

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В БОГОСЛУЖБОВІЙ ТВОРЧОСТІ КИРИЛА СТЕЦЕНКА ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Наталія Костюк

У статті висвітлюються питання, пов'язані зі становленням стилю визначного українського композитора Кирила Стеценка в галузі богослужбової творчості. Серед важливих аспектів, що вплинули на цей процес, – форми використання традиційних прийомів церковно-співочого мистецтва, інтерпретація жанрових закономірностей згідно з авторською концепцією тієї чи іншої композиції, способи використання циклічних форм тощо. Особливої уваги заслуговує робота над створенням національного колориту й можливостями прояву індивідуальних рис стилістики богослужбової творчості.

Ключові слова: церковно-співоче мистецтво, жанрові закономірності, концепції, стилістика, національний колорит.

The article highlights issues associated with the development of the style of the famous Ukrainian composer Kyrylo Stetsenko of liturgical art. Among the important aspects that have impacted on this process – the forms of traditional methods of church-singing art, the interpretation of the laws of genre, in accordance with the author's conception of composition, methods of using cyclic patterns forms. Particular attention should be paid to creation of national peculiarities and possibilities of manifestation of individual traits of style of liturgical art.

Keywords: the church choral art, genre patterns, concepts, style, cultural identity.

Кирило Григорович Стеценко – одна з найпомітніших постатей громадського, музичного та музично-церковного життя перших десятиліть ХХ ст. Незважаючи на установлену в українському музикознавстві тезу про вимушеність прийняття ним духовного сану і подальших призначень, оперту на висловлювання самого композитора, церковно-музична галузь його творчості, позначена природністю й імпульсивністю, свідчить про інше. У царині українського богослужбового мистецтва він чи не найпотужніше втілює нові для свого часу та важливі в історично-стильовому контексті ідеї. Богослужбові композиції, поряд з вокальними та хоровими, були тією нивою розвитку його індивідуального творчого еґо, де він ефективно акумулював елементи національних традицій, відстоював і значною мірою формували адекватні викликам епохи принципи творчого мислення не тільки індивідуального, а й загальнонаціонального рівня.

Його досягнення в цій царині пов'язані з генетичним фактором¹, безпосереднім досвідом, уґрунтованим на богослужбових співочих звичаях храмів Києва й Київщини, а також фундаментальною освітою в одному з провідних початкових духовних навчальних закладів – київській Софійській духовній школі (1892–1898), де йому бу-

ло доручено керувати хором (з 1895 р.). Тут були виконані його перші богослужбові твори – «Хваліть ім'я Господнє» й «Херувимська». Їх рівень засвідчено фактом виконання цих творів хорами Михайлівського монастиря (1897–1898) та Київської духовної семінарії (1900–1902)². І хоча наступні роки творчості досить нерівномірні щодо звернення до богослужбових жанрів (датування композицій свідчить, що в окремі роки композитор зовсім не звертався до цієї сфери), однак динаміка поступу та вражаючі творчі знахідки виявляють потужність еволюції його богослужбово-співочого стилю.

Від першої «Херувимської» f-moll (1897–1898 рр.; у її автографі навіть не підписано тексту) і «Хваліть ім'я Господнє» (той самий період), що наслідують достатньо скромні стилістичні засоби авторської церковної творчості ХІХ ст., до грандіозної задумом другої «Літургії» і сповненої містичного саява й української інтонаційності «Херувимської» a-moll (1917) пролягає величезний шлях. У цей час були написані як окремі піснеспіви [1903 р. – «Достойно єсть» № 1 (16 жовтня); 1906 р. – «Милість мира» для мішаного хору (19 серпня); 1915 р. – «Блаженні» для двох хорів (11 грудня); 1916 р. – «Слава Тобі, Боже наш» (29 квітня); 1917 р. – «Хваліте ім'я Господнє»,

«Херувимська» a-moll (19 березня)], такі великі богослужбові цикли [1907 р. – «Літургія св. І. Златоустого» (закінчена 31 травня); 1910 р. – друга «Літургія» для мішаного хору]. Проміжне місце займають кілька піснеспівів, об'єднаних у цикл «Вінчання» [1905 р., друга редакція для мішаного хору (21 липня 1911 р.)].

