

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 783.2:78.03:78.071.1(477)''16-20''(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.2(67).2025.339139

ТЕТЯНА ГУСАРЧУК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8067-4010>

докторка мистецтвознавства, доцентка,
професорка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
tvhusarchuk@gmail.com

ВЛАДИСЛАВ ЛИСЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9270-5590>,

доктор мистецтва, старший викладач кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна)
vlad.lysenko@icloud.com

ЯВИЩЕ КОНЦЕРТНОСТІ В ЛІТУРГІЙНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (XVII – XXI СТОЛІТТЯ)

Розглянуто явище концертності в літургійній творчості українських композиторів різних епох. Досліджено багатозначне застосування терміну «концертність» стосовно літургійної музики, виокремлено трансформації музики до Літургій на жанрово-стильовому рівнях — від вияву концертності у власне обрядовій формі Літургії до сучасних індивідуально-стильових прочитань жанру. Показано, що у XVII – першій половині XVIII століття в партесній творчості відбуваються процеси, які свідчать про наростання ознак концертності в партесних Службах Божих, що у другій половині XVII століття знайде досконалий вияв в утворенні нового жанру — партесного концерту. У літургійних творах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова виявлено нові тенденції, які наближають їх до концертної творчості, що пов'язано як із композиційними змінами, так і з використанням широкого спектру виражальних засобів, які, зокрема, походили з тогочасної світської музичної культури. Виокремлено літургійну творчість українських композиторів XX — початку XXI століття як духовну музику, не призначену для використання під час богослужіння. У творах Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича та інших композиторів підкреслено риси концертності. Узагальнено спектр використання поняття концертності стосовно літургійної творчості українських композиторів, зокрема, йдеться про наявність у творах фактурної перемінності (акордова — поліфонічна фактура) та концертування за аналогією з інструментальним концертом — чергування *tutti* та *solo* (зазвичай *solì*). Зазначено, що створений у другій половині XVIII століття скорочений варіант Літургії, який іноді називають концертним, звісно, не призначався для концертного виконання, однак скорочення літургійного циклу і формування повноцінного музичного жанру з власною драматургією уможливило його виконання в концертних умовах. Виявлено залучення музично-виражальних засобів упродовж століть, спрямованих на поглиблення музичної концепційності та посилення естетичного впливу. З'ясовано, що у XX

столітті виникла концертна літургія як жанр, що функціонує виключно або майже виключно у позахрамовому середовищі, а також створено хорові духовні концерти та окремі літургійні піснеспіви, призначені для концертного виконання. Проакцентовано практичні особливості виконання літургійних творів в умовах богослужіння та концертного залу.

Ключові слова: концертність, стиль епохи, індивідуальний стиль, музичне мистецтво, українська музика, літургія, духовний концерт.

Постановка проблеми... Літургійна музика споконвічно є невід’ємною складовою обряду, сприяючи поглибленню релігійних почуттів вірян у процесі Богослужіння. В епоху розповсюдження і розвитку багатоголосся у православній церкві музика поступово посилює своє значення, увиразнюється її інтонаційна драматургія, формується літургія як музичний жанр, що знаходить утілення в численних авторських та анонімних творах, розвивається у наступні епохи, досягаючи високих мистецьких зразків. Протягом історії літургія зазнавала впливів інших музичних жанрів і в ній відбувалися стильові зміни відповідно до епохальних стилів — бароко, класицизму, романтизму, увиразнювалася національна природа, проявлялися риси індивідуальних композиторських стилів. Глибоких змін зазнав жанр літургії у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття. У цей період літургія виходить за межі храму — її дедалі частіше виконують у концертних залах. У ній зберігається канонічний текст, але музична мова сягає симфонізму, а естетика — сценічного переживання. Композитори насичують музичну тканину циклів сучасними виражальними засобами. Отже, формується явище концертної літургії. Утім, у науковому обігу поняття концертності використовується в різних значеннях, тому є потреба розглянути це питання більш детально.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Літургійній музиці присвячено праці Наталки Костюк (2000; 2011). Зокрема, докладно розглядається історія формування чину Літургії та її структура. Олена Тищенко розглядає Літургію як обряд і як жанр, аналізує твори українських композиторів межі ХХ — ХХІ століть, класифікуючи їх на чотири групи. Дослідниця показує, як Літургія, винесена за межі церковної служби, набуває ознак музичного жанру. Авторка дає визначення християнському обряду як

зовнішній актуалізації віри та Літургії як жанру, зазначаючи, що «... це великий циклічний твір для хору *a cappella* з несталою кількістю частин, порядок, зміст і форма яких задається чинопослідуванням богослужіння» (2011, с. 10).

Ольга Шуміліна (2012) у своїй монографії проаналізувала ряд партесних Служб Божих, створених українськими композиторами Миколою Дилецьким, Давидовичем, Грицьком, Думою, Цибульським, а також анонімними авторами. Досліджуючи еволюцію жанру, О. Шуміліна відзначає тенденції до «... проникнення в літургійний цикл принципів концертування та надання циклу образно-емоційної цілісності» (2012, с. 48). Богдан Дем'яненко (2021), використовуючи власну методику, вивчає питання індивідуалізації у партесній творчості і визначає приналежність творчості композиторів Миколи Дилецького, Івана Домарацького та Генриха Левицького до певних шкіл партесного стилю — віленської у першому випадку та київської у двох наступних.

У ряді публікацій розглядаються Літургії, створені в добу Класицизму, — А. Веделя (Гусарчук, 2010; 2019), А. Веделя та С. Дегтярьова (Гусарчук, 2012; 2018). Однак всюди основним ракурсом дослідження є інтонаційна драматургія, прийоми об'єднання циклу, а не прояв концертності.

Дотичними до проблематики пропонованої статті є розвідки, присвячені духовному концерту. У них виявляються еволюційні тенденції жанрового архетипу духовного концерту протягом усієї історії його функціонування в українському музичному мистецтві (*Husarchuk, Severynova, Derevianchenko, Putiatytska, Hnatiuk*, 2021). Автори розглядають творчість українських композиторів у жанрі духовного концерту, починаючи з другої половини XVII століття і до сьогодення, різні історичні моделі — бароковий та класицистичний концерти, типи циклів та індивідуально-стильові особливості. У сучасних дослідженнях простежуються процеси запровадження принципів європейської інструментальної музики у хоровій творчості епохи Класицизму, зокрема утілення особливостей сонатної форми та циклічної структури в

духовних концертах М. Березовського та Д. Бортнянського (*Husarchuk, Severynova, Derevianchenko, Putiatytska, Hnatiuk, 2024*).

