

GARGAY O. A. Kos-Anatolskyi: genre varieties of dance miniatures for violin and fortepiano. The article is devoted to a detailed consideration of violin miniatures A. Kos-Anatolsky in terms of genre typology. Allowance Old writing style, dynamic individual evolutionary process.

Key words: genre, style, violin, instrumental miniatures, evolutionary process, chamber ensemble.

УДК 783.2 (477)

Ольга Засадна

ЛІТУРГІЙНІ ПІСНЕСПВИ У ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Написання окремих піснеспівів чину літургії чи будь-яких інших чинів кола богослужбових відправ надає композитору певної незалежності від тої необхідності суворого дотримання архітектоніки співвідношення між піснеспівами, яка закладена у Літургії як у храмовому дійстві, так і певному музичному жанрі, а отже – і свободи у виборі засобів музичної виразності для втілення свого композиторського задуму.

«Відсторонившись» від циклічності, композитор рефлексує на вибраній сакральній темі і, як зазначає Н. Гуляницька, «формує свій «образ» тексту, втілюючи його в звуках і тембрах, ритмах та динаміці в просторово-часовому розташуванні музичного матеріалу в цілому» (переклад мій. – О. З.) [1, с. 125]. Водночас така свобода є відносною, адже існує певна форма-канон, яка повинна залишатися незмінним каркасом¹ кожної музичної композиції. Рамки канону діють тут вже не на рівні сакрального дійства, а на рівні законів побудови сакрального тексту й відтворення образності окремих піснеспівів і втілюють закономірності певного канонічного інваріанту, що збагачується різними стильовими барвами та музичними образами в залежності від епохи та композиторського таланту.

¹ Переставляти або міняти місцями слова молитви, сакральних текстів – вважається гріхом.

В українській музиці першої третини ХХ ст. простежується кілька напрямків створення композицій на тексти окремих літургійних піснеспівів. Найбільш близькими до канонічних джерел є твори, написані на основі зразку конкретного розспіву (наприклад, «Іже Херувими» грецького розспіву М. Леонтовича)² і за принципом стилізації «під розспів», що базується на основних принципах його інтонаційної побудови («Причасні вірші» П. Демущького, «Херувимська пісня» П. Козицького). Великий масив складають твори, в яких переважають народно-пісенні джерела («Херувимська пісня» Я. Яциневича). Дещо меншою кількістю представлений напрямок, домінуючою опорою в якому є досвід вітчизняної композиторської музики концертного типу («Отче наш» П. Гончарова).

Актуальність даної статті зумовлена потребою виявлення тих жанрових пріоритетів і стилістичних особливостей церковно-музичної творчості представників Київської хорової школи, які засвідчують активність розвитку засад національного хорового мистецтва, а тому важливі для сучасності. Найбільш цінним є те, що твори, які будуть аналізуватися не є відомими широкому загалу, а деякі з них віднайдені автором статті лише в рукописах. Тому **метою** дослідження є висвітлення та аналіз окремих літургійних піснеспівів для осмислення церковно-музичної творчості, а також подальшого включення цих творів як до концертного репертуару сучасних колективів, так і до церковно-співочої практики нашого часу.

Виклад основного матеріалу. Жанри, до яких частіше звертаються композитори 1920-х років, є типовими для різних епох розвитку української церковної музики. Серед них як «великі форми» (за Н. Гуляницькою) – «Херувимська пісня», «Милість миру», «Отче наш», так і «малі» – «Святий Боже», «Хресту Твоєму», причасні вірші.

Один з найбільш репрезентативних жанрів – «**Херувимська пісня**» – представлена в творчості Я. Яциневича, П. Козицького та Я. Степового.

«Херувимська пісня» Я. Степового, створюючи дуже провітлений образ, має багато спільного зі стилісткою «Херувимської» D-dur Д. Бортнянського. Саме атмосфера Придворної співочої капели мала

² Композитори, як правило, це зазначають.

безпосередній вплив на формування творчої особистості композитора, і тому закономірно, що перші його кроки як композитора були зроблені у петербурзькому стилі хорового письма. Силабічна мелодика цього твору з поодинокими внутрішньоскладовими розспівами залишає чудове слухове відчуття витонченого мелодизму. Форма піснеспіву, з певними «розсвічуваннями» фактури у кожній наступній частині за незмінності гармонічної структури, зберігає традиційну строфічність з елементами варіаційності. Та ж типовість притаманна музичному змістові контрастного другого розділу «Піднімімо ж і ми Царя», в якому Я. Степовий дотримується традицій концертного стилю «петербурзької» школи у композиційному плані (змінне багатоголосся – tutti → соло жіночої групи голосів → невеликий імітаційний розділ «Алилуя», і стабілізуюча кода на тихій динаміці).