До сфери зацікавлень церковною творчістю³ належать і кілька принагідних статей К. Стеценка, серед них – присвячені концертам хору О. Архангельського [Рада. – 1907. – 17 (30) листопада; Рада. – 1907. – 11 (24) листопада], концертам богослужбових творів, здійснених силами київських церковних хорів [К. [Кирило Стеценко]. Духовний концерт // Рада. – 1910. – 24 березня (6 квітня). – № 68⁴], а також – критичний відгук на працю О. Фатєєва «Пособие к изучению начальных правил нотного пения, составленное для народного хора, состоящего при Высочайше утверждённом “Обществе религиозно-нравственного просвещения в духе православной церкви”» (Киевские епархиальные ведомости. – 1905. – № 5), де він уже виступає з важливими зауваженнями з приводу її концепції. Певні аспекти поглядів митця і священника на потреби церковно-співочої освіти в контексті загального культурно-суспільного поступу містить його відгук «Торжественное освящение церковно-музыкальной-певческой школы в Чернигове» (Черниговский церковно-общественный вестник. – 1916. – 16 нояб. – № 127).

У багатьох з названих творів виявляється активна кристалізація елементів власного богослужбового стилю та специфічних мовно-виразових комплексів, які виявляють удосконалення авторського почерку композитора. Так, у «Достойно» № 1 він апробував можливості розробки стилістики, оперті на традиції клиросного, можливо, навіть монастирського співу в руслі тенденцій «нової школи». Хорова фактура тут насичена кантиленними зворотами як у провідній партії (сопрано) та другому голосі, що іноді виступає у функції терцієвої втори, так і в партіях тенора та баса. Проте композитор, вочевидь, прагнув не так виявити наспівність, як апробувати інтонаційно-фактурні

можливості цього типу розспіву богослужбових текстів (особливо показовим є зіставлення ансамблів солюючих голосів на текст «Честнейшую Херувим»), посиленних вільною метрикою.

Деякі композиційні прийоми, як-от: колористично ефектне октавне подвоєння партії басів, ущільнення густоти звучання у компактних *divisi*, використання гармонічних прийомів, спрямованих на посилення емоційно-динамічного наростання для досягнення заключної кульмінації, виявляють кристалізацію елементів, важливих для поступу стилю композитора в богослужбовій царині.

У наступних композиціях К. Стеценко рішуче повертає на шлях традиційного українського богослужбового мистецтва, помітно відійшовши від так званої «нової старовини» як однієї з панівних течій тогочасної церковної творчості. Немає даних про впровадження митцем українських текстів у сферу богослужбового співу: усі зразки його церковної музики до 1917 року написані на традиційні церковнослов'янські тексти. Але в царині стилістики й формотворення яскраво виявляються інтонаційні чинники паралітургічної пісенності (кантів, колядок, духовних, зокрема молитовних, пісень). Ілюстративність й «архаїчність» у площині колористики відтісняються зі сфери першорядних завдань на користь культивування того специфічного колориту, якому згодом – у характеристиці знаменитої «Панахиди» – О. Кошиць надасть визначення «тихого» як найяскравішого прояву української літургічної традиції. Саме О. Кошиць надав одну з перших якісних характеристик богослужбової творчості митця: «Щодо Стеценка, то він має щось трохи від Архангельського... й деяких інших, крім Веделя. Та все це дрібниця перед його оригінальністю, “українськістю”, неймовірною ніжністю, глибокою релігійністю та “пісенно-нащадністю”... Це найтонша, найделікатніша лірика італійського пензля в релігійному малярстві... У Стеценка – все щирість, безпосередня природність...»⁵.

Зі значною вірогідністю можна стверджувати, що в такому підході виявився вплив

ідей, пов'язаних з концепцією автокефалізації української церкви, що активно обговорювалися в українському священицькому середовищі, провідну роль у втіленні яких К. Стеценком відіграло спілкування з високошанованими ним Миколою Лисенком та протоієреєм Василем Липківським⁶. Це спричинило помітне відчуження від російського інтонаційного поля й піднесення рівня українського богослужбового мистецтва до такого рівня, який утворив належну альтернативу впровадженню російських церковно-співочих традицій у церквах України.

Глибинна прихильність до українських співочих традицій, знання богослужбового ритуалу зумовили самотні ознаки наступних творів К. Стеценка. Так, у «Милости мира» F-dig вони виявляються чітко й конкретно, уже засвідчуючи вихід поза межі впливу широко пропагованої стилістики провідних російських композиторів. У присвяті цього твору – «Дорогому дедушке Лобачевскому и его хору...» – виразно виявляється зорієнтованість на традиції клиросного чи так званого «обичного» співу з характерним абсолютним дотриманням ритуальних схем і відповідних композиційних норм.

