусім, мови вербального тексту канонічного богослужбового пісенспіву: 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 та П. Козицьким, 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 в 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 (Супрун-Яремко, 2014, с. 448). Творцями «нової школи церковної музики», за Н. Супрун-Яремко, постали К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яциневич як продовжувачі ідей національного стилеутворення (там само).

На рівні всіх 28 номерів богослужбового циклу К. Стеценка «Велике славослів'я» (№ 23), з його стримано-величавим образним змістом, постає кульмінацією «Всенічної».

Велике славословіє<sup>3</sup> (з грец. «славословіє» – молитва) з Всенічної<sup>4</sup> являє собою хвалебний пісенспів, в якому прославляється Свята Трійця. Розпочинається славословієм Ангелів «Слава в вишніх Богу», котрі вістують вишнім пастухам про народження Спасителя світу. Даний євангельський текст (Лук. 2, 14) є втіленням ангельської хвалебної пісні, під час звучання якого у Храмі на Всенічній будь-який зовнішній рух припиняється. Завершується пісенспів звучанням Трисвятого («Святий Боже»).

«Велике славослів'я» К. Стеценка Л. Пархоменко характеризує так: «Автор не лише знову наводить яскравий музичний матеріал попередніх частин “Всенічної”, а й ставить їх у новий контекст, поєднує з іншим вербальним текстом, іншими ладотональними зв'язками, впроваджує нові епізоди глибокої скорботи та каяття (“Господи, помилуй мене”, *Sostenuto*, соло тенора)» (Пархоменко, 2009, с. 179). На нашу думку, такий композиторський підхід вивершує значущість «Великого славослів'я» у побудові драматургії цілого на рівні макроциклу<sup>5</sup>. Аналізований твір являє собою розгорнену три-

<sup>3</sup> Усталена канонічна назва церковнослов'янською нами подається в українській транслітерації.

<sup>4</sup> За богослужбовим чином Всенічна включає Велику Вечірню (в окремих випадках Велике Повечір'я), Утреню та перший час. Саме Всенічна у поєднанні з Божественною Літургією є основою добового богослужбового кола як цілості. «Молитовний дух Всеношного бдіння (бодрствування, неспання) готує християнина відкласти усі земні турботи і достойно, з чистою совістю і благоговінням приступити до Божественної Літургії», зазначається Л. Московчук (Московчук, 2010, с. 2012).

<sup>5</sup> Тематизм розділу А спирається на середню частину пісенспіву «Відпускаши» (№8), у блоці В – на хорове tutti «Хваліте ім'я Господнє» (№13), у блоці С – на «Світе тихий» (№5) – за цінним твердженням Л. Пархоменко (Пархоменко, 2009, с. 181).

<sup>2</sup> «Кирило Стеценко. Духовні твори». Велике славослів'я. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pLY4Eu-tarM>

частинну (з варійованим повторенням першої частини) синтезуючу композицію (Пархоменко, 2009, с. 180):

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

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 камер-

ний 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 A (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:



За рахунок ідеального тембрального ансамблю в виконавській інтерпретації преважує наспівність у поєднанні з речитативною будовою фрази, з вкрапленням 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 (Серганюк, 2014, с. 63):



У розділі B «Хвалимо Тебе», *mf* (9-20 тт.) композитор витримує заданий виклад голосо-

ведення з незначними відхиленнями в сторону мелодичної розвиненості:



Даний розділ має ознаки кантової стилістики, втіленої у лінійній 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 октавний унісон чи квінту. Чіткий, метроритмічно злагоджений, ансамбль звучання хорového колективу досягнуто шляхом наспівного читання у псалмодійних фрагментах, які епізодично заявлені у *Розділі А3* (тт. 17 і 91).

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 внутрішньоодолевої пульсації, що виражається у збереженні тихої динаміки з незначними мікронюансами *crescendo ma diminuendo*.