Водночас, зберігши композиційний каркас, Я. Степовий привніс у «Херувимську» «романтичні» гармонічні засоби за рахунок помітної переваги акордики субдомінантової групи і плагальних кадансів.

Та ж композиційна структура притаманна «Херувимській пісні» Я. Яциневича. Проте мелодика та фактура тут насичені народно-пісенними інтонаціями і прийомами, як впізнаваними³, так і наближеними до авторських мотивів, використаних у «Літургії» композитора.

Цікавою є драматургія кожної частини, у якій текстова строфа проходить тричі за принципом фактурного наростання: спочатку жіночий заспів – лірична мелодія з характерною терцовою второю, що зберігається як стабільний фактурний елемент упродовж усіх трьох проведень; у другому проведенні долучено гармонічну основу чоловічої групи та збільшено вагу внутрішньоскладових (невматичних) розспівів; у третьому з'являються тенорові та сопранові, так звані «вивідні», підголоски (такти 11–12).

Значно ускладнена щодо поширеного структурного вирішення кода «Щоб прийняти і нам Царя всіх». Насамперед, це виявляється у її двочастинності і наявності не тільки зовнішнього (до лірично-споглядального «Ми херувимів»), але й внутрішнього контрасту. Пружний пунктирний ритм, низка типових зворотів дозволяють припустити,

³ У першому-другому тактах партія сопрано нагадує підголосок народної пісні «Ой сяду я край стола».

що джерела стилістики її першої частини значною мірою містяться у козацьких маршових піснях⁴. Принцип фактурного наростання є важливим і тут: початкові чотири такти викладено як унісонний заспів низьких тембрів, а у наступних чотирьох тактах до них верхніми голосами надбудовується терцова втора. Певна мелодизація фактури при цьому не применшує фактор пружної ритміки. «Алилуя» апелює більше до концертного стилю українських класиків (характерні секвенції, побудовані на хорових імітаціях між сопрано та рештою голосів за принципом змінного багатоголосся, віртуозні басові «формули-кліше» у заключному восьмитакті).

Серед трьох «Херувимських пісень» П. Козицького найбільш стилістично цікавою є «Херувимська» e-moll. Її музична тканина (як і «Милість миру») розгортається за принципом монотематизму. Як зазначає Н. Калущька, «прототипом такого принципу організації музичної тканини, ймовірно, є ідея розгортання мелодії за гласовою парадигмою, модифікована композитором у новому стилістичному контексті в якість тематичного розвитку» [2, с. 135]. На основі початкового заспіву («Ми таємно») базуються усі подальші поліфонічні «хитросплетіння». Куплетно-варіаційна форма твору має елементи двочастинної репрізної, на рівні музичних куплетів:

А	В	А ₁	В
перший куплет	другий куплет	третій куплет	«Щоб прийняти...»

Отже, П. Козицьким відновлено забуту обіходну традицію та, відповідно, сприйняття «Щоб прийняти нам Царя всіх» як останнього четвертого куплету «Херувимської пісні»⁵. Адже протягом століття стало узвичаєним контрастне зіставлення «Ми херувимів» та «Щоб прийняти» (дотримане і у двох попередніх зразках), коли змінюється темп (з повільного – на швидкий), фактура (гармонічна на поліфоніч-

⁴ Ймовірно, що опора на це жанрово-стилістичне джерело зумовлена богословським тлумаченням змісту Великого Входу, після якого співається «Щоб прийняти і нам Царя всіх»: подібно до давньоримського звичаю нести головнокомандувача на списах (старословянське «дориносима»), ангельські полки «чини» несуть Христа-Царя.

⁵ Контрастність проявилася тут хіба що на рівні динаміки *f*.

ну, з частими «вставками» солюючих партій, або ж і цілих груп голосів), динаміка (з тихої на голосну), ритміка (від стриманої до більш активної) і мелодика (кантилена – маршовість). При цьому обидва фактори – монотематизм та репризність – безумовно сприяють цілісному сприйняттю даного піснеспіву.