Упродовж кількох років (1905–1911) К. Стеценко працював над піснеспівами із циклу «Вінчання». Рідкісним зверненням до цього чину в той час (1902) була праця О. Кастальського, до якої ввійшли «Встречное песнопение жениху», «Песнопение при входе невесты», «Аминь», «Сугубая ектиния», «Слава Тебе, Боже наш», прокимен, «Исайе, ликуй», «По окончании венчания». Менша кількість текстів у К. Стеценка, імовірно, пов'язана з усталеною практикою залучення традиційних співів. У його «Вінчанні» іншою є також послідовність піснеспівів: на початок винесено вірші з 127-го псалма «Блаженні все боящієся Господа» (його читає священник біля аналоя після обручення молодих, згодом цей текст використовується в ритуалі привітання нареченого). Такий зачин засвідчує вподобання композитора не так до певного психологічного стану, як до процесуальності в розви-

тку емоційної сфери. У цьому випадку це – трансформування покаяльно-прохального мотиву («Блаженні всі, боящієся Господа, / труди плодов Твоїх спаси») у мотив провіщення блага («Блажен єси і добро тобі буде: жена твоя, яко лоза плододита в странах дому твого...»). Також до циклу входять прокимен «Положил єси на главах їх вінці», що співається під час покладення вінців на голови наречених і їх триразового благословення та стих «Исайе, ликуй», який належить до ритуалу обведення довкола аналоя молодих, руки яких з'єднані епітрахіллю.

У «Вінчанні», на відміну від більш ранніх творів, в інтонаційній площині майже суцільно панує терцієвість і похідні від неї секстові звороти. Зміна в трактуванні обиходних інтонаційних моделей настільки очевидна, що можна констатувати окреслення нового етапу в еволюції стилістики К. Стеценка – етапу, упродовж якого від твору до твору будуть, водночас із посиленням особистісності в інтерпретації семантики богослужбових джерел, міцнішати глибинні зв'язки з народнопісенними традиціями⁷. До того ж митець успішно застосовує такі рельєфні стилістичні прийоми, як дублювання хорових груп для посилення ефекту енергійності й сили впливу (як у початковій фразі «Блаженних»), виключення із загального звучання або нівелювання мелодичності високих партій при зіставленні сусідніх текстових блоків, поглиблення ролі чоловічих голосів за їх одночасної мелодизації для підкреслення суворості істинності й значущості сакральних висловів (друга фраза першого речення «Блаженних»; фраза «и роди Сына Еммануила» з «Исайе, ликуй») тощо.

До прийомів, що пов'язують творчість К. Стеценка з усталеними засобами «перекладень» обиходних наспівів, належить перенесення основної мелодії в різні голоси. Так, рельєфний контраст хорової тембральності виникає в епізоді «Благословит тя Господь от Сіона і узриши благоя Іерусалима все дни», де провідну роль надано ансамблю альтів та тенорів. Значний крок у напрямі українізації стилю церковних творів виявляють деякі

епізоди, що безпосередньо засвідчує перейняття інтонаційно-фактурних моделей з арсеналу народної пісенності та новітнього досвіду їх обробок, зокрема – творчості М. Лисенка. І над усім царює променистий радісний настрій, діапазон якого сягає від смирення до триумфу вражаючої сили, як у заключному славослов'ї «Слава Тебе, Христе Боже», опертому на принципи побудови кульмінації в кодах хороших концертів.

Л. Пархоменко в монографії «Кирило Стеценко» досить критично оцінює цей твір, аргументуючи «певний крен у бік концертності»⁸ особистою участю автора в урочистостях вінчання. Творчою ж молодістю дослідниця пояснює і стилістичні «вади»: «Тут межують інтонації, близькі до лірики Чайковського, з поспівками і гармонічними зворотами, характерними для церковних піснеспівів. Народнопісенні розспіви й каданси поєднуються з класичними контрастами фактури й ладотональними зіставленнями»⁹. Водночас уже наступні твердження цього дослідження змінюють ракурс оцінки, що більш справедливо, оскільки всі зазначені елементи стануть органічною складовою зрілого стилю К. Стеценка.

