

30. Drahanczuk W. Mentalność muzyczna w edukacji osobistości : rekomendacje metodyczne / Wiktoria Drahanczuk. – Łuck : Wołyński Uniwersytet Narodowy imienia Łesi Ukrainki, 2012. – 50 s. = Драганчук В. М. Музична ментальність у вихованні особистості : методичні рекомендації / Вікторія Драганчук. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 50 с.

УДК 78.03 (477) : 783.8

Н. О. КОСТЮК

ДІЯЛЬНІСТЬ РЕГЕНТІВ У ЦАРИНІ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено роль провідних регентів у розвитку різноманітних стилевих тенденцій. Зроблено огляд публікацій у тогочасній періодиці, які засвідчують, що саме регенти часто відігравали вирішальне значення в популяризації новітніх ідей. Акцентується увага на тому, що власне їм належать твори, які викликають не тільки суто прикладне зацікавлення, оскільки дають можливість сформувати уяву про співочі традиції, притаманні тим чи іншим церковно-співочим колективам – центрам культивування самобутніх співочих традицій.

Ключові слова: богослужбово-музична творчість, регент, традиції, Яків Калишевський, Петро Гдешинський, Михайло Ступницький.

Н. О. КОСТЮК

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕГЕНТОВ В ОБЛАСТИ БОГОСЛУЖЕБНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ НАЧАЛА ХХ ВЕКА

В статье освещена роль выдающихся регентов в развитии стилевых тенденций. Сделано обзор публикаций в периодике того времени, которые показывают, что именно они часто играли решающую роль в популяризации новейших идей. Акцентируется внимание на том, что им принадлежат собственные произведения, которые вызывают не только прикладной интерес, поскольку дают возможность сформировать представление о певческих традициях, характерных для тех или иных церковно-певческих коллективов – центров культивирования самобытных певческих традиций.

Ключевые слова: богослужебно-музыкальное творчество, регент, традиции, Яков Калишевский, Петр Гдешинский, Михаил Ступницкий.

N. O. KOSTYUK

ACTIVITY OF REGENTS IS IN AREA OF LITURGICAL-MUSICAL CULTURE OF UKRAINE OF BEGINNING OF XX AGE

In many studies on the Ukrainian Liturgical-musical creativity early twentieth century, today is actually not such a significant aspect of how understanding the role of outstanding regents in the development of stylistic trends. A study published in the periodicals of the time shows that they often played a decisive role in the popularization of new ideas. In addition, they own their own works, which cause not only of practical interest, since they give the opportunity to form an idea of singing traditions, characteristic for a particular church singing groups — the centers of cultivation of distinctive vocal traditions.

Key words: *Liturgical Music, art, choir, tradition, Jacob Kalishevsky, Peter Gdeshinsky, Michael Stupnitsky.*

Розвиток богослужбового мистецтва упродовж перших десятиліть ХХ ст. останнім часом привертає активну увагу дослідників різних профілів. Актуальними виявляються не тільки індивідуальна творчість та розвиток окремих стильових напрямів, а й музикознавчий і культурологічний доробок тогочасних учених. Окрім цього, діяльність визначних представників регентів церковних хорів надає важливі аспекти для розуміння ситуації. Саме їм у більшості випадків належить визначна роль у популяризації новітніх надбань і збереженні унікальних співочих манер тих чи інших церковно-співочих осередків. Висвітлення особливостей діяльності окремих Майстрів складає мету пропонованої статті.

Оскільки ця проблематика фактично не досліджена в українському музикознавстві, можна назвати тільки кілька робіт, у яких різнобічно висвітлена практична регентська праця. Насамперед це стаття Л. Пархоменко «Легендарний Яків Калішевський в українській хорівій культурі», а також серія робіт Л. Дорохіної з проблем хорового церковного мистецтва Чернігівщини початку ХХ ст. Натомість широко висвітлювалися проблеми регентської діяльності у періодиці початку ХХ ст., на матеріалі якої і здійснена пропонована до уваги наукова стаття.

Початок ХХ століття в царині церковної музики ознаменований повномасштабним ствердженням імпульсів і розвитком тенденцій, які окреслились упродовж останньої третини попереднього століття. Широко пропагована концепція піднесення національного напрямку богослужбової творчості, що реалізувалася у музиці митців т. зв. «нової школи», діяльності Синодального хору й однойменного училища церковного співу, багатьох учених, які присвятили свою діяльність вивченню самотутніх рис російського співочого мистецтва¹, мала значний вплив на українських митців, церковнослужителів та культурно-громадських діячів. Найрізноманітніші аспекти богослужбової творчості висвітлювалися й дискутувалися на сторінках як загальнодержавних, так і регіональних газет і журналів.