Зразки піснеспівів анафори («Милість миру»), як підкреслює Н. Гуляницька, – «это целостное большое «диалогическое», словесно-музыкальное последование, состоящее из отдельных, но тесно связанных малых форм с песнопением «Тебе поем» на кульминации» [1, с. 130].

На відміну від куплетної (строфічної) побудови «Херувимської пісні», яка вже в самій структурі вербального віршованого тексту передбачає «римованість» музичного тематизму, у «діалогічному» Євхаристійному каноні досягнення цілісності ускладнено внаслідок більшої різноманітності інтонаційної сфери.

Цілісність циклу піснеспівів анафори в інтерпретації П. Козицького, забезпечує вищезгадуваний принцип монотематизму, що стає своєрідним елементом авторської стилістики за домінуючої ролі вертикалі як провідного чинника фактурних особливостей. Спираючись на монотематизм, композитор майже у кожному піснеспіві вдається до «преображення» основної теми, якій надано особливої інтеграційної властивості, завдяки мотивному, ладовому та фактурному розвитку.

Тут особливо відчутно проявились музично-виразові елементи, про витoki яких було згадано раніше:

– народна лірична пісня (підголоскова фактура, суцільна діатоніка, зведення багатоголосої фактури фраз до унісонних кінцівок у першій частині «Милість миру»);

– лірницькі асоціації (басова квінта у поєднанні зі стреттним викладом теми у решти голосів у «повні небо і земля» зі «Свят»);

– церковні наспіви («Благословен хто йде» жіночі голоси – ісон, тема у тенора);

– концертний стиль (різні ансамблеві варіанти звучання у поєднанні з соло та туттійними моментами в «Тобі співаємо»).

Обидва літургійні піснеспіви П. Козицького, за своєю структурою, моноінтонаційністю, фактурним розвитком, мелодизацією усіх

партій нагадують принципи обробок народних пісень. З цього приводу слід згадати, що, як зазначає Л. Корольок: «Великий вплив на нього в цей час (початок 1920-х років, по закінченні консерваторії – О. З.) мало спілкування з М. Леонтовичем, котрий відкрив молодому митцеві чудові можливості опрацювання народних пісень» [3, с. 135]. А саме в цей час і написані обидва піснеспіви, у яких автор майстерно поєднав засоби народного багатоголосся з прийомами класичної поліфонії, а також застосував сміливі гармонічні співзвуччя, що також з'явилися внаслідок «нагромадження» різних горизонтальних (мелодичних) ліній.

«Милість миру» М. Вериківського істотно вирізняється з поміж інших аналогічних творів. Як зазначає М. Юрченко, мабуть в усій українській духовно-музичній творчості це був другий, після М. Березовського, випадок драматичного підходу до відтворення біблійного (богослужбового – О. З.) тексту [4, с. 122]. Драматургія цієї інтерпретації Євхаристійного Канону здійснена за принципом контрастних зіставлень. В ній важливу роль надано поліпластовості фактури, де кожна група голосів втілює окремий образ⁶, а через імітації та одночасне звучання різних текстів («Достойно і праведно є») показана певна конфліктність цих образів. Композитор застосовує надзвичайно загострену інтерваліку та гармонічні ускладнення, що частково стали результатом горизонтального нашарування фактури. У загальному звучанні це почасти створює «болісні», «щемливі» співзвуччя.

Загалом через згаданий драматизм, ускладненість фактурного звучання, певну недоречність інтонаційного плану (маршові інтонації у кульмінаційній зоні – піснеспіві «Тобі співаємо» на словах «і молимося Тобі») даний піснеспів втрачає свій богослужбовий характер. Тому важко не погодитись з висловлюванням М. Юрченка, що «ця творчість мала експериментальний характер».

Догмат Господньої молитви («**Отче наш**») досить тривалий час існував тільки як соборна молитва усіх присутніх у храмі. Як відомо, вперше в історії української духовної музики її текст був використаний в хоровому концерті «Das Vater Unser» М. Березовського (німець-

⁶ Яскраво це показано у ритмічному «протистоянні» тенора та хорового tutti у «Свят, Свят, Свят».

кою мовою). У ХХ столітті музичне прочитання «Отче наш» здійснювалося у більш камерному особистому трактуванні.

Як зазначає М. Юрченко, «Отче наш» Я. Степового належать до доробку композитора 1920-х років [5, с. 152] і в цьому творі втілились основні тенденції розвитку духовної музики того часу.