Важливим прикладом звернення митця до нетипових для композиторської творчості богослужбових циклів є триголосої «Непорочні в Велику Суботу грецького наспіву по Синодальному Обиходу», видані В. Петрушевським 1908 року. Та хоча твір належить до провідного напрямку тогочасної церковно-музичної творчості, де часто виникали несподівані жанрові варіанти, однак він свого часу не був виконаний (принаймні, свідчень про це немає), і його перша публікація була здійснена Л. Пархоменко тільки 2009 року. Утім, саме цей аспект спонукає до аналізу твору, щоб з'ясувати його реальну мистецьку значущість у загальному поступі церковно-музичного стилю композитора.

Невідомо, чи «Непорочні» були написані в Олександрополю (тепер м. Шахти Ростовської обл., РФ), куди К. Стеценко заслала як активного учасника українського національного руху 1905–1907 років, чи в Білій Церкві, куди

його вдалося перевести завдяки наполегливому сприянню друзів. Цей факт важливий для розуміння мотивів написання циклу, аналогів якому, здається, до того часу не існувало. У першому випадку їх можна розцінювати як вияв певного душевного зламу. Призначення ж до Білої Церкви мало б викликати значне емоційне піднесення, хоча певна обережність у вияві громадянської позиції у творі все ж спостерігається. Про це свідчить той факт, що, комплектуючи текстову драматургію циклу і досить вільно оперуючи текстом 118-го псалма, він додав до другої статті твору такий стих:

«Безначальне Боже, со присносущия
Слове и Душе Святой,
скиптр православного Императора укреп
пи на ратныя, яко благ».

Насамперед слід наголосити, що в православному обряді існує кілька варіантів виконання «Непорочних». Зокрема, вони належать до умовної другої частини «Утрени» у складі кафизм із «Непорочними» або поліелеєм і Євангелієм.

Детальний екскурс в історію формування та особливості виконання цього жанру піснеспівів містить «Толковый типикон» М. Скабаллановича¹⁰. Зокрема, він зазначає, що друга частина «Утрени» супроводжується посиленням урочистості; непорочні (‘Αμωμος) і є найбільш піднесеним фрагментом цього богослужіння: «Представляя из себя восторженный гимн закону Божию, псалом изображает горячую любовь праведника к этому закону или, точнее, к Богу за Его столь совершенный и благотворный дар человечеству... Псалом дышит замечательною теплотою, действуя с неотразимою обаятельностью на сердце, сколько-нибудь способное к религиозным чувствам, и превосходя в этом отношении другие псалмы».

Цей найбільший псалом у «Псалтирі» (176 стихів у трьох статтях) утворює 17-у кафизму, яка виключається зі звичайної послідовності читання або співу «Псалтиря». За уставом православної церкви, його трактують і як надгробну пісню над Господом, а тому співається він і у Велику Суботу; також «Непорочні» співаються в чині погребіння

над кожним віруючим чи як перший псалом опівночниці. При виконанні «Непорочні» діляться на три частини, або слави за початковими словами: 1 «Блажені непорочні» («Блажени непорочнии»), 73 «Руки Твої створили мене» («Руце Твои сотвористе мя») і 132 «Обернися до мене та будь милостивий мені» («Призри на мя и помилуй мя») ¹¹ з тенденцією до зменшення кількості стихів. Співаються вони на розспіви п'ятого гласу, для яких властиво «поєднання задумливості..., тихого суму і радості, але радості не так тріумфуючої, як глибокої і безтурботної» ¹², і на який співаються тропар і найважливіші стихири Пасхи.

Непорочні співаються двома клиросами по стихах із вставними «славами» і тропарями «Ангельський собор». «Такий спосіб співу і значно скорочує виконання (при майстерному співі, коли не тільки немає пауз між співом обох хорів, але один починає, не чекаючи повного закінчення співу іншим). Зважаючи на значний обсяг псалма і тривалості недільного бдіння, на псалм не положено ніяких приспівів, які він має за кожним віршем, наприклад, на заупокійній службі. Натомість таких приспівів до псалма в кінці додається низка тропарів з приєднанням до них найбільш характерного вірша в псалмі, що виражає головну думку його – “Благословен еси, Господи, навчи мене виправданням Твоїм”. Цим навіюється думка, що, власне, весь псалом мав би співатися з приєднанням до кожного вірша недільного тропаря (як у Велику Суботу), і якщо це не робиться, то тільки через брак часу» ¹³.