Альтернативні та суголосні російським співочо-мистецькі моделі культивувалися насамперед у давніх осередках української хорівій культури – Києві, Харкові, Чернігові; стрімко розгорталася діяльність провідних регентів у Одесі², Херсоні та інших містах. Часто

¹ Осягнення самотутності й національної виразності – одна з основних ознак тієї епохи. У руслі загального процесу часом яскраво поставала спадщина інших народів Російської держави. Особливо яскравими були дискусії довкола ідейних інтенцій Грузинської церкви, своєрідність мистецтва якої не піддано жодним сумнівам. Так, у богослужбово-співочому мистецтві імперії утворило певний прецедент і мало важливі наслідки виконання «Грузинської літургії» Кленовського в одному з основних храмів імперії – Московському Успенському соборі (1903). В процесі її обговорення один із тогочасних найавторитетніших дослідників і критиків церковно-співочого мистецтва М. Компанейський висловив судження, показове для тогочасних стилістичних процесів: «Церковность и народность заключается не в диатонизме и сухих аккордах, а в комбинациях голосоведения, допускаемых конструкцией напевов, вариантов их и подголосков. Народ никогда не составит церковной песни, как разводит её Кастальский, но каждая деталь её согласуется с его мышлением» [6].

² В Одесі перший соборний хор, а також «Общество попечителей певческого хора» були створені в 1820-х рр. протоієреєм Петром Куницьким. У 1837 р. водночас із заснуванням кафедри архієпископа Херсонського і Таврійського в місті був заснований перший архієрейський хор, яким безпосередньо опікувались перші духовні особи – Інокентій (Борисов), Дмитрій (Муретов), Никанор (Бровкович). Піклування останнього – в минулому співака й соліста церковних хорів, який володів значним досвідом у регентській практиці, – відіграло значну роль в богослужбово-співочій культурі ввіреної йому спархії. За його наполягання розпочалося культивування великознаменних розспівів як зразків «истинно-русского» духу церковних піснеспівів. Більше того, він створив власні аранжування – «Плотию уснув...», «Христос Воскресе», антифони літургії, «Богородице Дево радуйся», кондак акафиста Покрову, «Избранной Предвечным Царем» та ін.

На церковно-музичному побуті початку ХХ ст. істотно позначилась діяльність таких регентів кафедрального собору, як Є. Шкарбатов (провів духовні концерти з творів А. Веделя, Д. Бортнянського й О. Архангельського) і Є. Маккавейський (також працював з хором Свято-Троїцької грецької церкви).

саме імперський культурний модус спонукав до осмислення регіональних традицій та їх специфіки, хоча й наслідування здобутків російських композиторів було масштабним явищем.

Зокрема, за взірцем «історичних концертів» Синодального хору подекуди організовувалися аналогічні акції. Так, 1907 у Києві передбачалося влаштування серії акцій, присвячених історії розвитку церковної музики. Втім, було проведено тільки два концерти за участю хорів духовної академії та Володимирського собору, на яких виконані твори презентували більшість напрямів тогочасної богослужбової творчості [2]. У циклах історичних концертів вирізнялися наступні види: з творів різних авторів на спільний текст; присвячені певному святу чи періоду церковного календаря – пасхальні, різдвяні, страсної седмиці тощо; за стилістичними напрямками; за принципом зіставлення піснеспівів «західного» (католицького, протестантського) та православного («національного») типів¹.

Численні співочі колективи у міських, містечкових і сільських церквах, наслідуючи провідні соборні та монастирські хори, зверталися як до найновіших композицій, так і творів, заснованих на типових для того чи іншого осередку співочих моделях. Поширенню нових ідей та поглибленню професійної регентсько-співочої освіти сприяли різноманітні профільні курси², активні діючі церковно-співочі товариства³, значну частку діяльності яких складало вивчення регіональних та місцевих надбань церковного мистецтва порівняно з масштабними загально-мистецькими процесами.

В умовах послаблення синодального тиску, особливо відчутного у 1900–1907 і 1912–1916 рр., не тільки композитори, а й регенти різного рівня достатньо активно долучалися до магістральних творчих процесів⁴. Різноманітні, часто важливі ідеї провідних регентів істотно впливали на загальний плин суспільно-культурного життя. Так, о. Михайло Ступницький⁵,

Є. Маккавейському належать піснеспіви «Разбойника благоразумного», «Покаяния отверзи», «Милость мира», сугубі й прохальні ектенії, «Вечная память», «Святы́й Боже» тощо. Спів очолюваним ним колективом і служб за їх участю відзначався злагодженням ансамблюванням внаслідок використання єдиного ладу не тільки у виконуваних піснеспівах, а й між хором та проголошеннями священослужителів, яких для цього запрошував на репетиції.