Не зважаючи на доволі стриманий характер, він вражає надзвичайною теплотою і м'якістю емоційного піднесення. Саме уникнення драматичних загострень відповідає храмовій естетиці піснеспівів Літургії. Авторська інтерпретація Господньої молитви Я. Степового близька за стилістикою до аналогічного піснеспіву М. Леонтовича. Не виключено й те, що саме Літургія М. Леонтовича мала безпосередній вплив на цей твір, адже вона мала надзвичайний резонанс серед творців духовної музики. Спільними для цих композицій є силабіка в поєднанні з мелодичною гнучкістю хорових партій, а також вільний метр⁷.

Композитор слідує за текстом молитви, дотримуючись змісту кожного її прохання, умовного поділу на виголос та дві частини з досить об'ємною кодою (порівняно з камерним масштабом даного піснеспіву). У першій частині-прославі переважає декламаційність. Водночас, вражає широта першої фрази, де відсутня будь-яка зупинка музичного потоку й наскрізно проспівується «що єси на небесах нехай святиться Імя твоє». З огляду на те, що надалі автор дотримується дискретності текстового поділу, такий варіант вокалізації нетиповий для даної композиції.

Друга частина-прохання є контрастною до попередньої. Тут домінує мелодичне начало, що проявилось в сольних лініях басового заспіву («Хліб наш насущний») і тенорового соло, сповненого світлого каяття («і прости нам провини наші»). Показово, що закінчення усіх фраз цього піснеспіву зводяться або до домінантового акорду, або до унісону, виявляючи цим фольклорну природу подібного кадансування. Повернення до попередньої фактури у коді «і не введи нас» певним чином стабілізує музичну тканину не дивлячись на динамічний злет.

⁷ Хоча в «Отче наш» Леонтовича виставлено тактовий поділ, проте зміна метру майже в кожному такті виказує його прагнення до вільних метричних побудов.

У доробку П. Гончарова – два варіанти розспіву «Отче наш». Це, очевидно, зумовлено духовним зростанням композитора та різним сприйняттям сутності та смислових акцентів сакрального тексту в різний час. Адже за зовнішньою подібністю фактури (соло-хор), наскрізності розвитку музичного матеріалу, виявляються важливі відмінності цих піснеспівів насамперед у кульмінаційних моментах. Так, в «Отче наш», що входить у Літургію, кульмінація здійснена на словах «Хліба нашого щоденного дай нам сьогодні»⁸ (високий регістр сольної партії, акцентування в хоровій партитурі слів «дай сьогодні»); у кодї «але визволи нас від лукавого» після емоційного злету в сольній партії (стрибок на сексту) уся фактура опускається у нижню теситуру, виявляючи повне смирення перед Божою волею. Натомість музична тканина «Отче наш» № 1 позначена діалогічністю між солістом і хором, що яскраво виявляється у імітаціях між ними. Порівняно з попереднім зразком, де гомофонно-гармонічна фактура показана у своєму класичному вигляді (мелодичне та теситурне піднесення соліста над хором), тут роль хору набуває дуже важливого образного значення. Щодо наголошення в кульмінаційних моментах вербально-семантичних фрагментів Господньої молитви, то тут особливого значення композитор надає фразі «нехай прийде Царство Твоє» (висхідна мелодична лінія у соло сопрано та низхідна у басовій партії створюють відчуття надзвичайної повноти цих очікувань⁹). Порівнюючи завершення цього піснеспіву з попередньою кодою, потрібно підкреслити, що, не зважаючи на асоціації з «інтонаціями зітхання» на словах «але визволи нас», розгортання загальних юбілятивних розспівів сприяє створенню враження оптимістичного фіналу.

Важливі аспекти розуміння особливостей втілення образної семантики літургічних текстів оригінальними стилістичними прийомами постають при вивченні «Святий Боже» П. Гончарова. У komponуванні структури цього піснеспіву композитор послуговується традиційною обіходною конструкцією (триразове повторення «Святий Боже», «Слава і нині» та «Святий Безсмертний», повторення

⁸ Відомо, що Отцями Церкви наголошувалося на двох значеннях цього прохання: як фізичної можливості існування, так і значення духовної поживи.

⁹ Що знову ж таки пов'язане з есхатологічними настроями як у самого митця, так і у суспільстві того періоду.

