

Міністерство освіти і науки України
Волинський національний університет
імені Лесі Українки

П. Й. ШИМАНСЬКИЙ

**Хорова творчість
волинських композиторів
першої половини ХХ століття**

Навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Редакційно-видавничий відділ
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
Луцьк – 2010

УДК [78:7.071] (477.82) “19” (075)
ББК 85.313 (4УКР.4ВОЛ) 6я7
Ш 46

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист № 1/11-472 від 04.02.2010 р.)

Рецензенти:

Тиможинський В. А. – заслужений діяч мистецтв України, голова Волинського осередку національної спілки композиторів;

Мойсіюк В. В. – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету імені Лесі Українки

Шиманський П. Й.

Ш 46 **Хорова творчість** волинських композиторів першої половини ХХ століття : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Петро Йосипович Шиманський. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 258 с.
ISMN M-707501-12-2

Цей навчальний посібник розкриває невідомі сторінки культурно-мистецького життя Волині першої половини ХХ століття. Зокрема, увага читача зосереджується навколо двох центральних постатей музичної культури Волині того часу – Михайла Тележинського та Арсена Річинського. У посібнику також подано духовні й світські твори композиторів.

УДК [78:7.071] (477.82) “19” (075)
ББК 85.313 (4УКР.4ВОЛ) 6я7

ISMN M-707501-12-2

© Шиманський П. Й., 2010
© Берлач О. П. (обкладинка), 2010
© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010

ЗМІСТ

Передмова.....	4
РОЗДІЛ I. Відродження музичних традицій Волині першої половини ХХ ст. та композиторська діяльність М. Тележинського й А. Річинського.....	5
Теми для рефератів	10
Теми для самостійної роботи.....	10
Теми для дискусій та семінарів	11
Теми для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою	11
РОЗДІЛ II. Творчість Михайла Тележинського.....	12
Теми для рефератів	21
Теми для самостійної роботи.....	22
Теми для дискусій та семінарів	22
Теми для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою	22
РОЗДІЛ III. Творчість Арсена Річинського	23
Теми для рефератів	32
Теми для самостійної роботи.....	32
Теми для дискусій та семінарів	32
Теми для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою	32
Співи на літургії Св. Йоана Золотоустого (М. Тележинський).....	33
Волинські українські народні пісні на мішані хори (М. Тележинський)	84
Всенародні співи в українській церкві (А. Річинський)	105
Українські церковні співи (А. Річинський).....	139
Українська відправа вечірня і рання (А. Річинський)	168
Українські колядки (А. Річинський)	238
Список використаних джерел.....	254

Передмова

Запропонований початковий посібник є важливою складовою частиною професійної підготовки студентів вищих навчальних мистецьких закладів із курсу “Історія української музичної культури ХХ століття”. Посібник побудовано відповідно до типових базових вимог, які висуваються сучасним станом розвитку вищої освіти в Україні, й рекомендовано як складову частину музично-історичного курсу “Історія української музичної культури ХХ століття”, що читається студентам II курсів усіх спеціальностей, та як спецкурс для студентів першого курсу мистецьких закладів III–IV рівнів акредитації.

Метою видання є намагання висвітлити регіональні особливості й риси музичної культури Волині першої половини ХХ століття як невід’ємного складника загальнонаціонального мистецького розвитку в обся-

зі, необхідному для успішної діяльності музиканта-фахівця в системі вищої спеціальної музичної освіти. У процесі створення посібника автор урахував найновіші наукові досягнення у сфері культурології та музикознавства, методики викладання історії музичної культури ХХ століття.

Відомо, що музична культура Волині першої половини ХХ століття розвивалася досить динамічно, оскільки її творили десятки виконавців, диригентів, організаторів музичного життя та педагогів. Але автор насамперед керувався принципом відбору найвизначніших постатей цієї доби, які найбільше сприяли розвитку професійного музичного мистецтва на теренах Волині в перші десятиліття минулого століття, а ними були М. Тележинський та А. Річинський. Це є підставою для ґрунтовного вивчення творчості й діяльності вищеназваних композиторів.

РОЗДІЛ I

Відродження духовних музичних традицій Волині першої половини ХХ ст. та композиторська діяльність М. Тележинського й А. Річинського

Українська музична культура першої половини ХХ ст., хоча й розвивалася в складних соціально-історичних умовах, відзначалась інтенсифікацією мистецьких процесів.

Із початком ХХ ст., епохи соціальних катаклізмів, революцій, світових воєн Волинь опинилася в європейському соціально-економічному та духовно-культурному просторі. Першим поштовхом до пробудження регіону стала буржуазно-демократична революція 1905–1907 рр., яка надала нового динамічного імпульсу волинській матеріальній і інтелектуальній інфраструктурі. Над волинськими землями повіяли вітри прогресу й оновлення. Просвітницький дух об'єднав місцеву інтелігенцію навколо мистецьких товариств, що взяли на себе функцію каталізаторів культурного розвитку. Пожваблюється художньо-мистецьке життя в різних куточках губернії. Одне за одним з'являються мистецькі товариства аматорського спрямування, такі як “Володимир-Волинське музично-драматичне і художнє товариство” (1907 р.) та “Луцьке артистичне товариство” (1909 р.). У Статуті першого було записано: “Сприяти розповсюдженню музичної, сценічної, художньої освіти і розвитку смаків до музики, драматичного мистецтва живопису [1, 813]. Так почалося національно-культурне відродження Волині.

У роки Першої світової війни територія Волині на довгий час поринула в мілітаристський кошмар, стала ареною військових дій, які підірвали економічну, соціальну та культурну сфери життєдіяльності регіону.

Після укладення Ризького договору (1921 р.) між Польщею, Росією й Україною (у результаті чого більшість колишньої гу-

бернії відійшла до Польщі) утворено Волинське воєводство з центром у місті Луцьку.

Почався новий відлік часу для Волині. Національна політика Польщі стосовно новоутвореного воєводства була спрямована на швидку асиміляцію українського населення та складалася з таких радикальних заходів, як глобальне переселення на волинські землі польських колоністів, утворення військових осадницьких господарств тощо. Особливо загострилось “українське питання” в жовтні 1924 р., із прийняттям закону про державну мову й адміністративні установи. Саме тоді розпочинається ліквідація українських шкіл, запровадження замість них “утраквістичних” (двомовних) шкіл, примусове переселення українських учителів у центральні воєводства.

Після державного перевороту (1926 р.), національна політика нового уряду Польщі дещо пом'якшилась. Українському населенню було надано ряд демократичних свобод, у тому числі збільшено кількість представників у сеймі та органах місцевого самоврядування. Таким чином в інтелігенції з'явилася реальна можливість розгорнути культурно-освітню роботу широким фронтом. Користуючись деякою лояльністю польського уряду, українські інтелігенти-ентузіасти починають відбудову суспільно-культурної інфраструктури Волині. З'являються мистецькі товариства аматорського та професійного спрямування: імені Петра Могили, Лесі Українки, Союз українок громадської праці, Луцьке Чесно-Хресне братство, засновуються видавництва “Лучеськ” й імені князя Острозького. У Луцьку в 1926 р. влаштовується виставка народних промислів; у 1928 р.