Літургійна творчість Кирила Стеценка аналізується в монографії Лю Пархоменко (2009) поряд із іншими духовними творами композитора. Літургійним циклом Олександра Кошиця присвячено окремі параграфи у монографії Наталії Калуцкої та Лю Пархоменко (2012). Духовній творчості композиторів перших десятиліть ХХ століття — М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка — присвячено четвертий, заключний розділ монографії Наталки Костюк (2018). Зокрема, дослідниця розглядає «Херувимську» М. Лисенка як точку відліку «нового напрямку» української богослужбово-музичної творчості і розглядає Другу літургію К. Стеценка, яка, поряд із Панахидою пам'яті М. Лисенка, є вершиною цього напрямку. Як феномен творчої індивідуальності розглядається духовна творчість сучасних українських композиторів — М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Степурка, І. Тилика (Гусарчук, 2018). Зокрема, підкреслюється поєднання загального та індивідуального, контрастність на рівні зіткнення реального та підсвідомого, багат шаровість, глибокий драматизм і разом з тим цілеспрямована психологічна процесуальність, спрямована на досягнення душевного просвітлення й умиротворення в Літургії св. Іоанна Златоустого Євгена Станковича.

Питання концертності перетинається з широкою категоріальною проблемою, яка докладно аналізується у монографії, присвяченій творчості Юрія Іщенка (Гарькава, Зосім, 2023). Ідеться про такі дефініції, як сакральне мистецтво, духовна, релігійна, богослужбова, церковна музика тощо. Підсумовуючи свої спостереження, авторки зазначають: «Неоднорідність сакральної музики християнської традиції породила три її форми: літургічну, паралітургічну та позалітургічну, де дві останні також є виявом релігійної комунікації в наближених та більш віддалених від храмового богослужіння формах» (Гарькава, Зосім, 2023, с. 24). «У новітній комунікативній ситуації, а саме в концертному виконанні повністю стирається різниця між творами

паралітургічного та позалітургічного призначення» (Гарькава, Зосім, 2023, с. 14). Яскравим прикладом може слугувати духовна творчість Ганни Гаврилець, яка, зокрема, розвинула жанр псалма в сучасній українській музиці. Її авторський стиль засвідчує переважне звернення до паралітургічних джерел, але в її творчому доробку є також твори позалітургічної природи (Полетаєва, 2022). При цьому твори обох типів функціонують у філармонічно-концертному середовищі, незмінно вражаючи слухачів щирістю релігійних переживань, багатством мелодизму, красою хорової «інструментовки», глибиною лірико-драматичних образів.

І. Гарькава та О. Зосім у вищезгаданій монографії (2023) зауважують, що в сучасній музикознавчій літературі стосовно релігійної музики концертного призначення немає усталених понять, тож науковці використовують, окрім цілком прийнятного терміну «духовна музика», різні, часто не дуже коректні дефініції на кшталт «квазісакральна», «квазілітургічна», «парасакральна», «позасакральна» та інші. Поняття ж духовної музики підходить не лише для творів, які створювалися виключно для концертного виконання, але також для тих, які були розраховані на використання при богослужінні, але можуть звучати у концертах, що сьогодні є розповсюдженим явищем. Отже, в останньому випадку йдеться про те, що «... нова комунікативна ситуація без жодних змін у нотному тексті надає твору нової якості: слухач на концерті концентрує увагу на музиці та своїх естетичних переживаннях, а не на трансцендентному адресаті» (Гарькава, Зосім, 2023, с. 25).

Мета дослідження — розкрити спектр використання поняття концертності стосовно літургійної творчості українських композиторів з простеженням в ній ознак концертності упродовж XVII — початку XXI століття.

Зазначена мета передбачає виконання таких **завдань**:

1) показати, як виявляються ознаки концертності в партесній літургійній творчості;

- 2) проаналізувати літургійні твори українських композиторів доби Класицизму з погляду прояву в них різних аспектів концертності;
- 3) виокремити літургійну творчість українських композиторів останньої чверті XX — початку XXI століття у контексті позахрамового функціонування;
- 4) узагальнити спектр використання поняття концертності стосовно літургійної творчості українських композиторів;
- 5) проакцентувати практичні особливості виконання літургійної музики в умовах богослужіння та концертного залу.

Виклад основного матеріалу дослідження... Головна служба добового богослужбового кола — Божественна Літургія — вирізняється з-поміж інших чинопоследовностей «... масштабністю, активністю співвідношення співу, читання та священнодії» (Костюк, 2011, с. 170). «Могутній і незглибимий вплив може мати Божественна Літургія, якщо людина все почує в ній практикуватиме у своєму житті» (Гоголь, 2003, с. 86).

В епоху Бароко українськими композиторами було створено велику кількість Служб Божих на вибрані тексти Літургії св. Іоанна Златоуста, до яких ми вже можемо ставитися як до музичного жанру, хоча всі вони були створені виключно для використання при богослужінні, тож у них передбачався обрядовий контекст — наявність зовнішньої актуалізації віри за допомогою священних дій та предметів. Олена Тищенко зазначає: «З повним правом говорити про Літургію як жанр (у сучасному його розумінні) можна, і то з великою обережністю, починаючи тільки від перших авторських зразків» (2011, с. 10).

На формування стильових особливостей партесних літургій вплинула польська духовна музика кінця XVI – першої половини XVII століття. О. Шуміліна (2012), порівнюючи партесну творчість українських композиторів 30–40-х років XVII століття та 30–40-х років XVIII століття, дійшла висновку про те, що за цей період вона пройшла суттєвий еволюційний шлях від доконцертних форм з переважанням акордового складу до багатохорних концертів з фактурними контрастами та імітаційною поліфонією.

Звісно, явище концертності у хоровій творчості знайшло відповідне, найбільш цілісне й органічне, втілення у жанрі хорового концерту, який розвивається вже протягом кількох століть, зберігаючи певні архетипові ознаки і водночас набуваючи нових рис. Як відомо, передумови становлення жанрового архетипу концерту пов'язані з венеціанською школою другої половини XVI — початку XVII століття (Адріан Вілларт, Андреа і Джованні Габрієлі). Серед нових стилістичних рис — драматизація музичної мови, контрастність, зіставлення хорових груп. Починаючи з другої половини XVII століття духовний концерт зазнав впливу інструментальної музики: традиції виконавської віртуозності, ідеї змагального концертування, контрастне зіставлення оркестру та соліста-інструменталіста або групи солістів. В історії української музики хоровий духовний концерт посідає особливе місце як центральний жанр в епохи Бароко та Класицизму, а в XX — на початку XXI століття отримує нове життя.