третього варіанту «Святий Боже»). Водночас композитор, посилюючи національний колорит твору і наближуючи твір до фольклорної традиції, привносить у формотворення риси куплетно-варіаційної форми, а інтонаційний і темброво-фактурний розвиток початкового тематизму спричинює виникнення самобутнього звучання у різних розділах піснеспіву. Безпосередня апеляція до принципів київського розспіву простежується у заспіві басової партії за аналогією до співу уставщика, в основі мелодії якого – інтонаційно близький до зразків київської лаврської традиції¹⁰ наспів, а низхідна лінія у «Слава і нині» асоціюється з принципами церковного читання. Кінець кожної фрази прикрашений барвистим розспівом (що є характерною моноінтонаційною формулою, згідно визначень Н. Калуцької). Окрім цього, досить характерним для стилістики українських пісенних жанрів є домінування двоголосся у різних фактурних конфігураціях в той час, коли інші два голоси виконують гармонічну функцію. В імітаційних епізодах, натомість, виявляються прийоми звукопису (наприклад, фактурно уніфіковані остинатні звороти, як у третьому проведенні імітації сопрано, деколи нагадують передзвін).

Ще один важливий зразок богослужбової творчості – «**Хресту Твоєму**» П. Гончарова. Цей піснеспів належить до змінних і виконується лише двічі на рік: замість «Святий Боже» на свято Воздвиження Хреста Господнього¹¹ та на Хрестопоклонну Неділю¹², які відзначаються у часі строгого посту. Це, очевидно, зумовило зосереджений, стриманий характер авторської інтерпретації піснеспіву.

Структурно та, певною мірою, фактурно він відтворює загальні принципи попереднього «Святий Боже»¹³. Початковий басовий

¹⁰ Див. Останнє проведення «Благословен еси Господи» баса-уставщика з «Всенощного Бденія» по напеву Києва-Печерської Лаври, для мужского или смешанного хора, переложение Л. Д. Малашкина.

¹¹ Можемо висунути припущення, що даний піснеспів був написаний для храмового свята Хрестовоздвиженського храму у м. Києві, де П. Гончарову довелося регентувати.

¹² Окремою строфою звучить ще у Всенічному бдінні, в рамках піснеспіву «Воскресіння Христове видівши».

¹³ Проте за відсутності «слава і нині» виконання його під час Служби Божої викликає сумнів (хіба що, за бажанням, шляхом індивідуальних регентських комбінацій).

заспів, як і у попередньому піснеспіві, має природу церковного наспіву, а у поєднанні з надзвичайно мелодійною, «щемливою» відповіддю жіночої групи голосів є надзвичайно інтонаційно і фактурно близьким до фрагменту другої строфи («Воскресение Христово видевше» – «Кресту Твоєму») з «Всенощного Бденія» С. Рахманінова, який вміщує аналогічний текст. Ця сама тема у виконанні октавного унісону басової та альтової партій проходить і у другому проведенні.

Варіантність, утворена на основі трикратного повтору «Хресту Твоєму» з центром-кульмінацією у другому проведенні, має риси «форми з приспівом», що більш типово для піснеспівів Вечірні та Всенічної. Функцію приспіву тут надано виконанню триразово повтореного «Славимо» жіночою групою голосів – фактурно розгорнутого (шестиголосся), динамічного, відзначеного штриховим акцентом¹⁴.

У третьому, заключному проведенні помітною є певна нестабільність викладу: після двох майже однакових, досить експресивних повторів «Хресту Твоєму» тут на малій динаміці і на staccato звучить нова тема, хоча й інтонаційно близька до попередньої, що поступово сходиться в нижній регістр. Завдяки таким виражальним засобам, складається враження поступового *morendo*.

Самобутній блок серед написаних у 1920-х роках піснеспівів літургії утворюють **причастні вірші**, написані П. Демуцьким.

Після надзвичайної популярності «запричасних» хорових концертів доби класицизму композитори «Нової школи» української духовної музики дедалі частіше почали звертатися до менш масштабної, богослужбової форми причасного вірша. Найбільш плідною у цьому жанрі виявилася творчість О. Кошиця, де тільки у виданні Першої Літургії налічується дев'ять причасних: 4 – «Хваліте Господа з небес», 4 – «В пам'ять вічну», «Щасливі, котрих обрав і прийняв»¹⁵. Поспівкова структура згаданих піснеспівів, поєднана

¹⁴ Тут поєдналася індивідуальна стилістика П. Гончарова у фактурному вирішенні подібних славильних моментів з традиціями гармонізації київського наспіву.