створюється Краєзнавчий музей. Масштаб подій, що відбувалися на Волині у 20–30-х рр., їх якісний резонанс у суспільстві, зв'язок із національною свідомістю дають підстави охарактеризувати їх як своєрідний волинський ренесанс.

Волинський ренесанс мав своїх подвижників, серед яких журналісти П. Певний та І. Підгірський, театральний діяч М. Певний, лікар М. Левицький, Ст. Скрипник – майбутній патріарх Української автокефальної церкви, В. Авраменко – корифей української хореографії, представники духовної традиції, композитори М. Тележинський та А. Річинський. Саме ця група діячів, розгорнула вражаючу за обсягом і глибиною практичну діяльність.

Першим вагомим її результатом було створення на Волині товариства “Просвіта” з розвиненою мережею осередків у різних містах, містечках і селах. Просвітянський імпульс мав концентричний спектр дії й розповсюдився на всі без винятку сфери культурного життя. Альфою та омегою просвітянської естетики була ідея збереження й творчого розвитку духовної спадщини українського народу, його мистецтва, мови, побуту.

Діяльність “Просвіт” Луцька та Волині свідчить не лише про масовість як головний на той час орієнтир розвитку культури, а й розкриває протиріччя, нові, суто музичні, процеси боротьби старого й нового, які відбувалися, зокрема, у церковному житті через зіткнення двох світоглядів: священика – носія старої церковної традиції та парафіян – провідників ідей нової щирої релігійності, органічно поєднаної з національною свідомістю – відродженням національного богослужіння.

Цінним джерелом розуміння причин розквіту світського музикування й активної концертної діяльності була різнопланова музична діяльність Волинського українського об'єднання (ВУО). Національно своєрідним явищем, неповторним у відтворенні архетипів національного та регіонального світо-

бачення є т. зв. курси інсценізації народної пісні, сутність яких знайшла продовження в сучасному волинському колективі “Колос” (кер. – народний артист України О. Огороднік), “Родина” (кер. – І. Хмільєвська). Адже інсценізація як поновлення старовинних народних обрядів завжди пропускається крізь призму сучасної творчої фантазії й набуває нових змістовно-виражальних рис, даючи змогу, наблизившись до минулого, відчутти сучасність.

Події 20–30-х рр. ХХ ст. актуалізують також вияв причин сучасного стану застигlosti та замкненості “на собі” волинської культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Адже у 20–30-ті рр. вона функціонувала у відкритому соціальному просторі й складалася не лише з місцевих компонентів (колективів, солістів, організацій). Серед суб'єктів гастрольного руху на терені Волині були конкурси хорів, оркестрів, інструментальних ансамблів, виступи оперних, драматичних колективів, солістів зі Східної України та центральних воєводств Польщі.

Цікавою й багатою на події є історія бандурного та кобзарського руху Волині, починаючи від мистецтва конструювання бандур К. Місевичем, М. Левицьким, Д. Гонтою, до традиції високопрофесійної виконавської діяльності бандуристки Г. Білогуб. Кобзарське виконавство, як сольне, так і ансамблеве, стало особливим імпульсом до подальшого формування інших виконавських сфер. Так, помітну роль у музичному житті Волині 20-х років відіграли Здолбунівський ансамбль балалайок і Волинський оркестр мандоліністів.

Важливою домінантою духовного відродження української нації стала боротьба волинського населення за воскресіння найкращих демократичних традицій української церкви минулих століть. Оскільки колись Волинь була одним із провідних православних центрів України та міцні релігійні засади збереглись у свідомості волинян, тому просвітянські товариства також не стояли осторонь руху за націоналізацію церкви.

Відродження національного богослужіння потребувало музичного оновлення відправ, перегляду церковно-музичної естетики. Цю місію взяли на себе волинські композитори М. Тележинський та А. Річинський.

М. Тележинський (1886–1939) і А. Річинський (1892–1956) – найпомітніші постаті волинського музичного ренесансу. Саме завдяки їхнім зусиллям, творчій та практичній діяльності Волинь у 20–30-х рр. минулого століття жила активним і плідним музичним життям. Хоча в культурну історію регіону обидва вони увійшли насамперед як композитори, проте за життя поєднували в собі багато різних професій та громадських посад. М. Тележинський і А. Річинський належали до того покоління творчої української інтелігенції, яке в неймовірно важких суспільних умовах слугувало духовним стрижнем нації, протиставило більшовицькому національному та культурному геноциду творчу волю й вірність Україні. Це “розстріляне” покоління Леся Курбаса, Миколи Хвильового, М. Леонтовича й багатьох тисяч інших митців, серед яких не повинні загубитися й імена волинських ентузіастів.

М. Тележинський і А. Річинський розділили скорботну долю свого покоління: перший загинув у 1939 р. “при спробі втечі” під час конвоювання до табору, другий пройшов усі кола табірної пекла й помер далеко від батьківщини з тавром вигнанця та “ворога народу”. Очевидно, для кривавої радянської влади ці двоє складали подвійну небезпеку – як західноукраїнські патріоти і як духовні особи.

М. Тележинський закінчив Київську духовну семінарію, де його викладачем церковного співу був О. Кошиць. Пізніше зблився з К. Стеценком. Дивним чином він поєднував священницький спосіб життя, потяг до музичної творчості й суспільно-політичний темперамент. М. Тележинський був помітним діячем УНР, членом Центральної ради. Подальша доля композитора пов’язана з Волинню, куди він приїздить улітку 1919 р.

Без перебільшення М. Тележинського можна назвати лідером музичного життя регіону, оскільки він був не тільки провідним волинським композитором, але й найавторитетнішим хоровим диригентом, публіцистом, викладачем диригентських курсів.

А. Річинський також навчався в семінарії, але залишив її задля того, щоб здобути професію лікаря. Учився у Варшавському та Київському університетах. По закінченні навчання був направлений на Волинь, де й залишився. На відміну від М. Тележинського, А. Річинський не відразу усвідомив свій потяг до композиції. Спершу він був видавцем часописів загальнокультурного та релігійного спрямування, пробував себе навіть у поезії. Лише починаючи із середини 20-х рр., не без впливу М. Тележинського, А. Річинський зацікавився духовною музикою. Обидва композитори були гарячими прихильниками українізації церковної відправи. Об’єднувала їх і відданість справі “Просвіти”, і любов до народної пісні.

Композиторська діяльність М. Тележинського та А. Річинського була досить різноманітною й виходила за рамки не тільки активного аматорства, але й локального професійного явища. Кількість та якість написаного, жанровий відбір, стилістичне спрямування свідчать про те, що їхні автори спиралися на провідні художні орієнтири музичної сучасності й відчували себе не початківцями-провінціалами, а рівноправними учасниками культурного процесу.

Композиторські обличчя М. Тележинського та А. Річинського – то не обличчя братів-близнюків. Навпаки, вони різняться і малюнком, і “кольорами”. М. Тележинський більше відповідає типу універсального музиканта – “метра” волинської музики, творчість якого має під собою міцний естетичний, теоретичний і практичний фундамент. А. Річинський, скоріше, відтворює тип “вільного художника”, що меншою мірою залежить від певних естетичних концепцій, менш теоретично “дисциплінований” і схильний до інтуїтивного самовиявлення в музиці.