Ніна Герасимова-Персидська у передмові до видання духовних творів Миколи Дилецького підкреслила виняткову майстерність видатного композитора, який увів українську музику в широке річище тогочасної європейської музичної культури (Гобдич, ред., 2003). Микола Дилецький у своїй знаменитій «Граматичі мусікійського пінія» (1723), де він окреслив засади хорової композиції, які відповідали новим естетичним вимогам епохи, визначив такі жанрові ознаки концерту, як перемінність фактури — чергування акордового та поліфонічного викладу. За аналогією з інструментальним концертом, типологічною жанровою ознакою ми також традиційно вважаємо чергування хорового *tutti* та *solo* (зазвичай *solì*). Ці ознаки поступово формуються у надрах Служб Божих, виявляючись там, звісно, ще скромніше, ніж у жанрі партесного концерту, який розквітає у другій половині XVII століття.

Риси, що споріднюють Літургії з партесним концертом, природно проявляються у творчості композиторів, які працювали в обох жанрах, як наприклад, Микола Дилецький, про що свідчать три його літургійні цикли.

У «Літургії чотириголосній» композитор використовує переважно акордовий склад, небагато імітаційних засобів, за думкою Н. Герасимової-Персидської, «навмисно відмовляється тут від засобів концертного стилю» (Гобдич, ред., 2003, с. 6). І хоча музика Літургії повністю підпорядкована втіленню сакрального тексту, «... у виконанні хору “Київ” вона захоплює драматургічною цілісністю <...> і є прекрасним підтвердженням того, що істинну сутність хорового твору видобуває своєю магічною паличкою саме диригент» (Гобдич, ред., 2003, с. 6). Твір демонструє ясну вертикальну фактуру, тематичну виразність, розгорнуту фразову структуру, що дозволяє говорити про появу принципів музичної драматургії всередині канонічної форми.

У «Літургії Київській» виразніше виявляється особистісність висловлення, пов'язана з мелодичністю та різноманітною контрастністю; вона «... відрізняється семантичним навантаженням окремих засобів, характерним, скоріше, для концертів» (Гобдич, ред., 2003, сс. 6-7). Це проявляється, зокрема, у символічному трактуванні пунктирних ритмів, використанні тридольного метру, а також «... ліричне забарвлення виявилось і в широкому використанні терцетів» (Гобдич, ред., 2003, с. 7). Так, у Сугубій ектенії є аж три ансамблеві фрагменти на слова «Кіріє елейсон», виконувані терцетами різних складів: два дисканти, бас (три такти), два альти бас (три такти) та вдвічі довший фрагмент у двох тенорів та басу (другий, перший і знову другий хор). Великі ансамблеві фрагменти звучать також у «Херувимській пісні». Зокрема, на словах «тайно образующе» перегукуються терцети з другого та першого хорів (два дисканти, бас — два альти, бас) загальним обсягом вісім тактів. Важливу роль відіграють терцети і в наступних піснеспівах — «Милость мира», «Тебе поєм» та в заключному «Достойно єсть».

Особливою урочистістю відзначається «Літургія препорціальна» з контрастами ближніх і дальніх планів, широкими ансамблевими імітаціями, що дозволило композитору «створити зразкову модель концертного церковного стилю» (Гобдич, ред., 2003, с. 7). Твір пронизаний імітаційною технікою, яка застосовується як в ансамблях (наприклад, «Милость мира», «Тебе поєм»), так і

в *tutti* (фугато у піснеспіві «Достойно єсть» на слова «блажити Тя, Богородицю»).

Подібні тенденції простежуються також у літургійних творах інших композиторів. Так, уже в Літургії найстарішого з видатних партесних авторів Симеона Пекалицького ансамблі посідають дуже важливе місце, вони представлені практично в усіх частинах циклу, окрім заключного «Слава Отцю і Сину». У творах барокових композиторів помітні спроби структурувати форму, посилити емоційний спектр звучання, зробити тексти більш зрозумілими та виразними за допомогою музичних засобів. Таким чином, Літургія починає трансформуватися у бік концертного типу мислення, що згодом отримає свій подальший розвиток у творчості композиторів епохи Класицизму.

Друга половина XVIII ознаменувалася становленням нового художнього мислення в українській духовній музиці. У цей час особливого розквіту досяг жанр духовного концерту, в якому композитори мали змогу вільно розгортати музичну драматургію, поглиблювати сакральний зміст і вводити виразові засоби, характерні для стилю європейського класицизму. У жанрі духовного концерту митці експериментували з гармонією, формою, фактурою; саме в цих творах відпрацьовувалися принципи тематичного розвитку, контрастного зіставлення образів, поліфонічного поєднання голосів — ті риси, які будуть проникати і в літургійну творчість.

Водночас відбувалися важливі зміни і у структурі самої Літургії як музичного жанру. У передмові до видання духовних творів Максима Березовського (1998) багаторічний дослідник біографії та творчості митця Мстислав Юрченко підкреслює вплив Літургії та Причасних віршів Максима Березовського на богослужбову практику. Автор зазначає: «У Літургії він вперше виділив основні сім частин (мабуть, не без впливу католицької церковної музики) для літургійного дійства (до Березовського авторські літургії налічували більшу і непевну кількість піснеспівів) та використав давню традицію виконавства піснеспівів, зберігши форму “читка” у “Вірую” <...>

Релігійне сприйняття світу геніальним композитором відкрило досі невідомий аспект почуття, що засобами а капельного співу відтворює молитовний стан віруючої людини. Цим творчість Березовського виходить за рамки чисто української богослужбової музики і стає явищем всесвітньої релігійно-музичної культури» (Юрченко, ред., 1998, с. 5).

Скорочений варіант Літургії, запропонований Максимом Березовським, дає можливість виконувати її в умовах концерту (звідси й розповсюджене визначення її як концертної літургії або концертного варіанту літургії, хоча автор, звісно, не мав це на увазі). Прем'єра твору саме в такому вигляді відбулася на малій сцені Залу органної та камерної музики у Києві у виконанні хору «Відродження» під керівництвом Мстислава Юрченка.

Слідом за Максимом Березовським пішли й інші композитори — Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель (Літургія св. Іоанна Златоуста *Мі-бемоль мажор*), Степан Дегтярьов, Степан Давидов. Цікаво, що у Веделя є і друга літургія — *До мажор*, яку можна вважати повною (вона включає 17 номерів). «Концертні» літургії майже збігаються за кількісним складом (сім піснеспівів у М. Березовського, в «Обідні на три голоси» та «Німецькій обідні» Д. Бортнянського, Літургії *Мі-бемоль мажор* А. Веделя, вісім — у С. Дегтярьова, дев'ять — у С. Давидова). При цьому цикли дещо відрізняються за складом піснеспівів. Вочевидь, короткі варіанти літургії були розраховані на виконання професійним (верхнім) хором у храмі.

У другій половині XVIII століття, в епоху Класицизму відбувалася взаємодія духовної та світської гілок музичного мистецтва, чому сприяла загальна політична й соціокультурна атмосфера. У хорових творах творчо використовувалися принципи тодішньої європейської оперної та інструментальної музики, поєднані з національними традиціями професійної хорової творчості.