¹⁵ Як вказано самим композитором у виносці: «Мелодії усіх “Запричасників” записано від Ореста Ів. Левицького» (авторитетного українського вченого, члена Академії Наук, що свого часу закінчив Полтавське духовне училище та семінарію, і, очевидно, добре знався на давніх наспівах, був носієм традиції).

з поліфонічними засобами розвитку музичної тканини та барвистим динамічним планом, спричиняє емоційну насиченість та духовну експресію вислову.

Протилежний спосіб опрацювання поспівкового матеріалу – лаконічний триголосний кантовий виклад причасних віршів – пропонує П. Демуцький, де верхні голоси¹⁶ рухаються в терцію, а нижній утворює гармонічну функцію. «Ти твориш духів ангелами своїми» та «По всій землі» приваблюють своєю простотою і розспівністю. У їх мелодії вгадуються канонічні поспівки першого гласу¹⁷, а структура піснеспівів цілком відповідає канонічній традиції обіходного співу: це сам причасний вірш та алилуя, яка в богослужбовій практиці повністю повторює музичний матеріал попереднього розділу. Отже, причасні вірші П. Демуцького, як і Літургія, мають прикладне спрямування.

Висновки. Таким чином, композитори 1920-х років значно збагатили традицію авторських богослужбових циклів за рахунок особливої уваги до малих піснеспівів (тих, що виконували діалогічну функцію – ектенії, відповіді на виголоси священників), цим композитори намагалися посилити цілісність своїх циклів. Внаслідок, як справедливо зазначив М. Юрченко, «при цьому втрачався концертний характер самої Служби, бо окремі номери, які традиційно писалися в розвиненій формі і призначалися для концертного виконання, в даному випадку підпорядковувалися вимогам побудови усього циклу і ставали стислішими та скромнішими <...>. Композитори прагнули музично осмислити повне Богослужіння, дати власну концепцію служби засобами церковного співу» [4, с. 110]. Тому слід підкреслити, що навіть *окремі* піснеспіви мислилися як частини цілісного циклу, а не як окремі твори, що зумовило важливу концепційну трансформацію в царині стилістики – домінування «канонічних» тенденцій в богослужбовій творчості.

¹⁶ Як вказано в партитурі, це можуть бути як сопрано і альт, так і два тенори.

¹⁷ Використовуючи класифікацію В. Металлова, у «Ти твориш духів» – «Дербиця велика» (№ 7), «По всій землі» – узагальнений варіант «кулізми скамейної» (№ 76) та «лацеги меншої» (№ 28).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
2. Калуцка Н. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики XX сторіччя : дис.. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Калуцка Наталія Борисівна — К., 2001. — 192 с.
3. Королюк Н. Корифеї української хорової культури XX століття. / Н. Королюк — К. : Муз. Україна, 1994. — 288 с.
4. Юрченко М. Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : в 6 т. — К. : Наукова думка, 1992. — Т. IV : 1917–1941. — С. 105–124.
5. Юрченко М. Українська духовна музика 20-х років XX ст. : навч.- метод посіб. для вищих навч. закладів культури та мистецтв. / М. Юрченко. — К. : КНУКіМ, 2001. — 161 с.

ЗАСАДНА О. Літургійні піснеспіви у церковно-музичній творчості представників Київської хорової школи 20-х років XX століття. В статті аналізуються літургійні піснеспіви представників Київської хорової школи, в контексті жанрових пріоритетів та авторської стилістики.

Ключові слова: Літургійні піснеспіви, церковно-музична творчість, Київська хорова школа, церковно-співоча традиція.

ЗАСАДНАЯ О. Литургические песнопения в церковно-музыкальном творчестве представителей Киевской хоровой школы 20-х годов XX века. В статье анализируются литургические песнопения представителей Киевской хоровой школы, в контексте жанровых приоритетов и авторской стилистики.

Ключевые слова: Литургические песнопения, церковно-музыкальное творчество, Киевская хоровая школа, церковно-певческая традиция.

ZASADNA O. Liturgical chants in church and musical creativity representatives of Kyiv Choir School 20-ies of XX century. The article analyzes the liturgical chants representatives of Kyiv choral school, in the context of genre and art style priorities.

Key words: liturgical chants, church and musical creativity, Kiev Choir School, church singing tradition.