Жанровий спектр творчого доробку М. Тележинського значно ширший, ніж у його земляка й однодумця. Він – автор повного циклу канонічних духовних творів (Літургія, Вечірня та Рання відправи), духовних мініатюр і низки світських творів – чотири десятки обробок українських народних пісень, два збірники – “Волинські українські народні пісні” та “Збірник пісень і забав для дітей”, дитячої опери “Дід Мороз” та циклу солоспівів “Айстри” на слова Олександра Олеся. З усіх названих творів на сьогодні збереглися Літургія, обидва збірники і ряд духовних мініатюр.

Доробок А. Річинського складається цілком із творів духовного призначення. Це “Українська відправа Вечірня і Рання”, збірка “Всенародні співи в українській церкві”, збірник “Українські колядки” (також релігійного змісту) і низка мініатюр. Очевидно, що оцінювати творчість А. Річинського слід саме з позицій заглиблення в одну жанрово-стилістичну сферу, один інтонаційний шар.

Повертаючись до обґрунтування доцільності докладного розгляду творів волинських композиторів, відзначимо, насамперед, їхню жанрову специфіку: духовна музика, обробка народної пісні, дитяча опера, камерно-вокальна мініатюра – то є провідні жанри української музики початку ХХ ст. Досить порівняти цей перелік із жанровими вподобаннями М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця та ін., щоб переконатися в цьому. Ми не маємо на меті заглиблюватися тут у причини таких жанрових пріоритетів, підкреслимо тільки, що духовна музика й обробка народної пісні відіграють роль пражанрів української професійної музики, складають фундамент її інтонаційного строю, утворюють ту, притаманну кожній національній культурі основу, яка визначає її національно-виразне обличчя. І тому включення творчості М. Тележинського та А. Річинського в загальний процес еволюції цих жанрів суттєво доповнить і скоректує знайому історичну картину.

Починаючи, мабуть, ще з часів середньовіччя, духовна музика завжди була в центрі уваги вітчизняної музично-теоретичної думки. У ХVІІІ ст. навколо духовної музики акумулювався найзначніший творчий потенціал нації (творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя). Із появою ж на історичній арені М. Лисенка, із формуванням національної класичної композиторської школи, з усвідомленням її патріотичних, естетичних, стильових засад, центр уваги дещо змістився в бік опери та світської хорової музики, оскільки це давало можливість у “відкритій” художній формі опанувати національно-визвольну ідею, оповиту історичною тематикою (“Тарас Бульба”, “Іван Гус”, “Б’ють пороги”...). Духовна музика ж трохи відійшла в тінь, лишаючись при цьому внутрішнім емоційно-психологічним камертоном української музичної культури. Науково-історичні розробки останнього десятиріччя, зокрема роботи М. Юрченка, відкривають нові перспективи минулого. Тепер ми знаємо, що М. Лисенко не тільки не цурався духовної музичної сфери, а, навпаки, освітив її по-новому м’яким світлом свого таланту, поєднавши щире релігійне почуття з палкою пристрасною патріотом (“Молитва”). Тобто в музиці М. Лисенка йшов шляхом, прокладеним Т. Шевченком.

Післялисенківське покоління композиторів опинилося в інших історичних, соціальних, політичних умовах і тому формувалось у межах нової мистецької естетики. Великі форми музичного висловлювання в тих умовах і тих межах стали менш актуальними, менш придатними вловлювати суспільні настрої (серед них і опера). Хвиля жанрового припливу знов опинилася біля знайомого, але невичерпного моря спільної музичної спадщини народу – духовної музики та фольклору, через які передавались “ідейні токи” від митців до мас. На початку ХХ ст., який через численні суспільно-політичні катаклізми ніби розтягнувся в часі, сягнувши аж 30-х років, духовна музика стає авангар-

дом творчих пошуків для цілої плеяди композиторів. На думку А. Лашенка, “це легко пояснити, оскільки значна частка інтелігенції того часу у пошуках перемін заглиблювалась у релігійно-містичні сфери...”. Навіть Б. Асаф’єв у 1915 р. передрікав Росії нову еру релігійної музики” [34, 8].

Спрямування ідейно-творчої потенції суспільства в духовну сферу в той час – то був процес, спільний для російської та української культур, не розділеної офіційними рамками до 1917 р. У російській культурі можна пригадати євангельські мотиви в живописі (Нестеров, Васнецов, Врубель, Рєпін), поезії (Блок, Єсенін, Клюєв), у світській музиці (кантата Танєєва “Іоанн Дамаскін”). І над усім цим прекрасним духовним склепінням, “вінцем творіння” сяє російська філософська школа початку століття (М. Бердяєв, В. Соловйов, М. Булгаков, О. Блаватська, П. Флоренський...).

Але якщо для російської культури та, ширше, – суспільної думки “релігієзація” була продовженням внутрішніх духовних пошуків нації, продовженням “терзаний духа” Достоєвського й Толстого, Лєскова та Гоголя, то для української культури відповідного часу релігійність набула значення національно-визвольної стратегії. І в цьому також проявляла себе національна спадковість, оскільки, на відміну від російської схильності до дещо містичного розуміння релігії, українська суспільна думка завжди вбачала в християнстві, скорше, керівництво до дії, ніж “средоточие мысли”. Українцям як нації, мабуть, притаманне простіше ставлення до релігії, органічніше її сприйняття, ближче поєднання віри й реального буття, менш філософський, більш дійовий, народно-моральний аспект православ’я. Так повелося ще з часів Г. Сковороди.

Отже, активізація композиторської творчості в галузі духовної музики на Україні на початку століття була зумовлена не зовнішніми капризами моди, а внутрішньою логікою розвитку суспільної думки. А оскільки така думка не була однозначною, позбавле-

ною розбіжностей і дисонансів, то природно, що навколо вітчизняної духовної музики точилися постійні естетичні суперечки. “Тема” духовної музики пересікалася з багатьма болючими питаннями музичної (і не тільки музичної) культури того часу. Це питання і національної самобутності, і відповідності давнім традиціям, і (цілком політичне питання) українізації церкви. І все це, як на магніті, трималося на ідеї національної незалежності. Яскраве політичне забарвлення тодішніх політичних “навколодуковних” дискусій призводило до категоричного розмежування композиторських шкіл, груп і т. ін.

Одним із найзапекліших полемістів саме й був М. Тележинський, у публіцистичних творах якого відбилися і гострота, і складність тодішньої ситуації в духовній музиці на Україні. М. Тележинський виділяв два напрями сучасної йому церковної музичної творчості, один із яких уважав однозначно хибним, другий – однозначно правомірним. До першого він відносив представників московської композиторської школи – О. Гречанінова, М. Іполитова-Іванова, О. Кастальського, П. Чеснокова та багатьох інших. В очах М. Тележинського вони були провідниками “москвофільства” й наділяли церковний спів не притаманним йому світським характером завдяки використанню сучасної гармонічної палітри. Крім того, цих композиторів не могли хвилювати проблеми українізації, що також загострювало ставлення до них.