Загальновідомими є звинувачення з боку теоретиків церковної музики композиторів доби Класицизму у захопленні так званим аріозним стилем, який проявляється в концертній творчості Д. Бортнянського, а особливо у творах

його послідовників, представників наступного творчого покоління — А. Веделя та С. Дегтярьова. Однак порівняння творів двох останніх композиторів виявляє більший вплив на творчість С. Дегтярьова оперної музики, а на творчість А. Веделя — інструментальної, що цілком природно, оскільки впливає зі специфіки їхньої виконавської діяльності (як відомо, С. Дегтярьов тривалий час працював у сфері театрального мистецтва у маєтках графа М. Шереметєва, керуючи, в тому числі, симфонічним та роговим оркестрами, натомість А. Ведель не контактував безпосередньо з оперою, але всюди — і в Києво-Могилянській академії, і в капелі генерала А. Леванідова в Києві та Харкові — диригував оркестром, а в академії ще й виконував партію першої скрипки). Дивно, що обидва композитори не залишили власне інструментальної музики (можливо, вона не збереглася), але у хоровій творчості її вплив цілком очевидний. Звісно, найбільшою мірою це проявляється в жанрі духовного концерту, але і в Літургіях такі ознаки теж помітні, наприклад у *До-мажорній* Літургії св. Іоанна Златоуста С. Дегтярьова та *Мі-бемоль мажорній* Літургії св. Іоанна Златоуста А. Веделя.

У хорових концертах основним принципом композиції та розвитку є контраст — тематичний, метричний, ладо-тональний, фактурний, динамічний, тембровий. Однак ці аспекти контрасту наявні також і в Літургіях композиторів — класицистів. Так, Літургія Степана Дегтярьова простіша за музичною мовою порівняно з його духовними концертами, але в ній теж помітний вплив тогочасної світської музики, наявні фактурні контрасти, ознаки об'єднання циклу певними мелодичними елементами.

Зразки літургій композиторів — класицистів уже не обмежуються стриманою богослужбовою функціональністю — вони стають глибоко художніми творами з яскраво вираженою концертністю. Особливо виразно ці тенденції виявляються у Літургії *Мі-бемоль мажор* Артемія Веделя — складному, концептуально насиченому творі, що поєднує витонченість хорового письма, внутрішню драматургію й емоційну багатовимірність. На відміну від простішої Літургії *До мажор*, яка репрезентує більш традиційне,

споглядальне трактування, у *Мі-бемоль-мажорній* версії відчувається вплив духовно-концертного стилю, що оживляє фразування, збільшує масштабність образів та дозволяє глибше осмислити богослужбовий текст. Літургія побудована як цілісний музичний цикл, в якому кожен піснеспів є оригінальним, самодостатнім і завершеним, що надає можливість як цілісного, так і вибіркового виконання (Гусарчук, 2010). Художня цілісність циклу утворюється завдяки інтонаційним зв'язкам в основному тематизмі та фоновому матеріалі, варіантному розвитку та якісній трансформації тематизму, а також завдяки розвиненому тональному плану та метричному контрасту (мажорне обрамлення циклу при переважанні мінорних тональностей всередині, тридольність у крайніх частинах циклу при переважанні чотиридольних та дводольних розмірів). Завдяки інтонаційній драматургії «...передається природна трансформація психологічного стану учасників спільного служіння, яка має відбуватися у процесі Літургії» (Гусарчук, 2019, с. 468). Художня досконалість твору, майстерність у створенні хорової мініатюри і водночас масштабність композиторського мислення, загальний настрій та стильові особливості Літургії *Мі-бемоль мажор* наближають її до лірико-драматичних концертів зрілого періоду творчості Артемія Веделя, таких як «Спаси мя, Боже», «Помилуй мя, Господи», «Услиши, Господи, глас мой».

З-поміж рис, що споріднюють Літургію *Мі-бемоль мажор* Артемія Веделя з духовними концертами композитора, варто звернути увагу на використання ансамблів. Їх тут не так багато, як у концертах, і вони займають набагато скромнішу роль, але все ж таки вони є. Серед них — дует, що переходить у терцет на початку четвертої строфи «Херувимської пісні» на слова «Яко да Царя всіх подимем» і далі — терцети на слова «ангельськими невидимо», розспів терцетом слова «праведно» у «Милості мира», терцетні фрагменти на слова «Присноблаженную і Пренепорочную», «Чеснішую» у піснеспіві «Достойно єсть», терцет «Хліб наш насущний даждь нам днесь» в «Отче наш», «Да ісполняются уста наша» — на початку заключного піснеспіву і далі в ньому — на словах «соблюди нас во Твоєй святині». Як бачимо,

ансамблевим викладом композитор скористався задля підкреслення особливо значимих слів і думок, а також для втілення суб'єктивізованих висловлювань.

Отже, в епоху Класицизму Літургія продовжує розвиватися, перетворюється на своєрідну платформу для реалізації мистецьких ідей, що проростають із концертного стилю, збагачуючи музичну мову, принципи формотворення і, відповідно, образний стрій творів.

Найяскравішим явищем у царині духовної музики середини ХІХ століття є творчість Михайла Вербицького, якому належить Літургія св. Іоанна Златоуста *Ля-бемоль мажор* (1947 р.) та багато окремих літургійних піснеспівів. Микола Гобдич відзначив такі її риси, як «... постійне введення народних мотивів, періодичне використання особливих гармонічних зворотів при загальному величально-оптимістичному характері музики (інколи, здавалось би, занадто світському)» (Вербицький, 2004, с. 4). Справді, виникає таке враження, попри те, що релігійна музика була абсолютно органічною для випускника Львівської духовної семінарії, співака і регента, священика греко-католицької церкви. Літургія за своїм мелодизмом, гармонічною мовою та фактурою споріднена з Великоднім концертом М. Вербицького «Ангел вопіяше», в якому характерні гармонічні звороти використовуються особливо часто, а ансамблі особливо розвинені і відіграють важливу драматургічну роль. Фінал концерту має фугато, при тому, що композитор дуже рідко використовував у своїх духовних творах імітаційну поліфонію, що засвідчує звернення у цьому випадку до традицій доби Класицизму. У Літургії досить часто автор звертається до ансамблевого викладу, що завжди обумовлено необхідністю підкреслити зміст вербального тексту (наприклад, «Єдинородний Сине і Слове Божий», «воплотитися от Святия Богородиці і Приснодіви Марії», «тайнообразующе», «Трисвятую піснь припівающе», «ангельськими невидимо дориносима», «і возшедшого на небеса», «Осанна во вишніх», «і молитися, Боже наш», «Чеснійшую херувим», «і остави нам долги наша», Хваліте Господа с небес»). Різні за обсягом, ансамблеві побудови дуже різняться за фактурним і

тембровим вирішенням, можуть мати постійний або перемінний склад (дует, терцет, квартет).