Визначною постаттю серед регентів того часу був також К. Пігров, який, розпочавши діяльність в 1910-х рр., досягнув особливої колоритності звучання («органоподібність»), інтонаційно-ансамблевої досконалості, витонченого нюансування й агогіки. У репертуарі хору були концерти «Отче наш» Дж. Сарті, «Кто Бог велий, яко Бог наш», «Тебе Бога хвалим» Д. Бортнянського, Літургія П. Чайковського, твори А. Веделя, Д. Бортнянського, П. Турчанинова, Г. Музическу, О. Нікольського, С. Панченка, С. Смоленського. Навіть під час агресивної боротьби з «церковщиною» у 1920–1930-х рр. він прагнув оновити репертуар завдяки використанню творів О. Кастальського.

¹ Підсумовуючи результати усталеної практики такого виконавства в різних регіонах Російської імперії і зважаючи на важливість його впливу на композиторську творчість як перспективне завдання О. Кастальський 1913 року визначив напрями розширення спектра охоплених взірців: «слідovalo бы начинать с обиходного унисона, как ображчика нашего первоначального пения», а також проводити етнографічні концерти, що склалися би з болгарських, сербських, грецьких, грузинських, галицьких (галицьких) наспівів [4].

² Часом єпархіальне зацікавлення у належній співацько-регентській практиці реалізовувалося в організації спеціальних навчальних закладів. Так, 1916 року в Чернігові було відкрито духовну музично-співацьку школу, керівником якої був призначений М. Ступницький. Численні літні курси для регентів і школи псаломщиків чи дияконів діяли у цей час на Україні повсюдно.

³ Так, для початку століття показовою є діяльність Чернігівського церковно-співацького Благодійного товариства, що було створене 1903 з ініціативи О. Архангельського. Він влаштував духовні концерти, у яких брала участь максимальна навіть для імперських столиць кількість співаків (167 і 178). Виконувалися як традиційні повсякденні піснеспіви, так і твори Д. Бортнянського, П. Турчанинова, О. Львова, М. Римського-Корсакова та самого О. Архангельського. Невдовзі він передав керівництво товариством Г. Зосимовичу, за ініціативою якого під впливом присвячених А. Веделю київських акцій відбувалися концерти української богослужбової творчості.

⁴ Втім, їхні композиції виконувалися переважно тільки очолюваними ними хорами.

⁵ М. Ступницький – учень І. Тернова, регента митрополичого хору Олександрівської Лаври у Санкт-Петербурзі. Увів до репертуару свого хору богослужбові твори композиторів Московської та Петербурзької шкіл нового напрямку (С. Смоленського, О. Кастальського, П. Чеснокова, О. Гречанинова,

регент чернігівського архієрейського Троїцького хору з 1912 року, ініціював проведення духовних концертів за участю духовних навчальних закладів Чернігова у Чернігівській губернії. Саме його діяльність спонукала до підвищення мистецького рівня професійних храмових хорів міста упродовж 1914–1917 років (зокрема, архієрейських Троїцького та Слєцького). У цей же час М. Ступницького було обрано головою спеціального комітету¹, що координував функціонування церковних хорів. Більше того, він очолив масштабний Братський хоровий рух² Чернігівської губернії, що розгорнувся під безпосередньою опікою Братства св. Михаїла³.

Натомість важливий для повсякденної практики прошарок авторського композиторського доробку регентів, хоча й певним чином відбивав і новаторські ідеї провідних митців, і характерні місцеві традиції церковного співу, був вторинним, можна навіть сказати – маргінальним за значущістю у контексті розвитку загальних стилістичних тенденцій⁴. Тільки рідкісні зразки таких творів увійшли до активного церковно-музичного побуту (як-от пісенспіви М. Надеждинського⁵ й Г. Давидовського).

М. Виноградова, Г. Ломакіна та інших). Очолюваний ним колектив, окрім різноманітних богослужінь, брав участь у традиційних народних читаннях, урочистих актах та духовних концертах.

¹ До нього входили регенти інших чернігівських церков (П. Бугославський, Г. Зосимович, Г. Іванцов, І. Примаков та ін.).

² Альтернативний напрямок діяльності (культивування доробку попереднього періоду і традицій звичаєвого співу) впроваджував Г. Іванцов, регент міського хору та хору Соборно-приходського Братства.

³ Діяло ще з 1888 р., але до того часу не набуло навіть приблизних масштабів, як у часи М. Ступницького.

⁴ Так, важливу роль у збереженні й культивуванні церковно-співочих традицій на теренах Закарпаття відіграв о. Іоанн (Янош, Андраш, Сидір) Бертолонович Бокшай, (1874, м. Хуст, тепер Закарпатської області – 1940, там само) – священик, композитор, педагог, хоровий диригент, регент. У 1898 р. закінчив Ужгородську духовну семінарію. З наступного року викладав у місцевій учительській семінарії та керував хором «Гармонія» при кафедральному соборі (до 1909 р.). З 1909 навчався в Будапештській музичній академії, а також викладав катехізис при кафедральному соборі, де також заснував хор. У 1912 р. отримав призначення до парафії села Синевир (тепер – Міжгірського району Закарпатської області). З 1920 р. працював у с. Луг (тепер – Рахівського району Закарпатської області), а з 1921 р. – у Хусті. Був активним співробітником музичної комісії «Товариства ім. О. Духновича».