Сьогодні, відсторонившись від полемічних гіпербол, ми можемо припустити, що творчим кредо цієї школи (говорити про яку можна тільки умовно, постійно маючи на увазі небезпеку абсолютизації та схематизації) було відчуття духовної музики як особливої, але невід’ємної частини музики взагалі, ставлення до канонічного духовного тексту як до певного художнього образу й застосування до нього саме художньої логіки розвитку, розуміння духовної музики як естетичного явища.

Альтернативна школа об'єднувалася навколо ідеї українізації церковної відправи та – ширше – піднесення національної свідомості української музичної культури. Безумовно, що і тут першоджерелом цих ідей був М. Лисенко, хоча М. Тележинський і не вказує на нього прямо. Можливо, він не дуже добре був обізнаний із цією стороною творчості засновника української професійної школи. Утім, для нас пріоритет М. Лисенка є очевидним. Для М. Тележинського ж та його сучасників лідером був учень М. Лисенка К. Стеценко: “К. Гр. Стеценко, перший з наших композиторів, показав нам шлях до української церковної національної музичної творчості”. Крім нього, М. Тележинський називає О. Кошиця, М. Леонтовича, В. Петрушевського, П. Козицького та інших.

Для них духовна музика є особливою музично-естетичною категорією, інтонаційним вираженням віри, релігійного почуття, яке має власні композиційні закономірності. Безумовно, що кожен із них був яскравою особистістю й мав свій художній “масштаб”,

свій стиль, манеру та ін. Тому внутрішньо ця композиторська школа була дуже різно-рідною, розділеною і географічно, і навіть політично.

Скажімо, М. Тележинський й А. Річинський у своїх поглядах були однодумцями, а у творчості значно відрізняються один від одного.

У той час, як музика Тележинського відображає типові закономірності систематичного мислення й у цьому напрямі є показовим мистецьким явищем, творчість Річинського цікава, передусім, як окремий випадок становлення особистості, поступового відокремлення її від системи. Можна зробити такі висновки порівняльних аналізів: пріоритет інтуїтивно драматургічних імпульсів у Річинського, “перевтілення” канонічних біблійних текстів у своєрідні ліричні або лірико-драматичні коментарі до дії не завжди досягають такої стилістичної рівноваги, стабільності професіоналізму Тележинського, але, як це не парадоксально, і творчі досягнення є яскравішими.

Темати для рефератів

1. Перший собор УАПЦ і “нова школа” української духовної музики.
2. Провідні форми музичного життя Волині першої половини ХХ ст.
3. Вплив середньовічного знаменного розспіву на формування “нового церковного стилю” в українській музиці 20–30-х рр.
4. Порівняльна характеристика творчих особистостей М. Тележинського та А. Річинського.

Темати для самостійної роботи

1. Національно-культурне відродження Волині першої половини ХХ ст.
2. Осередки мистецької освіти Волині першої половини ХХ ст.
3. Діяльність товариства “Просвіта” та її роль у культурному розвитку Волині.
4. Видатні музиканти-виконавці Волині першої половини ХХ ст.
5. Громадські товариства Волині першої половини ХХ ст. та їхня музична діяльність.
6. Родина Косачів і її місце в культурно-громадському житті Волині початку ХХ ст.

Теми для дискусій та семінарів

1. Що спричинило прискорений розвиток культури на теренах Волині в першій половині ХХ ст.?
2. Що сприяло активізації хорового виконавства на Волині в першій половині ХХ ст.?
3. У чому полягає сутність взаємопроникнення різних видів мистецтва в діяльності товариства “Просвіта” на волинських землях?
4. Чим зумовлені нерозривні мистецькі зв’язки різнокультурних українських територій першої третини ХХ ст.?

Теми для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою

Зразок тесту № 1

1. Викреслити зайве.
 - Другий з’їзд товариства “Просвіта” відбувся в Луцьку в:
а) 1920 р.; б) 1922 р.; в) 1925 р.
 - Хор Володивирської “Просвіти” очолював:
а) М. Тележинський; б) А. Річинський.
 - Установчий конгрес Волинського українського об’днання відбувся в:
а) 1927 р.; б) 1929 р.; в) 1931 р.
2. Із якою метою в першій половині ХХ ст. на Волині організовувалися хорові конкурси?
3. Що складало основу діяльності українських клубів “Рідна хата”?
4. Який напрям сучасної церковної музичної творчості підтримували М. Тележинський та А. Річинський?

РОЗДІЛ II

Творчість Михайла Тележинського

Серед тих небагатьох творів М. Тележинського, які є в нашому розпорядженні, найцікавішою за складом виглядає солідна збірка “Співи на Літургії Святого Іоанна Златоуста”, видана в 1937 р. у Варшаві. Літургія за Іоанном Златоустом, як відомо, є однією з чотирьох офіційно затверджених до богослужіння православною церквою та найбільш розповсюдженою саме в Україні.

У стислій передмові М. Тележинський пояснює появу збірки “великою потребою в нотах церковних співів”, підкреслює, що вони “побудовані на українському тексті” і “мають характер суто церковний, мелодійний і є легкі та зрозумілі для виконання їх сільськими церковними хорами”, тобто від самого початку орієнтується на певного слухача й виконавця.

Цікавою є побудова збірки, яка підпорядкована логіці розгортання літургії (від молитви “Єдинородний сину” до “Отче наш”) і разом із тим має “варіантний” характер – поряд уміщені твори одного жанру різних авторів (наприклад п’ять “Херувимських”, три “Милості спокою” і т. д.). Такий склад ідеально відповідає практичному застосуванню вміщених творів і в той же час дає дуже принадний матеріал для теоретичного дослідження методом порівняння.

Усі твори М. Тележинського написані в “строгий” манері: від початку до кінця витримується класичне 4-голосся, у мелодиці зберігається принцип речитації (на кожен склад тексту припадає відповідний звук) майже без розспівів, гармонія також суворо обмежена рамками класичної функційної акордики, загальна композиція твору незмінно залежить від тексту й повторює його структурні контури, поділяючись на ряд музично-поетичних фраз. Музичний ритм також є похідним від ритму словесного та,

ніби розшифровуючи, “легалізує” останній (див. “Антифон перший”, с. 52, т. 1–3).

Усі, без винятку, компоненти музичної тканини у своєму первісному виникненні й подальшому розвитку є залежними від тексту, інтонаційна логіка просування твору має підпорядкований, “субдомінантовий” характер стосовно текстової мовної домінанти. Така лапідарність, економність авторського втручання відповідає всьому строеві поглядів М. Тележинського на внутрішню організацію духовного твору.

Серед творів, уміщених у збірці, є твори, позначені більшою внутрішньою свободою порівняно з наведеним “Антифоном”. Як правило, це твори, які відіграють меншу обрядову роль у літургії, несуть на собі менше смислове канонічне навантаження та, швидше, мають функцію коментарну щодо обряду. Такі твори можуть бути виконані поза службою, не втрачаючи при цьому ні в цілісності сприйняття, ні в художній довершеності. До них належить, зокрема, “Херувимська пісня”, “Милість спокою”, “Пречистая Діво мати” та ін. Перші два належать до найпопулярніших жанрових форм духовної музики, відібраних багатовіковою практикою, і зразки цих жанрів у творчості численних композиторів становлять її золотий фонд. Недарма М. Тележинський уміщує поряд зі своїми творами твори Д. Бортнянського, Г. Ломакіна, О. Архангельського, К. Стеценка, старовинні варіанти “Херувимської” Києво-Печерської лаври й Симоновського монастиря. Таким чином, класичні жанри представлені і в історичному розрізі, і в сучасному авторові багатостильовому. Сміливість, із якою композитор подає власні твори для прямого порівняння, викликає повагу та демонструє його впевненість у власних силах.