Завдяки своїй вокальній природі, тонкій передачі релігійно-художнього змісту, наближеності до традицій галицького церковного співу, літургійна творчість Михайла Вербицького, що поєднала стиль Бортнянського з романтичним духом часу, посіла достойне місце в історії української музики.

У період, який отримав визначення «друга золота доба» в українській духовній музиці (кінець XIX — початок 1920-х років), провідною тенденцією стало відродження традиційного церковного співу і створення на його основі нового стилю національної духовної музики. Тому природно, що у творчості композиторів цієї епохи — Якова Яциневича, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Якова Степового, Порфирія Демуцького, представників молодшого покоління — Михайла Вериківського та Пилипа Козицького — переважало звернення до літургійних жанрів. У цій царині працювали також Григорій Давидовський, Петро Гончаров, Михайло Гайдай, Федір Попадич, на еміграції — Олександр Кошиць.

Величезну й величну духовно-музичну спадщину залишив Кирило Стеценко. Йому належать три Літургії св. Іоанна Золотоустого: Перша — чотириголосна (1907 р.), Друга — шестиголосна (1910 р.) і Третя — для хору та народного співу (1921 р.). Друга літургія стала розширенням і збагаченням варіантом Першої літургії. Про неї Лю Пархоменко написала як про цілісну композицію, «... монументальний цикл на основі великої драматичної колізії, втілений із високою художньою силою. <...> композитор оперував багатоманітними засобами, різними техніками письма, вибудував динамічну драматургію, що сприяла різноаспектному й цілісному розгортанню художньої ідеї» (Пархоменко, 2009, с. 170).

Вражає філігранною роботою з поліфонією та інтонаційним матеріалом, що виростає з народних наспівів, Літургія святого Іоанна Златоуста Миколи Леонтовича. У його музиці відчувається особлива зосередженість, молитовність, що межує з медитативністю — вона далека від театральної

концертності, але містить внутрішню драму й формується як висловлювання високої духовної напруги. Відчутний етнічний мелодизм наявний у літургійній творчості Якова Яциневича, що особливо помітно у розділі «Святий Боже», де використано народні інтонації. Уся Літургія пронизана наспівністю та кантовістю, що поглиблює духовно-концертну складову — не стільки формально, скільки емоційно.

Особливе місце належить літургійній творчості Олександра Кошиця (п'ять літургій), які вирізняє масштабність, концепційність, стильова єдність. Наталія Калуцка і Лю Пархоменко (2012) зазначають, що головний художній здобуток композитора складає накреслений ним шлях адаптації традицій православного монодичного співу. Цікаво простежити питання функціонування літургійної спадщини О. Кошиця, починаючи із закордону, де вона входила до богослужбового репертуару українських храмів, а також звучала у концертному виконанні, а нині поступово повертається в Україну.

Богослужбовий репертуар УАПЦ, який формувався на початку ХХ століття, і в наші дні використовується у своїй безпосередній функції. Яскравою подією в культурному житті став цикл концертів, присвячений 100-річчю Української Літургії, в якому прозвучали п'ять Літургій — О. Кошиця (диригент Б. Пліш), М. Леонтовича (А. Сиротенко), П. Гончарова (Р. Толмачов), Третя Літургія К. Стеценка для хору та народного співу (О. та Н. Тарасенки), Я. Яциневича (В. Яценко). Твори виконувалися у храмах, і «у кожному випадку виконання було наближене до церковної відправи з дияконськими ектеніями, читанням Євангелія і проповіддю о. Георгія Коваленка» (Голинська, 2024). Водночас високохудожні зразки цього визначного пласту української літургійної творчості з великим успіхом виконуються і в концертних залах. Так, у 2017 році двічі було виконано Літургію Якова Яциневича хором United (диригент — В. Лисенко): уперше — в кірсі Святої Катерини (у скороченому варіанті, без виголосів), а вдруге — в Малому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського, вже з повним порядком, усіма ектеніями й малими номерами.

На тлі української релігійної музики початку XX століття вирізняється концерт Миколи Лисенка «Камо пойду от Лиця Твого, Господи», написаний 1909 року на вибрані вірші 138-го псалма (7–10). У цьому невеликому за обсягом творі (всього 35 тактів), що складається з чотирьох контрастних розділів, утілено піднесено-романтичний настрій та характерну для мистецтва того часу тенденцію до камерності. «Камо пойду от Лиця Твого, Господи» ніби провіщає новий напрям у розвитку українського духовного концерту та в сучасній літургійній творчості, адже цей твір зазвичай не використовується в богослужбовій практиці, але є вельми популярним у концертному виконанні.

З кінця 1980-х років у зв'язку з процесами перебудови у СРСР, зняттям заборони на виконання духовної музики, святкуванням 1000-річчя Хрещення Русі, здобуттям Україною Незалежності 1991 року, визначенням на державному рівні курсу на національно-релігійне відродження, відбувається активізація хорового руху, з'являється багато творів духовної музики. Серед них значна частка має позахрамову спрямованість і пов'язана з концертно-фестивальним рухом, часто навіть спричинена ним (згадаймо, наприклад, фестиваль «Золотоверхий Київ», організований керівником камерного хору «Київ» Миколою Гобдичем).

У творах XX — початку XXI століття можна виявити різні групи відповідно до вербальної основи та функціонального призначення. Зокрема, існують дві гілки у жанрі духовного концерту — храмові та позахрамові концерти (*Husarchuk, Severynova, Derevianchenko, Putiatytska, Hnatiuk, 2021*). Та сама тенденція сучасної музики спостерігається і в літургійній творчості. Вийшовши за межі церковної служби, Літургія набуває у творчості сучасних композиторів таких рис, як посилення ролі музичного компонента, його яскравість, вплив різних культур, сучасні виражальні засоби, поєднання текстів різної конфесійної належності (Бондар, 2019). Провідною тенденцією стає спрямованість на духовний світ людини, її духовні пошуки.