Його найвідомішою працею, що до сьогодні використовується в церковно-обрядовій практиці Закарпаття, був збірник наспівів на весь рік і для різних потреб «Церковное простопініє», опублікований 1904 року в Ужгороді і перевиданий 1906 р. у Будапешті. І. Бокшаю також належать десять літургій для мішаного, чоловічого і дитячого хорів на церковнослов'янські та угорські тексти (серед них – Літургія св. Іоанна Златоустого на честь мученика руської католицької церкви св. Іосафата, Ювілейна свята літургія св. І. Златоустого на честь 100-річчя заснування першого на Закарпатті багатоголосого хору «Гармонія») та Панахида. Аранжував великодні наспіви («Ангел вопіяше», «Христос Воскрес», «Світися» тощо) та народні пісні (зокрема колядки). Був також автором світських творів (дитяча оперета «В чужому пір'ї», хори, твори для фортепіано «Русская фантазия», «Поминки» тощо).

⁵ Очоливши хор Київського Володимирського собору, М. Надеждинський потрапив під пильний погляд критики. Рецензії на його виступи публікувала не тільки місцева преса, а й провідний музично-періодичний орган держави – «Русская Музыкальная Газета». Не завжди це були схвальні відгуки. Так, у кореспонденції з приводу виступу об'єднаних хорів Братського монастиря і Володимирського собору відзначалося не тільки невміле формування програми («Херувимська» і «На рїках Вавилонських» А. Веделя, «Достойно есть» О. Львова, «Задостойник Стрітенню» Г. Львовського, «Вечері Твоєї тайної» О. Турчанінова, «Скажи ми, Господи» Д. Бортиянського, «Нині відпускаєши» Соколова і «Херувимська» фа мажор П. Чайковського), а й погану узгодженість хорів та цілковиту неухвагу до драматургії та агогічно-динамічних чинників («полное отсутствие ритма и экспрессии»). Враження посилювалося наступною реплікою про другу невдалу спробу регента у організації духовного концерту [9], хоча саме він першим серед київських регентів використав форму тематичних концертів замість типового еkleктичного поєднання цілком різних творів (тоді ж: 1-а частина – «Урочиста меса» Л. Бетховена, 2-а – твори О. Гречанінова «Верую», «К Богородице прилежно», «Волною морскою»).

Показовим прикладом є також доробок Я. Калішевського¹, що яскраво репрезентує співочий стиль очолюваного ним митрополичого хору Київського Софіївського собору. «Жодне враження дитинства не вкарбувалося так в мою пам'ять і не залишило в мені стільки світла, як цей спів», – писав про звучання хору Я. Калішевського визначний танцівник і балетмейстер світової слави С. Лифар [8]. Його інтерпретації творів різних епох неодноразово викликали як захоплення (зокрема, саме таке ставлення у 1880-х рр. висловив П. Чайковський), так і різку критику зі сторони митців, які у своїх відгуках виявляли прихильність до т. зв. «давнього» стилю російських співочих моделей. Зокрема, один з дописувачів «Русской музыкальной газеты» – А. Суслов – ще 1899-го року акцентував на потребі дотримання київськими хорами «истиннорусского» церковно-співочого стилю, особливо різко критикуючи манеру богослужбового виконавства у Софіївському соборі: «Здесь что ни хор, то своё особенное, часто превратное понимание значения различных роспевов и даже вообще характера церковного пения: у одних регентов выбор и исполнение песнопений является слабым и подчас уродливым подражанием корда-то, говорят, славному хору Киевского кафедрального собора, кстати сказать, всё более и более утрачивающему своё обаяние, как вследствие новых требований, предъявляемых духовными сферами и обществом к церковному пению, так, от части, и в силу небрежности, нередко наблюдаемой в последнее время при исполнении хором даже лучших номеров соборного репертуара» [11]. Ймовірно, зауважена «небрежність» стосувалася тієї вражаючої агогічної й тембральної свободи, яку Я. Калішевський міг собі дозволити для посилення тих чи інших ефектів, маючи чудово вишколений і дисциплінований хор.