У варіанті К. Стеценка ми зіштовхуємось із циклом (своєрідним «обрядом в обряді»), що належить до дійств Великої Суботи. Вибір музичної основи певною мірою компромісний: українське мелодичне джерело (грецький наспів) взято з офіційного – Синодального – обиходу. Та, поза всім, уже в цьому виявляється глибокий зв'язок з українською співочою традицією, а принцип перекладення для триголосого хору – з аранжуваннями й обробками українських народних пісень, захоплення якими було серед причин заслання.

До текстової основи твору ввійшли 11 стихів із 72-х першої, 9 з 58-ми другої і

9 із 44-х третьої статті. Мало того, композитор навіть допустив застосування похвали іншого стиха (у другій статті – 75-та похвала після 73-го стиха). Таке скорочення вказує, найвірогідніше, на спробу створення концертного (чи, краще, виконавського) варіанту «непорочних».

Працюючи з інтонаційним матеріалом, своєрідності якому надає специфічність розспівів кінця XVII – початку XVIII ст., К. Стеценка застосовує принцип монотематичності, спираючись на посилення ролі ключових інтонацій та їх розвиток упродовж усього циклу. Терцієво-секстові панівні гармонії тільки подекуди відтінено звучанням кварто-квінтових унісонів. Ця терцієвість, загалом домінантна для хорового стилю композитора, засвідчує перевагу ліричності як основної риси обдарування митця. Звертають на себе увагу лейтінтонації, пов'язані із синкопованим ритмом у фрагментах, викладених у класичній метричній системі. Вони істотно пом'якшують чітку метричну акцентність, наближуючись до молитовних розспівних формул. Цей рисунок використовуватиметься в циклі багато разів. До цього ж ефекту спрямовані поспівки за типом оспівування, що, хоча й більше характерні для кадансових побудов, простежуються в плинні різних голосів у інших фрагментах форм розспіву стихів.

Отже, незважаючи на відсутність виконавської «долі» твору, він має істотною мистецьку вартість, займає доволі важливе, хоча й перехідне, місце у творчій еволюції стилю богослужбових творів К. Стеценка, а за настроєвістю може розцінюватися як певне провіщення колориту геніальної «Панахиди» 1918 року.

Загалом у богослужбовій творчості К. Стеценка виразно простежується комплекс ознак, який засвідчує її стійку парадигматику. Насамперед ідеться про підхід до текстової основи. Визнаючи її першорядність для логіки побудови фраз і загального структурування, цілком вільно досягається його інтонаційність; свідомо вводяться до питомих церковних піснеспівів народнопісенні звороти й формули. В інтонаційній драматургії цих творів, особливо циклів,

важливу роль відіграють стабільні поспівкові комплекси. До них належать:

- фактурно уніфіковані остинатні звороти, прототипом яких є псалмодіювання або церковне читання;
- пощаблеві мотиви терцієво-квартового амбітусу зі «щепленням» опорних звуків сусідніх ланок, унаслідок якого виникають quasi-модальні інтонаційні структури;
- «мелізматичні» поспівки в кадансах (прийом, характерний і для народної пісенності, для різних типів церковних розспівів) або розспівування окремих складів тексту;
- поспівки, ядро яких визначається стрибком на терцію або кварту, що поєднується з репетиційним повторенням початкового або кінцевого тону.

Звертають на себе увагу характеристичні фактурні прийоми, подібні і до киево-печерських розспівів, і до українського фольклорного багатоголосся: рух мелозворотів суміжнощаблевими тризвуківими або секстакордовими послідовностями; дублювання акордових паралелізмів або ж суміжне і протилежне спрямування мелодичного руху в різних партіях, унісонні заспіви, хорові педалі тощо. Також помітно вирізняються широкі протяжні фрази, схожі на автентичні архетипи церковного співу, або метрично вільне «проказування» словесних формул хором. Поширеними є також прийоми зіставлення соло та хору з функцією тла; вкрапленням елементів стрічкового багатоголосся або асоційованих з кантовим викладом. Загалом превалювання розспівності над псалмодійно-речитаційними чинниками є однією з визначальних рис української богослужбової творчості перших десятиліть ХХ ст.