Розглянемо названі твори М. Тележинського дещо докладніше, не нехтуючи при

цьому зручною можливістю порівняння їх з аналогічними творами інших авторів.

Так “Херувимська пісня” М. Тележинського Фа-мажор написана в притаманній йому досить аскетичній манері та, на перший погляд, не має скільки-небудь помітних відмінних від неї рис. Але під час пильнішого розглядання виникає дивне враження певної внутрішньої композиційної розкутості при зовнішніх жорстко заданих параметрів (строгий відбір акордики, лаконічний модуляційний ряд, лапідарна ритміка й ін.). Такому враженню сприяє, по-перше, вільна пластична метро-ритмічна пульсація, по-друге, влучно інкрустовані в речитативну мелодику невеличкі за обсягом, але виразні розспіви, які пом’якшують її суворий культовий колорит (див. “Херувимська пісня”, с. 76, т. 1–4). І, нарешті, удалою здається символічна “трійчаста” композиція твору: кожна з трьох складових фраз тексту інтонується тричі, кожен раз із новими емоційними нюансами. Перший раз спокійно-врівноважено, із розспівним “занурюванням в образ” на ключовому слові (див. початок “Ми таємно...”). Другий раз більш динамічно й піднесено, із мелодично-ладовим рухом до домінанти (До-мажор). І третій раз досягаючи початкової урочистої рівноваги, але через кульмінаційний підйом (м’який церковноладовий зворот Фа-мажор – Ре-мажор – соль-мінор у поєднанні з досягненням мелодичної вершини Ре другої октави, плагально забарвленої Сі-бемоль-мажор). Така логічно й психологічно вивірена потрійна побудова не тільки виявляє нові емоційні аспекти канонічного тексту, але й збагачує суто музичний малюнок твору. Завершальна ж кода (див. розділ “Трохи скоріше”) не стільки підсумовує попередній розвиток, скільки спрямовує його в нове, структурно та інтонаційно відкрите, майже імпровізаційне русло. Текст тут набуває кульмінаційного звучання (“Підніmemo ж ми Царя всіх, що його як Переможця Ангельські Чини несуть невидимо. Алілуйя”), і відповідний імпульсивний порив музики виглядає не стільки ви-

правданим, а й необхідним. Низка мелодичних розспівів, уражаюча свобода середніх голосів, вільне дихання хорової фактури, фанфарний дзвін ключової фрази наповнюють коду тим внутрішнім стримано-тендітним саявом релігійного почуття, якого потребує образний зміст “Херувимської”.

У тому, що М. Тележинський тонко відчуває своєрідність жанру, переконує порівняння його твору з “Херувимською піснею” № 7 Д. Бортнянського. Цей хрестоматійно відомий твір може слугувати жанровим еталоном. І тим приємніше, що його трактовка в “класичного” Д. Бортнянського має декілька принципово важливих точок зіткнення: пануючий світлий мажорний колорит, м’які “обережні” модуляційні лінії, проста “благородна” ритміка і, більше того, подібна композиція А+А1+А2+Кода. До того ж, кода також має імпровізаційно-каденційний характер стосовно основного розділу. Безумовно, “Херувимська” Д. Бортнянського слугувала певним орієнтиром, моделлю для М. Тележинського, але це не принижує творчу силу останнього, оскільки він, ідучи вже протореним шляхом, зберіг і самобутній стиль, і інтонаційну незалежність, і головне – щирість, “первісність” почуття.

Цікавим виглядає також аранжування М. Тележинського “Херувимської пісні” наспіву Києво-Печерської лаври. Вона теж має мінорний нахил, але забарвлений значно світліше, елегійний соль-мінор тут набуває характерного для старовинних церковних піснеспівів хорального звучання. Ця хоральність, влучно відтворена композитором, постає з надзвичайно стрункого гармонічного “фразування” твору, просякненого ніби насиченими повітрям зворотами зіставлення Сі-бемоль-мажор і соль-мінор та їхніх домінант. М. Тележинський пунктуально витримує архаїчний гармонічний стиль, ніде не відхиляючись від нього “ні на йоту”. Уже звична з інших його творів функційна одноманітність не повинна сприйматися слухачем як така, що збіднює музичну мову. По-перше, це ніби дихання минулої церковної

епохи, а по-друге – така ж невід’ємна ознака жанру, ширше – жанрового напрямку, якою є, наприклад, одноманітність фактури в прелюдіях. Здійснюючи аранжування старовинної “Херувимської”, композитор, як і завжди, удається до свого власного методу мінімального втручання в автентичний музичний текст. Тому композиція аранжування принципово відрізняється від композиції його власної “Херувимської” й відповідає вимогам тієї епохи, яка частково відтворюється. Структура аранжування менш чітка та роз’ємна, менш піддається розчленуванню й має притаманний бароковим формам текучий характер. Внутрішня побудова музичного тексту організована порівняно короткими фразами, які поєднані між собою спільними акордами-“перехідниками”, і ця місцева локальна спорідненість міні-форм важливіша, ніж загальна форма широкого дихання. М. Тележинський свідомо уникає контрастів не тільки гармонічних, але й ритмічних, фактурних, тембрових, уловлюючи нюанси символічного словесного тексту й збагачуючи їх нюансами інтонаційними. Це своєрідна гра півтонів на загальному рівномірно-темнуватою фоні, як у докласичному живописі. Безперечно, що й така “модель” “Херувимської” має право існувати поряд з іншими.

Ще один традиційний духовний жанр – “Милість спокою” – варіантно представлений у збірці творами К. Стеценка, О. Архангельського та самого упорядника збірки. Порівняння творів трьох композиторів, майже сучасників, дає можливість спостерігати наочно живий процес жанрового розвитку.

За своїм ідейно-образним змістом текст “Милість спокою” багато в чому перегукується з текстом “Херувимської”; на ньому також лежить відбиток вітхозавітного містицизму. Але сенс його ще більш туманний і малоконкретний, ніж у “Херувимській”, де є досить рельєфні та “зримі” образи Трійці й херувимів. Тут же філософсько-релігійна ідея міститься в розпливчастих контурах слів, які є носіями не стільки вербальної, скільки

інтонаційно-імпресіоністичної інформації про певну виражально-духовну субстанцію. Тим цікавіше спостерігати варіанти музичної розшифровки прадавнього тексту, за якими, напевне, криється різне його розуміння та сприйняття.