Та попри надмірне і, можливо, необ'єктивне незадоволення деякі із критичних статей надають можливість більш-менш чітко уявити особливості співу очолюваного Калішевським Софіївського хору. Це, зокрема, ігнорування монастирської співочої традиції внаслідок значного естетично-стильового впливу композиторів, що працювали на засадах класичної та романтичної стилістики [«имеет... лишь слабое представление о настоящем церковном пении и в своей регентской практике руководится вкусами так называемого партесного пения, с явным тяготением в сторону Дегтярёвых...» [3]² (очевидно, Віктор Ігнатійович Дановський, автор цього допису, на той час невідомий для широких кіл композитор, не ризикнув назвати прізвища Д. Бортнянського і М. Березовського як найяскравіших представників того ж «партесного співу»)]. Рецензент декілька разів висловлюється про цілком нетипову для відомих йому колективів інтерпретацію ірмосів О. Львова, зводячи її до скоромовки (очевидно, мався на увазі псалмодійний речитатив, який і до сьогодні виконується на зразок скоромовки) та певних «ефектів», сенс яких не конкретизує.

Попри все феноменальні виконавські здобутки Я. Калішевського мали винятковий імідж серед манер інших церковних хорів Києва і осмислювався як взірєць до наслідування

Можливо, така критика вплинула на подальшу діяльність митця. Відтак, будучи прихильником, «авангардних» творчих пошуків у духовному виконавстві, М. Надеждинський був єдиним, хто виконав «Пешное действо» О. Кастальського цілком (1913). Він також використовував твори західноєвропейської музики у духовних концертах під час Великого Посту (щорічно від 21.02.1910).

¹ Яків Степанович Калішевський [9(21).10.1856, м. Чигирин, тепер райцентр Черкас. обл. – 9.11.1923, м. Київ] – співак (баритон), регент, композитор. Через чудові вокальні дані був переведений з Черкаської до Києво-Подільської семінарії. Не закінчивши її, був призначений регентом однієї з церков на Близьких Печерах Києво-Печерської лаври. Деякий час записував лаврські наспіви від лаврських співаків. Уже на початку особистої регентської діяльності (1884) намагався започаткувати серію духовних концертів і конкурс церковних хорів. Після виступів із зведеними хорами Софіївського й Лаврського соборів, Михайлівського й Миколаївського монастирів та під час освячення Володимирського собору (1886) був призначений до керівництва хором Софіївського собору, який очолював до 1920 р.

² Втім, ця рецензія викликала не менш критичний відгук у плані естетико-стилістичних уподобань її автора «удивляет г. В. Дановский своим мнением о Лаврском – Великоцерковном хоре, в котором, по словам автора, можно было-бы отдохнуть... об «отдыхе» в этом хоре и думать нельзя; так как, кроме сплошного рёва, к тому же ничем положительно не оправдываемого, в этом хоре я ничего другого ласкающего слух любителей церковного пения, не услышал...» [12].

іншими (навіть соборними) регентами, конкуруючи навіть із хором Успенської церкви Києво-Печерської лаври¹. Сприяли цьому й показові акції, що стали характерною ознакою виконавського процесу початку століття, – проведення спільних концертів провідних церковно-співочих колективів під керівництвом одного регента (як-от 1904 р., здійсненого п/к Я. Калішевського).

Вплив виконавства на творчий процес – прикметна риса сьогодні вражаючих професіоналізмом обговорень виступів і репертуару церковних хорів та творів, що виконувалися під час богослужінь і концертів. Рецензенти спрямовували увагу читачів до декількох показових аспектів. Насамперед йшлося про динаміку мистецького процесу, ріст чи похибки регентів-організаторів та їх колективів стосовно попередніх виступів і загального виконавського контексту. Наступний – якість виконуваних композицій зі стилістичного огляду і також критеріїв, вироблених «новою школою», аналіз як найяскравіших, так і невдалих творів займає значне місце в опублікованих текстах. У таких критичних рефлексіях авторитет того чи іншого колективу або регента щоразу підлягав фаховому випробовуванню. Тому й щодо столичних імперських хорів зустрічаються вкрай критичні, навіть зневажливі оцінки, на кшталт: «уровень пения провинциальных архиерейских хоров» щодо виступу об'єднаних хорів Санкт-Петербурзького Церковно-Співочого Товариства під керуванням О. Архангельського. Критик, констатує відсутність поступу в розвитку хору, використовує показове протиставлення: «Как досадно, что Калишевский никогда не бывает с киевскими соловьями у нас на севере» [5].

«Король регентів» [7] не тільки створював визначні інтерпретації богослужбових піснеспівів різних епох: він був автором власних церковних творів. І хоча вдалося відшукати тільки кілька його композицій – дві «Потрійні ектенії» і «Слава Тобі, Господи», – вони дають достатньо чітку уяву про ті специфічні риси, якими мистецтво Я. Калішевського вирізнялося серед тембрально-інтонаційних уподобань інших провідних регентів, так і доробку церковних композиторів його часу.