Антифонний спів звучить, починаючи з 21-51 тт., у *Розділах С, А1 та Е*, що у даному творі фігуруватиме неодноразово в різних акустичних проєкціях. Диригент розподіляє хор на три хорові ансамблі (центральный і два бічні), що створює особливий хоровий ефект (ефект луни). Тож дана виконавська інтерпретація «Великого славослів'я» відповідає багатотомовій православній традиції бого-

служіння, 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» (Пуряєва, 2001, с. 5).

Показовою рисою залучення композитором чергування *D-T* на близькій відстані у *розділі А1 «Ти що взяв Гріхи світу», p*, (38-51) як гармонічної особливості української народної пісенності є «функційна визначеність басової опори» (Костюк, 2006, с. 173). 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 «Амінь» із ферматою на половинній тривалості звучить м'яко та, водночас, виразно.

Певне темпо-ритмічне «умиротворення» після сталої метроритмічної виразної пульсації виразно проявляється у *розділі С1 «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*, (тт. 95-108), стилістика якого апелює до протяжного народнопісенного типу голосоведення. Чітка метроритмічна структура *розділу А2* відповідає структурі Києво-Печерського розспіву.

Виконавська інтерпретація наступного *розділу (D)*, що вирізняється хоровим звучан-

ням 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 # ст. (*e-moll*), висхідного квін-

тового стрибка з заповненням 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:

The image shows three systems of musical notation for a vocal part, likely soprano. The first system starts at measure 95, marked 'Sostenuto' with a tempo marking of quarter note = 60. The lyrics are: 'Не. хай бу. де ми. лість Тво. я, Гос. по.' The second system starts at measure 100, with lyrics: 'ди, над на. ми, бо ми у. по. ва. с. мо на'. The third system starts at measure 105, with lyrics: 'Те. бе.' The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some measures containing rests or sustained notes.

В 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 секундних 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 E «Благодарен 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** «Великого славослів'я» (B2 A3 A4) – «Господи, до Тебе вдаюся» є своєрідною репризою, що завершується прославленням Святої Трійці. Композиторська

інтерпретація Києво-Печерського розспіву у розділі А3 «Нехай завжди буде милість твоя» як своєрідної лейттеми твору, виражається ритмічним заспокоєнням внаслідок залучення половинних тривалостей, декламаційного типу голосоведення партії жіно-

чих 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 А 4 (176-196 тт.) є тематичною аркою, що засвідчує повернення до початкової інтонаційної складової («Слава в вишніх Богу»). В заключному проведенні митець цитує піснеспів *Святий Боже* з *Великого славословія* архимандрита Феофана (Александра), який у композиторській інтерпретації К. Стеценка вирізняється тріольністю ритміки, що постає носієм метроритмічного пульсу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** У рамках наукової статті було розглянуто «Велике славослів'я» для хору а *cappella* з «Всенічної» К. Стеценка у виконавській версії камерного хору «Київ». На підставі здійсненого композиційно-драматургічного аналізу із врахуванням жанрово-стилістичних та виконавських особливостей спробуємо виокремити ключові ознаки «Великого славослів'я» К. Стеценка як зразка богослужбового співу у композиторській інтерпретації.

По-перше, впровадження української мови, замість канонічної церковнослов'янської, є одним із проявів авторського новаційного

підходу у композиторській інтерпретації богослужбового жанру. По-друге, інтонаційним центром духовного піснеспіву є *Велике славословіє* Києво-Печерського розспіву (розділи А, А1, А2, А3) як прояв спадкоємності традиції духовного співу в композиторській інтерпретації. По-третє, апелюючи до псалмодичного типу викладу, композитор комбінує речитативність з наспівною, як правило, мелодією-наспівом (за Н. Супрун-Яремко). В даному аспекті чіткий, метроритмічно злагоджений, ансамбль хорового колективу досягнуто шляхом наспівного читання. Використання змінного розміру 4/4 (за дводольною схемою), 3/2, 4/2, 6/4 у поєднанні з ритмічною синхронністю та метроритмічною багатомірністю збагачується появою елементів тріольності, доволі частого застосування синкопованого початку фраз (наприклад, «*Ти, що сидиш праворуч*» (т. 47) чи своєрідної ритмоформули четвертної з крапкою та восьмої тривалостей.