“Милість спокою” № 3 Соль-мажор М. Тележинського відкриває перед нами дещо інший ракурс його духовної музики порівняно з двома “Херувимськими”. Маючи перед собою складне творче завдання – віднайти відповідний звуковий еквівалент біблійського уривку – композитор мусив дати волю творчій фантазії, відійти, наскільки дозволяла власна внутрішня етика, від суворого додержання жанрово-стилістичних норм. Зрозуміло, що для людини досить ортодоксального складу, якою був М. Тележинський у своїх поглядах на “правдивий церковний стиль”, навіть невеличке відхилення в бік від автоканону має значення.

Оскільки словесний текст не диктував чітко визначеної структури, автор удався до вільної наскрізної форми висловлювання. Відчутно розгорнута композиція має внутрішню подрібненість, але її складові частини малоконтрастні, майже однорідні, що надає творові суцільності, “щільності”. Можливо, М. Тележинський прагнув створити той самий бароковий “фон”, що й в аранжуванні “Херувимської” з Києво-Печерської лаври, тим більше, що він використав й інші прийоми тієї епохи. Ідеться, насамперед, про поліфонізацію хорової тканини, про широке залучення до голосоутворення мікроімітаційної техніки. Лишаючись у лабетах 4-голосної вертикалі, фактура в той же час розростається горизонтально, завойовує просторий регістровий об’єм й утворює насичене “органне” звучання. Аналогію з інструментальним викладом підкріплюють і сміливо використані хорові педалі, і вельми активна лінія баса, і деякі типово інструментальні засоби розвитку мелодії, зокрема секвенції (див. “Милість спокою” с. 87, т. 18, 19). Усе це приводить до відносного вивільнення мелодичного елемента від утискань “суво-

рого стилю” і навіть до своєрідної ліризації духовного жанру. Вільніше відчуває себе не тільки мелодія, але й гармонія: її спектр збагачується деякими функційно або колористично допоміжними, “різнобарвними” акордами та сполученнями. Наприклад, D₉, D₇ із секстою, септакорди II, IV, VI ступенів, перервані звороти, “мерехтливі” зіставлення паралельних або одноіменних тональностей. Природно, що всі ці “світські”, і тому малоприпустимі в церковній музиці (із точки зору М. Тележинського) фарби використані вкрай обережно, майже натяком, завуальовані під прохідні звороти, випадкові затримання й т. ін. Але від цього загальне звучання твору тільки виграє, набуваючи характеру старовинної “добродесної” стриманості та чистоти.

М. Тележинський мав рацію, коли розглядав “Милість спокою” як жанр, що припускає вільне (порівняно) стилістичне опрацювання, у якому “можливі варіанти”. А те, що для своєї збірки він відібрав, безумовно, яскраві твори К. Стеценка й О. Архангельського, просто робить йому честь як укладачеві.

Адекватна оцінка духовної музики М. Тележинського уявляється дуже складним завданням. З одного боку, треба зберегти художню об’єктивність, з іншого – звести критичний “акт” до мінімуму й віднайти позитивні риси явища, що розглядається вперше.

Спробуємо розділити історичний та естетичний аспекти проблеми. В історичному плані духовні твори М. Тележинського становлять неабиякий науковий інтерес, оскільки ілюструють певну ідеологічну (а звідси й технологічну) тенденцію. Це тенденція до створення принципово нового церковного стилю, максимально наближеного до середньовічного знаменного розспіву, побудованого майже на тих самих ладово-інтонаційних засадах. Безперечно, як будь-яка тенденція, ця мистецька ідея була своєрідною гіперболою, перебільшенням, порушенням відчуття художньої міри. Але сам факт її

існування зумовив діалектичний поступальний розвиток усєї сукупної духовної музичної культури, створив альтернативне ідеологічне середовище, до того ж вичерпно реалізоване на інтонаційному рівні. Отже, з історичної точки зору, шлях, яким пішов М. Тележинський, був, хоча й хибний, але необхідний.

Шлях граничного наближення до середньовічного знаменного розспіву, що його сповідував М. Тележинський, справді був хибним, оскільки передбачав відмову від сучасної музичної технології й повернення до виражальних засобів епохи крюкової нотації. Весь дискусійний пафос М. Тележинського, спрямований проти творів сучасних композиторів московської школи й навіть частково проти М. Березовського й Д. Бортнянського як представників італійської школи, містить у собі вимогу використання винятково “національної” музичної мови. У своїй “програмній” статті М. Тележинський висуває таке гасло: “Треба створити наш український православно-церковний музичний стиль, відмежувавши його від чужих впливів” [22]. Гарантією створення національного стилю церковної музики він уважав застосування старовинних обиходних наспівів як тематичну основу, а також надання цим наспівам відповідного ладового колориту (у межах натурально-церковної ладової системи).

Цілком очевидно, що такий мелодичний і ладовий арсенал не є, по-перше, еквівалентом національного музичного стилю (бо він має бути набагато складнішим), а, по-друге, таке звуження інтонаційної лексики суперечить еволюційній природі того ж самого національного стилю. Крім того, і сам композитор упадав у “тупикове” протиріччя, удаючись до класичної функційної системи ладогармонічного устрою як до альтернативної “найновішої какофонії” та відповідної мелосу знаменного розспіву. Піти стилістично ще далі, углиб середньовіччя, він не міг, тому що це означало б заперечення самого 4-голосся, сталої тональності й т. д.

що, як відомо, є сучасним каноном у церковній музиці.

Відновлення знаменного розспіву в його “первісному” вигляді можливе тільки через стилізацію, тобто у вільній від канонів жанровій системі світської музики. У цьому й полягає безперспективність творчого шляху М. Тележинського у сфері духовного музикування.

Естетична оцінка духовної музичної спадщини волинського композитора також не може бути однозначною. Вдавшись до побіжного аналізу, бачимо, що найпомітніші з творів, що увійшли в Літургію, не позбавлені оригінальності, логіки й інтонаційної природності. Помітно і те, що чим менша утилітарно-культува, обрядова роль жанру, тим вільнішу музичну інтерпретацію він отримує. А головне те, що, незважаючи на елементарний характер виражального комплексу, він усе ж таки утворює певний цілісний стиль. А, як відомо, “поганих” стилів не буває. Основні складники цього стилю логічно відповідають одна одній: незмінне класичне 4-голосся відповідає вертикальному розподіленню тембрових функцій: пануючий акордовий виклад – тоніко-субдомінантово-домінантової субординації гармонічних сполучень, жанрово-нейтралізований, “безколірний” вигляд – “безосібному” об’єктизованому тексту, недиференційованість тематизму й “нетематизму” – рівномірно-однозначному догматичному сприйняттю канонів віри.

Тобто як стилістичне явище, паралельне церковному канону, духовна музична спадщина М. Тележинського виглядає естетично-закономірною, незалежно від емоційних реакцій слухачів. Інша річ, що така “стерильна” чистота стилю піддає стерилізації і творчу індивідуальність, унеможливує її прояв (не враховуючи поодинокі випадки стилістичних відхилень). Ось у цьому й полягає найуразливіша ланка естетично-технологічної концепції М. Тележинського.

А той факт, що цей композитор має повне право називатися творчою індивідуаль-

ністю, легко підтверджується після знайомства з його світською музикою

Більша частина світської творчості М. Тележинського складається з хорових обробок українських народних пісень. На прикладі збірки “Волинські українські народні пісні на мішані хори”, спробуємо віднайти прикмети оригінального авторського підходу до жанру обробки.