Так, у «Ектеніях», що традиційно представляли собою повторювані (здебільшого варіантно-варіаційно) елементарні гармонічні послідовності, митець привносить чинник наскрізного інтонаційного розвитку, а їх тематизм наближує до побутової пісенності. Одна з них представляє собою структуру типу простої двочастинної форми, де, за типової основи (проста модель тексту «Господи, помилуй») і нескладного гармонічного плану (короткочасне відхилення у паралельний мінор здійснене тільки у другій фразі першого речення), достатньо несподівано

¹ Співочі традиції Києво-Печерської лаври, на відміну від інших церковних хорів Києва, на той час уже були зафіксовані у численних виданнях [як-от: Малашкин Л. Круг церковных песнопений. – М., 1887. – Вып. 1: Литургия св. Иоанна Златоустаго; М., 1888. – Вып. 2: Всенощное бдение; Парфений, иером. Духовно-муз. сочинения. – М., 1892 [Переложения по напеву К.-Печер. лавры: Литургия свт. Иоанна Златоустаго – Вып. 1; «Покой, Спасе наш» (на отпевании мирян) – Вып. 2; Акафист Успению – № 4; Панихида, Погребение – Вып. 5; Всенощное бдение – Вып. 6, С.Пб., 1897; Литургия преждеосвященных Даров – Вып. 7 («Ныне силы небесныя», «Милость мира», «Вкусите и видите»... «Зряще ты тварь»); Задостойники – Вып. 8]; Девятин П. Всенощное бдение (по напеву К.-Печер. лавры). – С.Пб., 1897; Нотный обиход Киево-Печерския лавры: в 6 ч. [К., 1910. – Ч. 1: Всенощное бдение, Ч. 2: Литургия, Ч. 3: Дванадцятые праздники. К., 1915].

При цьому у значній частині масиву перекладень і опрацювань зразків киево-лаврського розспіву автори тією чи іншою мірою дотримувалися його фактурно-формотворчих закономірностей [Компанейский Н. Русские церковные роспевы. – М.; Лейпциг, 1905–09 [у т. ч. «Иже херувимы» (К.-Печер. лавры)]; Церковные песнопения для хорового исполнения / Ред. Петрушевский В. – К., 1907 [у т. ч.: Петрушевский В. «Владычице, прими»; Иадор, иером. «Разбойника благоразумнаго (обидва – К.-Печер. лавры)]; Фатеев А. Ирмосы на все Праздники (киев. роспева из Обихода Глинской пустыни). – М.; Лейпциг, 1908; Парфений, иером. Покаяния отвержи ми двери. – Б/м., б/р (до 1912); Фатеев А. Переложения из Обихода Киево-Печер. лавры. – Б/м, б/р, до 1912 [у т. ч. «Благослови, душе моя, Господа», «Иже херувимы»]; Флавиан, иеромонах. «Иже херувимы», «Хвалите имя Господне» (нап. К.-Печер. лавры). – Б/м, б/р, до 1912; Сборник духовно-муз. произведений / Ред. Петрушевский В. – К., 1915 [у т. ч. Иадор, иером.: «Чертог Твой вижду – № 5; «Вечери твоя тайныя – № 6; «Взбранной Воеводе – № 14]; Обиход нотный. – К., 1915. – Ч. 4 [у т. ч. «Волною морскою», гл. 6] тощо.

виникає асоціація із «Многоліття малим» Д. Бортнянського. Підставою є як згадана гармонічна схема, так і принцип структурування: дві двотактові поспівки-розспіви секвенційного характеру замкнено неквадратною третьою фразою у кожному з речень. Окрім цього, Я. Калішевський надав провідного значення партії верхнього голосу (це відрізняє від лаврської традиції), рухливість (в межах однієї фрази її діапазон може сягати октави) і пластичність (характер мелодичного руху тут достатньо різноманітний, але цілком відсутні традиційні для цього жанру проголошень псалмодичні формули) якого цілком підпорядковує собі інтонаційність інших голосів. Щодо останніх варто зазначити введення терцієво-секстової втори у партії альта, що виявляє спорадичну спорідненість з принципами фольклорної пісенності.

Друга «Сктенія», поєднана з малим славослов'ям «Слава Тобі, Господи», спочатку справляє враження традиційної формульності: у першому з цих двох двотактів, розмежованих подвійними аколадами, виявляється спорідненість з псалмодійним речитативом, а у другому застосовано низхідний пощаблевий хід (щоправда, мелодизація цього фрагмента підкреслена секстовою второю у тенора)¹. У наступних ланках Я. Калішевський помітно відходить від звичних інтонаційно-фактурних ектеніальних формул, активізуючи формотворення введенням секвенцій, переносючи втору у партію альта і організуючи гармонічну опору тенора й баса за зразком кантового викладу. Істотну роль відіграє й метроритміка: спочатку враження ущільненості простору й активізації руху створено завдяки зміні розміру С на $\frac{3}{4}$, згодом такий ефект зберігається, хоча й повертається початковий метр.