О. Тищенко (2011) вбачає у творчості українських композиторів кінця XX — початку XXI століття чотири різновиди: твори, зорієнтовані на

богослужбове виконання, твори, які відтворюють модель обряду, написані за жанровою моделлю та створені за власною авторською моделлю. Зокрема, до першої групи дослідника відносить твори Іонафана (Єлецьких), до другої — твори Лесі Дичко, до третьої — Літургії М. Скорика, Є. Станковича, М. Шуха, до четвертої — «Літургійні піснеспіви» В. Сильвестрова, Архієрейську Божественну літургію О. Козаренка, «Літургію сповідницьку» В. Степура. Якісними ознаками авторських літургій як жанру (третья група творів) є те, що в них зберігається порядок піснеспівів, але не передбачається читання Євангелія та Апостола, ставлення до вербального тексту досить вільне, адже допускається накладання тексту по вертикалі, повтори тексту. Однак навіть уже у другій групі творів ми можемо відзначити багато ознак яскравого художнього вислову, орієнтованого на слухача. Наприклад, в «Урочистій літургії» Лесі Дичко — контрасти, експресія, колористичність, використання звукозображальних прийомів, сучасні гармонічні барви та способи голосоведення.

У музичній мові Літургії св. Іоанна Золотоустого Мирослава Скорика відчутна експресія, діалог між традицією й модерністю, іноді — навіть трагедійна напруга. Цей твір поєднує індивідуальний стиль автора з повагою до церковного тексту. Монументальним, глибоко особистісним твором є «Літургія св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича. У ній яскраво проявляється стиль автора, сповнений симфонізму та глибокої внутрішньої драми. Це не просто музика до молитви, а справжній духовно-художній акт, у якому відчувається драматизм доби та філософські пошуки автора. Твір викликає потужний катартичний ефект, справжнє глибоке потрясіння. Концертність проявляється тут у масштабності думки, розмаїтті тембрових шарів, логіці розвитку образів. До сучасних авторів, які продовжують розвивати жанр концертної літургії, належать також Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Віктор Степура, Іван Тараненко, кожен з яких намагається знайти баланс між сакральністю тексту і авторською естетикою.

Таким чином, у XX–XXI століттях літургія в українській музиці стала не лише богослужбовим жанром, а й простором для індивідуального висловлення, художнього пошуку, національного самоусвідомлення. Сучасна концертна літургія — це вже не просто музика до обряду, а музична літургія, музичний жанр, за допомогою якого кожен композитор розмовляє з Вічністю своєю власною, неповторною мовою.

Звернімо тепер увагу на практичні особливості виконання літургійної музики. Однією з ключових тем у розумінні феномену її концертного виконання є відмінність між її звучанням у богослужбовому контексті та у концертному залі. Як відомо, у межах храмового простору музика підпорядкована канонічним вимогам, вона є частиною чинопослідування й безпосередньо пов'язана з молитвою, текстами виголосів і діями священнослужителів. Під час виконання, скажімо, «Херувимської» чи «Милості миру» вівтарне духовенство звершує внутрішні молитви або процесійні дії. Темп виконання музики при цьому має бути адаптований до тривалості цих елементів. Та ж сама ситуація — зі співом «Тіло Христове прийміть», який повторюється стільки разів, скільки потрібно для завершення причастя всіх причасників. В умовах концертного виконання такі вимоги відсутні, тож композитор і виконавці зосереджують свою увагу передусім на естетичні аспекти впливу музики літургійних творів. Така трансформація змісту дозволяє краще відчути й передати слухачам внутрішню символіку, емоційний заряд, відчуття архітектоніки циклу.

Висновки

1. Музика до Літургії упродовж століть зазнавала трансформацій, пов'язаних із загальним напрямком еволюції музичного мислення та набуттям музичним компонентом все більшого естетичного значення у контексті храмового дійства. З поступовим становленням авторства у багатоголосній церковній творчості було пов'язане формування літургії як музичного жанру, в якому відбувався пошук яскравих виражальних засобів, які б могли справляти емоційний вплив, посилюючи сприйняття сакрального змісту. Саме у контексті

цих процесів літургія набуває певних рис концертності у власне обрядовій формі, що ми можемо спостерігати на прикладі Служби Божої Симеона Пекалицького та трьох Літургій Миколи Дилецького. Композитори партесної літургії застосовували змінну — акордову та поліфонічну — фактуру, динамічні контрасти, яскраві співставлення хорових *tutti* та *solì*. Отже, у барокову епоху починає формуватися художній тип Літургії, який поєднує сакральність богослужбового змісту з ознаками самостійного художнього висловлювання. Надалі ці тенденції отримують розвиток в епоху Класицизму.

2. Новий імпульс отримала духовна музика у другій половині XVIII століття. Нові стильові засади, застосування нових композиційних прийомів та яскравих виражальних засобів, запозичених із тогочасної світської європейської музики, суб'єктивізація творчості, формування індивідуальних композиторських стилів, початок формування національного стилю — все це уможливило створення хорових шедеврів у галузі духовного концерту як центрального жанру у музичному мистецтві України, який став новою історичною моделлю хорового концерту після партесного і закріпив за цим періодом визначення «золотої доби» в історії української хорової музики. Багато із художніх знахідок у жанрі духовного концерту застосовувалися також і в літургіях, найяскравішим зразком чого є *Мі-бемоль* мажорна літургія св. Іоанна Златоуста Артемія Веделя — глибокий лірико-драматичний твір, близький за стилістикою та принципами інтонаційного об'єднання циклу до концертів зрілого періоду творчості митця. Окрім тенденцій, пов'язаних із розвитком музичної мови в літургіях доби Класицизму, які ми можемо кваліфікувати як вияв рис концертності, варто підкреслити і структурні зміни, які відбувалися в багатьох випадках створення літургій, що породжує застосування поняття «концертний варіант літургії» або «концертна літургія». Застосовуючи такі поняття стосовно так званих скорочених варіантів циклів, розрахованих найвірогідніше на виконання верхнім хором у храмах, слід розуміти певну умовність такого застосування: композитори М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов, створюючи такі літургійні цикли, не

мали на увазі виконання їх поза межами храмового дійства, однак художній результат — створення цілісних композицій з розвиненою музичною драматургією, а також масштаб — дає сьогодні можливість виконувати їх у концертно-філармонічних умовах.

3. Подальший розвиток української духовної музики має «звивистий» характер, відбувається складними шляхами. Після своєрідної паузи на початку XIX століття, обумовленою суспільно-культурними процесами (з одного боку, — політикою офіційної церкви, а з іншого — переводом уваги композиторів на світську галузь музичного мистецтва), в середині століття з'являється потужний «протуберанець» духовної творчості Михайла Вербицького, в Літургії якого можна виявити деякі риси концертності.

«Друга золота доба» української духовної музики народила цілу плеяду видатних митців, зусилля яких були спрямовані на створення глибоко народної музики для української церкви. Я. Яциневич, К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, П. Демуцький, пізніше, на еміграції, О. Кошиць створили прекрасні літургійні цикли, які відзначаються концепційною глибиною, музично-драматургічним розгортанням художніх ідей, закоріненістю в національні співочі традиції. До процесу створення літургійної музики національного спрямування долучилися й інші митці, музика яких використовується як за її безпосереднім призначенням, так і звучить у концертних залах.