Обробка народної пісні в усі часи була й лишається досі одним із магістральних жанрів українського музичного мистецтва, у якому зникаються фольклорний та професійний типи інтонаційного мислення. Більше того, на тлі обробки, як на лакмусовому папірці, проявляються всілякі художні “реакції”, перевіряються естетичні концепції, відбиваються провідні компоненти композиторської техніки.

Еволюція жанру обробки, який виник приблизно наприкінці XVIII ст. та існує й понині, цікава й повчальна сама по собі. До того ж вона становить безцінний історичний матеріал, оскільки, по-перше, є супутницею еволюції композиторської техніки (гармонічної мови, поліфонії, фортепіанної, хорової, сольної вокальної фактури). По-друге, еволюція обробки є хрестоматією з історії фольклористики; її плавні повороти, а інколи й різкі стрибки майже графічно фіксують процес “фольклоризації” професійної музики, поступового занурення в глибину та розростання вшир фольклорного досвіду композиторів і музикознавців. Саме розвиток обробки дає уявлення про ступінь наближення академічної творчості до народного музичного світосприйняття, пояснює коливання фольклорних “хвиль і штилів”. Доволі скромний жанр, порівняно з “китами” професійної музики, він містить у собі не меншу історичну та стилістичну інформацію, ніж, скажімо, опера або симфонія.

На українському музичному ґрунті, який через відомі історично-політичні чинники не був ідеально родючим і рівномірно обробленим, обробка розквітає “пишним квітом” та згодом стає провідною жанровою

“культурою”. Ще до М. Лисенка у творчості композиторів попереднього покоління обробка набуває певних рис сталого жанру, накопичує в собі комплекс специфічних виражальних засобів, хоч і не дуже витончених, та все ж досить дійових емоційно й переконливих художньо. М. Лисенко, для якого народницькі ідеали 60-х років трансформувались у життєве й творче кредо, вивів обробку на провідну жанрову орбіту, створив своєрідний технологічний канон, спираючись на досвід своїх попередників. Починаючи з М. Лисенка, композитори стали відчувати на собі зворотну дію обробки: її внутрішні формотворчі закономірності почали впливати на розвиток багатьох оригінальних жанрів – романсу, хорового твору, навіть опери й симфонії (“Українська симфонія” М. Калачевського – спроба, можливо не зовсім вдала, використати метод обробки як основний фактор симфонічного розвитку). Показові також притаманні М. Лисенкові наскрізні форми вокально-хорової музики, породжені куплетно-варіаційною логікою розгортання.

Якщо у творчості композиторів XIX ст. обробка розвивалася переважно еволюційно, поступово, то в революційному XX ст. вона також “революціонізувалася”. Жанровим вибухом стала унікальна творчість М. Леонтовича, який, перефразовуючи В. Одоєвського, підніс обробку до рівня народної трагедії. Спалах творчої енергії М. Леонтовича, який віднайшов нову грань жанрового образу – психологічну, не був хаотичного походження. Згадаємо, що й російська музика початку століття переживала чергову фольклорну хвилю (І. Стравінський, С. Прокоф’єв), правда, не в обробчому жанрі, але це й зрозуміло. У російській музиці, більше орієнтованій на західноєвропейські жанрові цінності в час свого становлення (початок XIX ст. – період доцентрових національних процесів у мистецтві, друга половина – навпаки, відцентрових), обробка ніколи не відіграла великого самостійного значення та еволюціонувала, швидше, не зовнішнім шляхом, а

внутрішнім. Не “обтяжена” комплексом національної незалежності, російська музична культура обрала шлях “загальноцивілізованого розвитку”, з рівномірним класичним балансом свого національного й світового. Українська ж музична культура, не маючи статусу великодержавної та національно-тенденційна у високому розумінні цього слова, мала інший, нерівномірний баланс, у якому переважав національний елемент і “не вистачало” світового. Тому-то в російській музиці початку століття фольклорне крещендо привело до кульмінації – “Петрушки”, а в українській – до обробок Леонтовича. Заглядаючи в майбутнє з порогу XX ст., можна помітити поступове стирання меж між “світовою” російською та “локальною” українською культурами: нині творчість Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова є таким же надбанням світової духовної культури, як і музика А. Шнітке, Р. Щедрина, Г. Свиридова, В. Гавриліна.

Існують також інші причини такої надзвичайної активності “другорядного” жанру. Серед них – активність самого фольклорного середовища, його образна, жанрова, регіональна, історична розгалуженість, невичерпність нових фольклорних “надходжень”, багатючі інтонаційні ресурси. Пісня, яка є біологічною основою українського музичного фольклору, має безперечно існуючий (хоча він складно виявляється) зв’язок із національною психологією, із типом світосприйняття. Українці через пісню, як італійці через оперу або давні греки через міф, сприймають усі форми духовного спілкування – мову, мистецтво, історію, навіть політику частково. Звідси – обробчий “фронт” у музиці, причому не тільки академічній, але й в естрадній. “Обробки народних пісень буквально пронизали всю композиторську творчість, виконавство, організацію музично-просвітницької діяльності перших десятиліть і продовжують впливати на хорове середовище в наш час” [78, 27].

Геній обробки М. Леонтович не був генієм-одинаком. Його сучасники – К. Стецен-

ко, Я. Степовий, Ст. Людкевич, П. Демущий, П. Козицький, Г. Верьовка та ін. – майже всі плідно працювали над обробкою, очевидно, створивши той міцний професійний фон, на якому можливим став “прорив” М. Леонтовича. Кожен із названих композиторів, керуючись спільними загальновідомими естетичними посиленнями, мав власні “маленькі секрети”, власний обробчий метод, а деякі – і стиль.

За цією другою ланкою стояв ще й третій ешелон композиторської культури, до якого належав М. Тележинський. Мабуть, некоректно шукати в його обробках ознак радикального новаторства або небувалої художньої глибини, але, принаймні, ознайомитися з ними і знайти їм нехай скромне, але реальне місце в історичному процесі – необхідно.

Отже, збірка “Волинські українські народні пісні на мішані хори”, видана в 1922 р. у Станіславі, невеличка за обсягом і вміщує 11 обробок пісень різних жанрів – ліричних, жартівливих, весільних і колядок. Такий жанровий ряд, напевне, характерний для Волині. У маленькій передмові автор указує на дві мети, які провели до появи збірки: “репертуар для народних хорів” та “популяризація волинських пісень”. Звідси, пояснює він, легкість і доступність уміщених хороших творів. Як справжній науковець-фольклорист, М. Тележинський фіксує походження кожної пісні. Більшість із них записані композитором від Івана Лукашика в селі Несухойже Ковельського повіту й від Федора Климюка в селі Микуличі Володимирського повіту. Таким чином, зроблено вагомий внесок у наукове вивчення та творче освоєння волинського музичного фольклору, продовжено традиції Лесі Українки. До речі, у збірці М. Тележинського використано дві пісні, записані від неї К. Квіткою та вміщені в одній із численних збірок останнього (якій саме – не вказується). Ще одне джерело пісенного матеріалу – Володимирський Богогласник, мелодії з якого лягли в основу останньої колядки.