На рівні музичної стилістики «Великого славослів'я» констатуємо органічне поєднання



засад церковної та народнопісенної традиції. У розділі *B «Хвалимо Тебе»* наявні ознаки кантової стилістики, втіленої у лінійній розвиненості партій жіночої групи хору на фоні статичного руху на одній висоті чоловічих голосів в октавний унісон чи квінту; октавний унісон у різному співвідношенні (з терцієвою второю теноровою партією, з квінтовою второю у альтів та тенорів чи в унісон усього хору), що увиразнює архітектоніку цілого та формує відповідну атмосферу архаїки, що апелює до генези богослужбового співу в українській духовній традиції; функційна визначеність басової опори у чергуванні *D-T* на близькій відстані у розділі *A1 «Ти що взяв Гріхи світу»* (тт. 38–51) як ладогармонічної риси української народної пісенності.

Духовний стрій «Великого славослів'я» К. Стеценка увиразнює зміст твору, що поєднує, з одного боку, хвалебний гімн, з іншого – покайну тиху молитву. 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). Оскільки у сучасній храмовій виконавській практиці рідше можна зустріти прадавню

традицію антифонного співу, з тим, що хоровий склад значно зменшився, проаналізована виконавська інтерпретація постала безпосереднім свідченням втілення храмової традиції антифонного співу, яка сягає своїм корінням у прадавні часи (I ст.). 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.

Духовна творчість Кирила Стеценка суголосна з реаліями *нової духовної України* та постала увиразненням тенденцій національного стилеутворення у богослужбовій музиці, ширше – у музичній культурі України першої третини ХХ століття і визначається спадкоємністю традиції духовного співу та опорою на засади і принципи національної народної пісенності.

Заявлена проблематика наукової розвідки, що пов'язана з актуалізацією шедеврів богослужбової композиторської творчості представників «нової національно-української церковної музики» (Н. Супрун-Яремко) першої третини ХХ століття, є перспективним напрямком в українському музикознавстві та у виконавській хоровій царині. Дослідження принципів композиторської інтерпретації богослужбового співу у творчості українських митців кінця ХХ–ХХІ століть в аспекті спадкоємності співочої духовної традиції намічає перспективи подальших розвідок.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Голубінка Х. М. Друга Літургія Кирила Стеценка: виконавський та виховний аспекти. *Науковий потенціал* 2016: зб. Матеріалів XII Міжнародної наукової інтернетконференції 16-18 березня, 2016. Київ. С. 113–120.
2. Засадна О. В., Черсак О. М. Українізація богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина ХХ століття). *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph*. Riga, Latvia «Baltija Publishing», 2021. С. 192–219.
3. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство : наук.-метод. збірник* (упоряд. І.А. Котляревський). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, Вип. 30, 2001. С. 138–150.
4. Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. Національна академія наук України, ІМФЕ ім. М. Рильського, Вип. 3, 2001. С. 34–41.
5. Московчук Л. М. Українська духовна музика: Навчально-методичний комплекс (програма, методичний посібник, ното-хрестоматія) для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів та недільних шкіл + Додаток. Репродукції ікон. 72 іл. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2010. 704 с.
6. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с.

7. Патер А. *Виконавські виміри української сакральної музики*: дис. ... доктора філософії; Львівський національний університет імені І. Франка; Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
8. Пуряєва Н. *Словник церковно-обрядової термінології*. Львів, 2001. 160 с.
9. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури): дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2009. 205 с.
10. Серганюк Л. *Методика аналізу хорових творів : навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів*. Прикарпатськ. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. 191 с.
11. Сидорак Б. Кирило Стеценко – нове життя української релігійної музики, 2021. URL: <https://arts4life.net/tpost/nkh9ygv71-kirilo-stetsenko-nove-zhittya-ukransko-l>
12. Супрун-Яремко Н. *Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів*. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.