Після 1920-х років, як відомо, настає тривалий час, коли створення літургійної музики на теренах радянської України стало неможливим, і лише настання періоду «перебудови», підготовка до святкування 1000-ліття Хрещення Русі і особливо початок нової історії Незалежної України відродили інтерес до духовної музики, яка донині розвивається в різних напрямках. Цілком можна говорити про «третю золоту добу», яка подарували Україні і світу видатні шедеври духовної творчості, такі, як Духовний концерт «Реквієм» М. Скорика та прекрасні літургійні цикли Л. Дичко, М. Скорика,

Є. Станковича, В. Степурка, літургійні піснеспіви В. Сильвестрова та багатьох наших митців. Виникла власне концертна літургія.

4. На підставі здійсненого аналізу виявлено вживання терміну «концертність» у декількох сенсах. Найбільш ранній з них — на позначення фактурної перемінності (акордова — поліфонічна фактура). У загальноприйнятому ракурсі — за аналогією з інструментальним концертом, тобто за наявності чергування *tutti* та *solo (solì)*. Починаючи з другої половини XVIII століття композитори створюють, поряд із традиційним, скорочений («концертний») варіант Літургії, що в наш час уможливлює її виконання у концерті. Концертність можна розглядати як певну якість літургійної музики, в якій поступово посилювався комплекс засобів, спрямованих на поглиблення естетичного сприйняття. Нарешті, концертна у повному сенсі літургія виникає у творчості композиторів XX – початку XXI ст., які створюють літургійні цикли та окремі літургійні піснеспіви, призначені для концертного виконання. Такі твори практично не виконуються або майже не виконуються при богослужінні.

5. Музика у храмі супроводжує молитовний акт, будучи посередником між людиною і Богом. Саме тому під час служби можлива лише канонічна форма виконання: стримана, підпорядкована моменту, позбавлена виразної театралізації чи інтерпретаційної свободи. Натомість в умовах концертного виконання композитор і виконавець отримують більше творчої свободи: можливо вільніше фразування, драматургічне нагнітання, кульмінаційні акценти, індивідуальні інтерпретації. Водночас така трансформація потребує обережності задля запобіганню нівелювання сакральної природи музичного матеріалу.

Перспективи подальших розвідок можуть бути пов'язані з розробкою проблеми художнього образу в літургійній і ширше — духовній музиці. Дотичною до проблеми концертності також є проблема суб'єктивізації музичної творчості, індивідуального композиторського стилю. Широкий погляд на духовну музику може вивести на проблему жанрових трансформацій у сучасній творчості. Перед дослідниками відкритий практично неосяжний масив

творів, які потребують уваги, адже до духовної творчості звертаються багато композиторів, тож їхній творчий пошук відкриватиме дедалі нові ракурси дослідження. Звісно, бажаним напрямом є вихід за межі українського музичного простору з метою знаходження типологічно спільних тенденцій та виявлення специфіки, пов'язаної з національними традиціями. Важливим напрямом є дослідження, пов'язані з практичною площиною. Зокрема, цікавими і корисними для широких кіл диригентів і регентів має бути порівняння виконавських інтерпретацій тих творів, що виконуються як при богослужінні, так і в концертно-філармонічних умовах.

Список використаної літератури і джерел

1. Бондар, Є. М., 2019. *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Одеса: Астропринт.
2. Гарькава, І. О. та Зосім, О. Л., 2023. *Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка*: монографія. Київ: Видавництво Ліра.
3. Гобдич, М., ред., 2003. *Микола Дилецький. Духовні твори*. Київ: Бібліотека камерного хору «Київ».
4. Гобдич, М., ред., 2004. *Михайло Вербицький. Духовні твори*. Київ: Бібліотека камерного хору «Київ».
5. Гоголь, М. В., 2003. *Роздумування про Божественну Літургію*. Переклад з російської М. Комара. Львів: Свічадо.
6. Голинська, О., 2024. Цикл концертів до 100-річчя Української Літургії. *Музика: український інтернет-журнал*, [online]. Режим доступу: <<https://mus.art.co.ua/tsykl-kontsertiv-do-100-richchia-ukrainskoi-liturgii/>> [дата звернення: 03.02.2025].
7. Гусарчук, Т. В., 2010. Літургійні цикли Артемія Веделя: особливості інтонаційного розвитку. *Музичне мистецтво*, 10, сс.128–138.
8. Гусарчук, Т. В., 2012. Особливості інтонаційної драматургії у літургійних циклах Артемія Веделя та Степана Дегтярьова. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 103, сс.81–92.
9. Гусарчук, Т. В., 2018. *Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва)*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
10. Гусарчук, Т. В., 2019. *Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох*: монографія. 2-ге вид. Київ: Музична Україна.
11. Дем'яненко, Б. М., 2021. *Індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення в партесних композиціях другої половини XVII – першої половини XVIII століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
12. Калущка, Н. та Пархоменко, Л., 2012. *Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя*: монографія. Київ: Фенікс.
13. Костюк, Н., 2000. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру. *Українське музикознавство*, 29, сс.52–63.
14. Костюк, Н., 2011. Літургія. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, т. 3, сс.170–174.

15. Костюк, Н., 2018. *Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти)*: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
16. Пархоменко, Л. О., 2009. *Кирило Стеценко*. Київ: Музична Україна.
17. Полєтаєва, О. В., 2022. *Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
18. Тищенко, О., 2011. *Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
19. Шуміліна, О. А., 2012. *Стильова динаміка української духовної музики ХVІІ–ХVІІІ століть за матеріалами рукописних колекцій*: монографія. Донецьк: Браво.
20. Юрченко, М. С., ред., 1998. *Хорові духовні твори Максима Березовського*. Київ: Український фонд духовної музики.
21. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V. and Hnatiuk, L. A., 2021. Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), pp.988–1003.
22. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V. and Hnatiuk, L. A., 2024. Signs of instrumental music of the Classicism era in a Ukrainian choral concert of the second half of the 18th century. *Matèria. Revista internacional d'Art*, 23, pp.109–130. <https://doi.org/10.1344/Materia2024.23.7>