Специфічного колориту багатьом піснеспівам або ж їх окремим фрагментам надає вживання типових зворотів зі сфери паралельного мажоро-мінору з характерною зміною функційних значень VI–I та I–III. Двоопорна ладова структура знаменного розспіву іноді виявляється в системності почергових кадансів.

Працюючи над виробленням самобутньої стилістики, українські композитори вільно послуговуються, фактично, усіма ві-

домими типами опрацювання мелодичних джерел: буквальним використанням мелодій, скороченням і змінами наспівів, додаванням авторських вставок або виокремленням з мелодії потрібного інтонаційно-формульного матеріалу. Часом найхарактерніші наспіви використовуються за аналогом теми для варіацій. Використання матеріалу екстеній у структурі інших частин виявляє тенденцію до внутрішнього укрупнення структур цих частин і водночас – до наскрізності інтонаційного розвитку¹⁴.

Особливості інтонаційного розвитку значною мірою впливали на формотворчі процеси та структурування піснеспівів, часом змінюючи визначальні принципи типових двочастинних або тричастинних форм (зокрема, простежуються аналоги до заспівів, приспівів, принципи римування в каденціях, створення структур за аналогом до пари періодичностей). Основну опору формотворення і в окремих творах, і в циклах становить пісенна строфічність з особливою увагою до просодичних особливостей, ритміки і цезур тексту. При цьому нетотожність масштабів словесно-тожних блоків зумовлена особливостями розспіву.

До драматургічної і стилістичної цілісності спрямовані цикли богослужбових піснеспівів. Ритм тематичного розгортання й накреслення функцій інтонаційних зерен як імпульсу розвитку значною мірою спричинений характером варіантно-варіаційних змін: за ступенем їх слухової пізнаваності в музичному матеріалі можна стверджувати про розробку своєрідних «мелодичних ідей», що, по суті, є аналогом принципу поспівкового формотворення. Розширення діапазону інтонаційних ядер (від терції до квінти, сексти і октави) відбувається поступово: спочатку формується нова «опорна» ланка, яка далі набуває значення основи для розгортання наступної фази інтонаційного розвитку. Очевидно, джерела цього явища – у засобах постійного оновлення початкового інтонаційного комплексу монодійних наспівів. Проте супутній чинник – імпровізаційність, сприяючи наскрізному мелодично-фактурному розвитку та нівелюванню

буквальних повторів, фактично належить до сфери пріоритетів фольклорної епічної та ліричної пісенних традицій. За такої наскрізності інтонаційного розгортання в межах піснеспівів і в циклах оновлення тематичного матеріалу достатньо рельєфно вирізняє семантично важливі фрагменти поетичного основи.

Отже, українська богослужбова творчість перших десятиліть ХХ ст. постає як самобутнє, історично зумовлене і динамічне явище. У ній знайшли свій розвиток глибинні традиції національного співочого мистецтва і широко апробувалися нові ідеї, які дискутувалися і в науково-публіцистичній галузі, і у творчості, і у виконавстві. Творення національного стилю як одне з провідних концепцій того часу стало своєрідним підсумком розгортання різних, часто суперечливих тенденцій минулої епохи, рельєфно і переконливо синтезувавши засади канонічних співочих (монодичних та хорових) традицій, актуальних принципів інтонаційного розвитку, метроритміки, формотворення, стилістичних і драматургічних узгоджень тощо¹⁵. Індивідуальність творчого мислення кожного композитора при цьому органічно «вливалася» в загальне річище розвитку стильового напрямку в контексті розвою українського національного стилю.

¹Зокрема, рідний брат його матері – Даниїл Іванович Горянський, кандидат богослов'я, 26.07.1877 року після закінчення Київської духовної академії був призначений викладачем грецької мови в Київській духовній семінарії, а 1891-го – наглядцем Києво-Софійського духовного училища. Саме завдяки йому К. Стеценко зміг отримати подальшу освіту в кращих навчальних духовних закладах Києва.

²Безсумнівно, цьому сприяла фахова діяльність К. Стеценка: до 1901 року він співав у хорі Михайлівського Золотоверхого (2-й тенор) та був помічником регента І. Аполлонова. 1902 року йому було довірено регентство семінарського хору.

³Важливою сферою діяльності К. Стеценка згодом було регентство. За спогадами солістів, він ретельно добирив голоси і комплектував партії з урахуванням розстановки співаків на клиросах. Проводив 30-хвилинні репетиції, а після служб практикував 15–20-хвилинні концерти (див.: Спогади хористів і сучасників Стеценка. Л. Рентський // Співець душі народної / Авт.-упоряд. Л. Пархоменко. – К. ; Фастів, 2003. – С. 63).