Цікаво, що остання частина потрійної ектенії є варіаційним повторенням вище аналізованого твору. Це дає підстави вважати, що у своїй регентській практиці Я. Калішевський намагався вибудовувати певні наскрізні лінії або ж створювати тематичні «арки» чи своєрідні рефрени, важливі для циклізації музичного матеріалу богослужбових відправ як з точки зору композиційної логіки, так і обрядово-музичної активізації присутніх у храмі (йдеться про їх участь у загальному співі під час богослужіння).

Крім цього, поза сумнівом є те, що митець справді створив виразний прецедент власного співочого стилю, що мусив істотно відрізнитися від співочих моделей інших провідних соборів Києва – Михайлівського Золотоверхого та Успенського Києво-Печерської лаври, зорієнтованих, вочевидь, на давні співочі монастирські традиції. Грунтовна несхожість співу його хору з іншими, особливо російськими традиціями, на межі століть полягала у специфічній, можна сказати, не культивованій в інших церковних хорах виразно українській інтонаційності й особливій тембральності (яскраво виявлена й у редакції знаменитого тріо «Покаянія отверзи ми двері» А. Веделя, здійсненого Я. Калішевським)², посилена структурними відмінностями (тяжіння до фольклорно-«прокласичних» внутріланкових співвідношень). Вже невдовзі ця манера зазвучить у творах митців полисенківської генерації і складе основу української богослужбової творчості кінця першого й наступних десятиліть ХХ століття. Аналогічне значення – певного тембрового прототипу – для молодшого покоління відіграли його «Блаженні» (не збереглися), зокрема – для знаменитого третього антифону з «Літургії» М. Леонтовича. Цей піснеспів, ймовірно, написаний близько 1915-го року, було створено для соло тенора з хором; рецензент відзначав його стильність та чудовий гармонічний план [10].

Поступаючись Я. Калішевському у популярності й не створивши свого власного хорового стилю (особливу роль надаючи давнім піснеспівам), певну роль у богослужбовому

¹ Зауважуючи використання цього прийому в аранжуваннях В. Петрушевського і маючи на увазі його використання композиторами молодшої генерації, можна говорити про нього як про етнохарактерний елемент стилістики богослужбової творчості поза безпосередньою асоціативністю.

² Надання переваги верхнім голосам – сопрано чи дискантам; перенесення втори у партії альтів чи тенорів; часте вживання високої теситури у партії тенора й низьке октавне дублювання партії баса насправді створило радикальну відмінність від пануючої манери монастирського співу. Втім, ці принципи вже були освоєні авторами минулого століття – і не тільки Д. Бортнянським чи М. Березовським, але й М. Вербицьким.

мистецтві початку століття відіграв Петро Гдешинський, який з 1902 р. працював у Києві¹. Талановитий регент у практику очолюваного ним хору ввів деякі власні композиції (йому належить розспів текстів майже всієї Літургії та багатьох піснеспівів Великого посту) та аранжування, що характеризувалися простотою стилю й вдалим відтворенням молитовних настроїв [1].

У першому десятилітті ХХ ст. з першими богослужбовими піснеспівами виступив Олександр Кошиць, який, втім, лише через двадцять років розпочне систематичну роботу у царині церковної творчості й упродовж 1920–1940-х років напише великі літургійні цикли і численні аранжування зразків різних наспівів. У збірнику духовних піснеспівів, виданих 1908 року В. Петрушевським, надруковано його стихиру на стиховні у Велику П'ятницю болгарського розспіву «Тебе одещающегося». Публікація цього твору вже засвідчує на той час авторитетність митця в галузі виконання й інтерпретації зразків культової творчості, а водночас виявляє ознаки раннього стилю композитора. У стилістиці стихири виявляється дія кількох чинників. Моделі голосоведення стрічкового типу (з джерелами у монастирських розспівах) О. Кошиць поєднує з достатньо вільним рухом другого тенора й баса й вільними фактурними переміщеннями мелодичних ліній. Структурування піснеспіву складає враження переосмислення закономірностей і класичного, і фольклорного формотворення: очевидно, митець прагнув відтворити особливу динамічність богослужбових піснеспівів, де специфічна розспівність долає статику типових класичних композиційно-структурних співвідношень.

Отже, не тільки діяльність провідних представників української богослужбової музичної творчості, а й багатьох практикуючих регентів засвідчують послідовне і неухильне розгортання тенденцій, які дозволяють говорити про цей період як новий етап у її розвитку. У цій сфері на початку століття в основних рисах відтворюються ті ж закономірності стильового розвитку, що й у світській музиці, хоча розвиток національного богослужбового мистецтва показує іншу послідовність пріоритетних імен. Вирішальний крок у формуванні нового стилю здійснили у 1900-х роках представники полисенківської генерації – К. Стеценко, М. Леонтович (а також, ймовірно, Я. Яциневич, хоча точне датування його богослужбових композицій невідоме), творчість яких, за аналогією до провідних тенденцій в межах Російської імперії, з усією впевненістю можна характеризувати як «нову школу». В Галичині церковно-музична творчість розгорталась в межах стильових тенденцій попереднього століття (П. Бажанський, С. Воробкевич, В. Матюк, Д. Січинський та їх адепти, зокрема – Й. Кишакевич). Тільки після цього етапу, на межі 1910–1920-х років, до церковної творчості долучаються О. Кошиць і С. Людкевич, здобутки яких істотно збагатили національну скарбницю й розширили жанрово-стильові обрії богослужбового мистецтва.