References

1. Bondar, Ye. M., 2019. *Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti* [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity]. Odesa: Astroprynt.
2. Harkava, I. O. and Zosim, O. L., 2023. *Khrystyianski idei ta obrazy u tvorchosti Yuriia Ishchenka*: monohrafiia [Christian ideas and images in the work of Yuriy Ishchenko: a monograph]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira.
3. Hobdych, M., ed., 2003. *Mykola Dyletskyi. Dukhovni tvory* [Mykola Dyletsky. Sacred works]. Kyiv: Biblioteka kamernoho khoru "Kyiv".
4. Hobdych, M., ed., 2004. *Mykhailo Verbytskyi. Dukhovni tvory* [Mykhailo Verbytsky. Sacred works]. Kyiv: Biblioteka kamernoho khoru "Kyiv".
5. Hohol, M. V., 2003. *Rozdumuvannia pro Bozhestvennu Liturhiiu* [Reflections on the Divine Liturgy]. Translated from Russian by M. Komar. Lviv: Svichado.
6. Holynska, O., 2024. A cycle of concerts for the 100th anniversary of the Ukrainian Liturgy. *Muzyka: ukrainskyi internet-zhurnal*, [online]. Available at: <<https://mus.art.co.ua/tsykl-kontsertiv-do-100-richchia-ukrainskoi-liturhii/>> [accessed: 03 February 2025].
7. Husarchuk, T. V., 2010. Liturhiini tsykly Artemiia Vedelia: osoblyvosti intonatsiinoho rozvytku [Artemiy Vedel's liturgical cycles: peculiarities of intonation development]. *Muzychne mystetstvo*, 10, pp.128–138.
8. Husarchuk, T. V., 2012. Osoblyvosti intonatsiinoi dramaturhii u liturhiinykh tsyklakh Artemiia Vedelia ta Stepana Dehtiarova [Peculiarities of intonation drama in the liturgical cycles of Artemiy Vedel and Stepan Degtyarev]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 103, pp.81–92.
9. Husarchuk, T. V., 2018. *The phenomenon of the composer's creative individuality in the intonation dramaturgy of spiritual works (based on the material of Ukrainian musical art)*. Doctor of Art History. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
10. Husarchuk, T. V., 2019. *Artemii Vedel. Postat myttsia u konteksti epokh*: monohrafiia [Artemiy Vedel. The figure of the artist in the context of eras: a monograph]. 2nd ed. Kyiv: Muzychna Ukraina.

11. Demianenko, B. M., 2021. *Individual-stylistic specificity of musical speech in partes compositions of the second half of the 17th–first half of the 18th century*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
12. Kalutska, N. and Parkhomenko, L., 2012. *Oleksandr Koshyts: mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia: monohrafiia* [Oleksandr Koshits: artistic activity in the context of 20th century music: a monograph]. Kyiv: Feniks.
13. Kostiuk, N., 2000. Liturhiia Ioanna Zlatoustoho: evoliutsiia i semantyka zhanru [The liturgy of John Chrysostom: the evolution and semantics of the genre]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 29, pp.52–63.
14. Kostiuk, N., 2011. Liturhiia. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [The Ukrainian musical encyclopedia]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, vol. 3, pp.170–174.
15. Kostiuk, N., 2018. *Ukrainska bohosluzhbova muzychna kultura 1801–1916 rokiv (naukovo-dydaktychnyi, uzhytkovo-spivochyi, kontsertno-vykonavskiy i kompozytorskyi aspekty): monohrafiia* [Ukrainian liturgical musical culture of 1801–1916 (scientific and didactic, practical and singing, concert and performing and composer aspects): a monograph]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho.
16. Parkhomenko, L. O., 2009. *Kyrylo Stetsenko* [Kyrylo Stetsenko]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
17. Polietaieva, O. V., 2022. *Anna Gavrylets: genre-stylistic aspects of creativity*. Ph.D. in Art History. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
18. Tyshchenko, O., 2011. *Liturgy in Ukrainian music of the late 20th–early 21st centuries (to the problem of the ratio of rite and genre)*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
19. Shumilina, O. A., 2012. *Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII– XVIII stolit za materialamy rukopysnykh kolektsii: monohrafiia* [Style dynamics of Ukrainian sacred music of the 17th–18th centuries based on materials from manuscript collections: a monograph]. Donetsk: Bravo.
20. Yurchenko, M. S., ed., 1998. *Khorovi dukhovni tvory Maksyma Berezovskoho* [Choral sacred works by Maksym Berezovsky]. Kyiv: Ukrainskyi fond dukhovnoi muzyky.
21. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V. and Hnatiuk, L. A., 2021. Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), pp.988–1003.
22. Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O., Putiatytska, O. V. and Hnatiuk, L. A., 2024. Signs of instrumental music of the Classicism era in a Ukrainian choral concert of the second half of the 18th century. *Matèria. Revista internacional d'Art*, 23, pp.109–130. <https://doi.org/10.1344/Materia2024.23.7>

TETIANA HUSARCHUK

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8067-4010>

*Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Professor at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore
at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine)
tvhusarchuk@gmail.com*

VLADYSLAV LYSENKO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9270-5590>

*Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Musical Art
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine)
vlad.lysenko@icloud.com*

Concertness in the Liturgical Works of Ukrainian Composers Across Four Centuries (17th–21st)

This study examines the phenomenon of concertness in the liturgical compositions of Ukrainian composers across various historical periods. The multifaceted use of the term “concertness” in relation to liturgical music is analyzed, highlighting transformations at the genre and stylistic levels—from manifestations of concertness within the traditional liturgical rite to modern individual stylistic interpretations of the genre. It is shown that in the 17th to early 18th centuries, part song (partes) compositions exhibit processes indicating the growing presence of concert-like features in partes Divine Services, which culminated in the late 17th century with the emergence of a new genre—the partes concert. The liturgical works of composers such as Mykola Berezhovsky, Dmytro Bortnyansky, Artem Vedel, and Semen Degtyaryov reveal new tendencies aligning them with concert creativity, linked both to compositional changes and to the use of a wide range of expressive means, some borrowed from contemporary secular music culture. The liturgical works of Ukrainian composers from the 20th to early 21st centuries are identified as spiritual music not intended for use in worship services. In the compositions of Lessia Dychko, Myroslav Skoryk, Yevgen Stankovych, and others, traits of concertness are emphasized. The study generalizes the scope of the term concertness in relation to Ukrainian liturgical creativity, particularly noting the presence of textural variability (chordal — polyphonic textures) and concert-like interplay akin to instrumental concertos—alternation of tutti and solo (often soli). It is noted that the shortened version of the Liturgy created in the second half of the 18th century, sometimes called “concert” Liturgy, was not originally intended for concert performance; however, the reduction of the liturgical cycle and the formation of a fully-fledged musical genre with its own dramaturgy made such performance possible in concert settings. Over the centuries, expressive musical means have been employed to deepen conceptual coherence and enhance aesthetic impact. The 20th century saw the emergence of the concert liturgy as a genre functioning primarily or exclusively outside the church setting, alongside choral spiritual concerts and individual liturgical chants designed for concert performance. The practical aspects of performing liturgical works both in worship contexts and concert halls are also highlighted.

Keywords: concertness, style of the era, individual style, musical art, Ukrainian music, liturgy, spiritual concert.

Стаття надійшла до редакції 05.02.2025 р.