⁴Зокрема, він досить критично висловився щодо програми концерту І. Палицина, де було об'єднано твори О. Турчанинова, О. Архангельського, О. Кастальського, М. Компанейського, А. Веделя, Д. Бортнянського, О. Даргомижського і С. Давидова. Однак про концерт хору М. Наєждинського була висловлена протилежна оцінка: «Честь робить д. Наєждинському те, що програму концерту склав він не по існуючому шаблону – мішанина композицій самих різноманітних напрямків і стилей авторів, а склав уміло, ідейно... Кожний одділ програми мав цільність і внутрішній зв'язок» (К. Ст. Духовний концерт // Рада. – 1910. – № 68. – С. 4). Важливою рисою цього концерту К. Стеценко вважав передмову диригента, де було викладено огляд церковної музики в Російській імперії і заторкнуто аспекти впливу на неї католицької музики. І перше, і друге зауваження містять аспекти, важливі для тогочасної практики виконання церковної музики в концертних залах.

⁵Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. – Вінніпег, 1954. – С. 63.

⁶Плідне спілкування молодого композитора з протоієреєм Василем Липківським, який відіграв вирішальну роль у прийнятті К. Стеценком автокефальних ідей, розпочалося ще в час його навчання в київській Софійській духовній школі.

⁷Аналоги в тогочасній творчості показують невідповідність такої інтонаційності. Про семантичну значущість терцієвості у творчості російських композиторів межі ХІХ–ХХ ст. і перших десятиліть ХХ ст. важливу заувагу висловила М. Рахманова: «... русский диатонический звукоряд, на котором основаны все распевы, включая поздние, в которых нередки прямые мажоро-минорные связи, состоит из нескольких согласий, по три звука в каждом; нижние тоны согласий находятся в кварттовых соотношениях. У Римского-Корсакова, у Кастальского, у Рахманинова во Всенощной эта кварттовость (типичная для древних жанров народной песенности) определяет архаический, эпический характер музыкальной речи. Для Гречанинова главное – не кварта, а терция, то есть звуковой объём самого согласия. Думаю, это – отражение не просто музыкального вкуса композитора, но и его религиозного сознания, движения от эпики к лирике. Терция у Гречанинова связана с распевностью, а кварто-квинта – с колокольностью, звоновостью, то есть ритуальными, эпическими моментами» (Рахманова М. Страстная седмица в духовном творчестве Гречанинова / Рахманова М. // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М., 1999. – С. 48).

⁸Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Лю Олександрівна Пархоменко. – К. : Музична Україна, 2009. – С. 158.

⁹Там само.

¹⁰Скабалланович М. Толковый типикон [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://azbyka.ru/tserkov/bogosluzheniya/liturgika/skaballanovich_tolkovy_tipikon_18-all.shtml.

¹¹Український текст наведено за матеріалами сайту (див.: Bible Gateway.com. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.biblegateway.com/passag>

e/?search=%D0%9F%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%BC%D0%B8+119&version=UKR).

¹² Див.: Скабалланович М. Толковый типикон.

¹³ Там само.

¹⁴ Водночас існують приклади збереження питомої ритуальної функції єктеній у музичному формотворенні як «розмежувальної» (вступи, початки та завер-

шення певних етапів розвитку). Значущою є їхня роль і в стабілізації інтонаційно-тематичних процесів.

¹⁵ Відтак цілком очевидно постає аналогія з періодом бароко, коли було досягнуто органічного синтезу давніх канонічних, національних та західноєвропейських чинників із заміщення останніх впливами нової російської церковної музики.

В статье освещаются вопросы, связанные со становлением стиля выдающегося украинского композитора Кирилла Стеценко в области богослужебного творчества. Среди важных аспектов, повлиявших на этот процесс, – формы использования традиционных приемов церковно-певческого искусства, интерпретация жанровых закономерностей в соответствии с авторской концепцией той или иной композиции, способы использования циклических форм и т. п. Отдельного внимания заслуживает работа над созданием национального колорита и возможностями проявления индивидуальных черт стилистики богослужебного творчества.

Ключевые слова: церковно-певческое искусство, жанровые закономерности, концепции, стилистика, национальный колорит.