¹ Петро Степанович (Гдешинський) [21.12.1849 (2.01.1850), м. Київ – 5.07.1915, там само] – хормейстер, диригент, композитор, педагог, музикознавець. Після закінчення Києво-Подільського духовного училища (1867), працював викладачем музичних дисциплін у Києві і Богуславі. У Богуславській духовній семінарії, де він читав нотну грамоту, сольфеджію, гласові церковні співи, серед його учнів був О. Кошиць. У репертуарі очолюваного ним хору цього навчального закладу були концерти Д. Боршнянського (зокр., «Господи, хто обитає в жилищі Твоїм», «Боже, піснь нову воспою Тобі», «Господи, силою Твоею»), твори А. Веделя («Пасхальний канон»), П. Турчанінова. О. Кошиць у «Спогадах» стверджував, що саме П. Гдешинський вплинув на його розуміння єдності стильових засад української народної пісенності та церковно-музичних співочих традицій. З 1913 р. викладав (як скрипаль) на курсах псаломщиків при Київській духовній академії, водночас керував хором церкви св. Бориса і Гліба в Києві. Збирав, записував, опрацьовував давні церковні наспіви. Написав посібник «Коротке практичне керівництво для постановки голосу, засоби збереження від пошкодження і ключ до практичного співу будь-якої п'єси» (1897).

ЛІТЕРАТУРА

1. Б. п. Пётр Степанович Гдешинский (Некролог) // Киевские епархиальные ведомости. – 1915. – № 38. – С. 889–891.
2. В. П. Духовный концерт в зале религиозно-просветительского общества 25 марта // Киевлянин. – 1907. – № 86. – С. 3.
3. Дановский В. По киевским хорам / В. Дановский // Хоровое и регентское дело. – 1911. – № 8. – Август. – С. 178–180.
4. Кастальский А. Мысли о моей музыкальной карьере... С. 44.
5. Компанейский Н. Демественные собрания / Н. Компанейский // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 12. – Стлб. 344.
6. Компанейский Н. Не пора ли поставить точку? / Н. Компанейский // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 12. – 23 марта. – Стб. 347.
7. Крюк с сорочьей ножкою. Король регентов // Русская музыкальная газета. – 1906. – № 48. – Стб. 1137–1138.
8. Лифар С. «І в Парижі я мріяв про Київ» / С. Лифар // Музика. – 1994. – № 4. – С. 18.
9. М. Б. Киев (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 14. – Стб. 410.
10. М. Т. Духовный концерт Якова Степановича Калишевского // Киевлянин. – 1915. – № 54. – С. 3.
11. Суслов А. Концерты А. А. Архангельского в Киеве и киевские церковнопевческие хоры / А. Суслов // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 10. – Стб. 317–318.
12. Точиский И. Церковное пение в Киеве / И. Точиский // Хоровое и регентское дело. – 1911. – Сентябрь. – № 9. – С. 198–199.

УДК 7: 78.087.8

Н. Т. СИНКЕВИЧ

**СОЦІАЛЬНО-АРХЕТИПОВЕ ПІДґРУНТЯ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

Стаття присвячена соціальному компоненту етноментальної обумовленості української хорової культури. Вирізняються риси українського народного характеру, які сприяють утворенню хорових гуртів – «почуттєвих спільнот».

Ключові слова: етнопсихіка, архетип, хоровий спів, кордоцентричність, мала група.

Н. Т. СИНКЕВИЧ

**СОЦИАЛЬНО-АРХЕТИПНОЕ ОСНОВАНИЕ УКРАИНСКОГО ХОРОВОГО
ИСКУССТВА**

Статья посвящена социальному компоненту этноментальной обусловленности украинской хоровой культуры. Выделяются черты украинского народного характера, способствующие возникновению хоровых кружков – объединенных единством чувств.

Ключевые слова: этнопсихика, архетип, хоровое пение, кордоцентричность, малая группа.

N. T. SYNKEVYCH

SOCIAL AND ARCHETYPAL BASIS OF THE UKRAINIAN CHORAL ART

The article is dedicated to the social component of ethnic and mental determination of Ukrainian choral culture. The traits of the Ukrainian national character that favour the formation of choral groups – «sensitive communities» are shown.

Key words: ethnopsyché, archetype, choral singing, cordocentrism, small group.