#### REFERENCES:

1. Holubinka, Kh. M. (2016). Druha Liturhiia Kyryla Stetsenka: vykonavskiy ta vykhovnyi aspekty [Second Liturgy by Kyrylo Stetsenko: performative and upbringing aspects. Scholarly potential 2016: collection of materials of XII International internet conference]. 16–18 March, Kyiv, 113–120 [In Ukrainian].
2. Zasadna, O. V. & Chersak, O. M. (2021). Ukrainizatsiia bohosluzhbovoi muzyky periodu natsionalnoho vidrodzhenia (persha tretyna KhKh stolittia) [Ukrainization of liturgical music during the period of national revival (first third of the 20th century)]. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture*: Collective monograph. Riga, Latvia «Baltija Publishing», 192–219 [In Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2001). Sakralna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv KhKh stolittia v konteksti natsionalnykh muzychno-semiotychnykh protsesiv [The sacred creative work of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes]. *Ukrainian musicology: scientific and methodological collection*. (edit. I. Kotlyarevsky). Kyiv, 30, 138–150 [In Ukrainian].
4. Kostyuk, N. (2011). Deiaki aspekty formuvannia avtorskoho styliu v bohosluzhbovii tvorchosti Kyryla Stetsenka pershoho desiatyillittia KhKh stolittia [Some aspects of the formation of the author's style in the liturgical creative work of Kyrylo Stetsenko of the first decade of the 20th century]. *Art studies studios*, 3. National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky, 34–41 [In Ukrainian].
5. Moskovchuk, L. M. (2010). *Ukrainska dukhovna muzyka: Navchalno-metodychnyi kompleks dlia vchyteliv zahalnoosvitnykh navchalnykh zakladiv ta nedilnykh shkil + Dodatok. Reproduktsii ikon.* [Ukrainian Sacred music: Study-methodical set for teachers of general education establishments and Sunday schools + Reproductions of icons]. Kamianets-Podilskyi [In Ukrainian].
6. Parkhomenko, L. (2009). Kyrylo Stetsenko. Kyiv [In Ukrainian].
7. Pater, A. (2021). *Vykonavski vymiry ukrainskoi sakralnoi muzyky* [Performing dimensions of Ukrainian sacred music] *PhD thesis*. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
8. Puriaieva, N. (2010). *Slovyk tserkovno-obriadovoi terminolohii* [Dictionary of Church rite terminology]. Lviv: Svichado, 160 [In Ukrainian].
9. Romaniuk, I. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladi ukrainskoi muzychnoi kultury) [«The World-View» in the system of music analysis categories (on examples of the Ukrainian musical culture)]. *Candidate's thesis*. Kharkiv [In Ukrainian].
10. Serganiuk, L. (2015). *Metodyka analizu khorovykh tvoriv : navchalno-metodychnyi posibnyk dlia vykladachiv i studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv* [Methods of analysis of choral compositions : educational methodical textbook for lecturers and students]. Prykarpattia national University named after Vasyl Stefanyk. Ivano-Frankivsk [In Ukrainian].
11. Sydorak, B. (2021). Kyrylo Stetsenko – nove zhyttia ukrainskoi relihiinoi muzyky [Kyrylo Stetsenko – new life of Ukrainian Sacred music]. URL: <https://arts4life.net/tpost/nkh9ygv71-kirilo-stetsenko-nove-zhittya-ukransko-l> [In Ukrainian].
12. Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polifoniia : posibnyk dlia stud. vyshchykh navch. muz. zakladiv* [Polyphony: a guide for students of higher educational musical institutions]. Vinnytsia [In Ukrainian].