Той факт, що композитор не скористався збіркою Лесі Українки – К. Квіткою повністю, зібравши й обробивши власні записи, свідчить про активне бажання простежити біографію пісні від початку до кінця, розширити коло відомих пісень, віднайти найбільш характерні серед них. Нагадаємо, що М. Тележинський створив не менше чотирьох десятків обробок, напевне, всі вони – волинського походження.

Тематичне коло відібраних пісень складають прості, як земля, але вічні загальнолюдські сюжети – весна, чекання, кохання, весілля, зрада... Якщо їх поєднати, то вийде щось на зразок “фрагментів селянської хроніки”, за духом близьких українській літературі та драматургії того періоду. Трохи осторонь стоять колядки релігійного змісту, які завершують збірку й піднімають побутовий “сюжет” на новий змістовий рівень.

“Стиль” обробок дещо близький М. Леонтовичу в розумінні свободи розгортання музичного образу, тенденції до його психологізації. Разом із тим М. Тележинський зберігає власний принцип обережного втручання в оригінальну народну мелодію. Про це свідчать, передусім, самі мелодії, які несуть у собі явні сліди інтонаційної первісності: нерегламентована метрика, варіантна структура побудов, перемінність ладотональних центрів (див., наприклад, пісню “Гей, йшли воли із-за гори”). Порівняно з М. Леонтовичем, у М. Тележинського більшу формотворчу роль відіграють вертикаль, гармонія, внутрішні структури простіші, з меншою кількістю відмінних контрастних побудов.

Одна з найцікавіших обробок – “Ой чий це воли” – відкриває збірку. Це козацька (парубоцька) лірична пісня, у якій ідеться про дівочі чари. Образ зачарування трансформується в тонічно-замкнену мелодію, яка, опанувавши тоніку через тризвук, застигає на одному й тому ж звороті й описує кола навколо тонічної квінти. М. Тележинський чуйно підхоплює “ідею” зачарування, підсиливши її варіантною структурою A_1+A_2 і переважанням тоніки в голо-

соведенні (вона панує і по вертикалі, і по горизонталі, проймає собою всі контрапункти й каданси, навіть органні пункти). Щедра поліфонізація хорової фактури підкреслює емоційну насиченість, чутливість музичного образу. Цікаво, що всі підголоски починаються знову ж таки з тонічного центру “f”, повертаючись постійно до нього в процесі розгортання. Це трохи нагадує гетерофонну поліфонію. Дуже дієвим засобом драматизації образу стають типові прийоми хорової інструментовки – вигуки “Ку-ку”, “Ой”, “Гей”. Поєднання всіх цих виражальних нюансів створює повнозвучний розвинений пісенний образ, який своєю глибиною сягає кращих творів М. Леонтовича (деякі звороти мелодії, особливо її початок, а також ніжна лірична тональність f-moll нагадують відому обробку “Ой з-за гори кам’яної”).

Продовжує ліричну тему обробка пісні “Ой п’яна ж я, п’яна” про тяжку жіночу долю. Досить складна й подовжена мелодія відповідає складності життєвої ситуації (негаразди в родині). Інтервальний малюнок пісенної теми має м’який “жіночий” характер завдяки перевазі терцово-секстових коливань. Деякі ознаки пісні вказують на давнє її походження: метрична перемінність (3/4, 4/4, 3/4), уникання другого ступеня й терцієвий каданс “Сі-бемоль – Соль”.

Обробка виявляє емоційну та інтонаційну складність, “згущеність” теми шляхом поліфонізації, поступового розростання підголосків. Основна мелодія то виходить на поверхню, то ховається в середній пласт фактури, що виглядає як яскраво народний прийом. Партія кожного голосу гранично індивідуалізована й інтонаційно самостійна; це наближає обробку до розвиненої поліфонічної форми, хоча й однокуплетної. Особливо, драматургічно “розрахованою” за такої завантаженості верхніх голосів є лаконізація баса: він підключається до загального звучання тільки на останніх чотирьох тактах куплету та своєю інтонаційною концентрацією набуває значення мелодичного висновку (див. “Ой, п’яна ж я, п’яна” с. 106, т. 5–9).

Змістову й стильову єдність між народною піснею та обробкою М. Тележинський виводить з усіх наявних рис оригіналу: враховується і кількість куплетів тексту, і рівень мелодичної розвиненості, і метроритмічні особливості, і лінійний візерунок теми. При цьому для композитора не існує жанрових шаблонів. Якщо пісня потребує широкого розвитку, він надає його, незважаючи на ліричну, жартівливу або будь-яку іншу приналежність.

Так, жартівлива пісня “Кучерявий Марку”, вилучена з ліричної образної сфери, отримує не меншу, а, можливо, навіть ширшу обробку канву. Пісня є цікавою та дещо нетиповою через невідповідність енергійного, веселого, “легкого” музичного ряду й трохи по-народному жорсткуватого тексту. Очевидно, М. Тележинський відчув цей маленький дисонанс і розвернув його на користь собі. Дев’ять строф тексту композитор розподіляє між двома куплетами таким чином, що виникає складна двочастинна форма, яка відповідає динаміці сюжетного розвитку, досить гострого й контрастного (від мотивів сватання до картини загибелі нареченого). Тверда активна мелодія своїм простим ритмом у розмірі 2/4 з пунктиром і кварто-квінтовими вкрапленнями віддалено нагадує марш. Вона й підказала акордову фактуру другого речення куплету А (див. “Кучерявий Марку” с. 110, т. 1–12). Перше ж речення виконує функцію заспіву й тому оформлене звичним двоголоссям терцово-секстового походження. Тут відразу створюється стереофонічний ефект простору, розмаху потенційної хорової енергії, яка і знаходить свій вихід у подальшій хоровій відповіді. Далі, у двох наступних строфах, це співвідношення ансамблевого й хорового звучання закріплюється в сприйнятті слухача. Тим свіжіше виглядає музичний матеріал другого куплету В, перше речення якого містить низку жвавих і дотепних, влучних щодо словесного тексту імітацій. Вони дають оригінальний авторський внесок у народну мелодію. Як сподіване завершення, звучить

“акордове” речення. Власне, в обробці розгортається цілий фактурний “сюжет”: від терцієвої втори через акордовий виклад імітаційної середини й назад. Гнучке використання всіх типів багатоголосся допомогло М. Тележинському досягти процесуальності розгортання образу, уникаючи при цьому дев’ятикратного повторення.

Надаючи перевагу багатокуплетним композиціям там, де цього потребує “потенціал” пісні, М. Тележинський у той же час не цурається і простих однокуплетних форм, виявляючи в собі потяг до обробки-мініатюри.

Чарівним прикладом саме такої мініатюри є обробка жартівливої пісні “Ой ти знав, нащо брав”, запозиченої в Лесі України. Дуже проста, економна засобами обробка відповідає всім вимогам мініатюрного жанру: суцільність структури, єдність фактури, загальна лінія образно-інтонаційного розвитку. Граціозний танцювальний колорит мелодії спричинив до появи особливої фактури майже інструментального вигляду. Голоси вільно переміщуються у фактурному просторі, сходяться в унісон, розщиплюються, підмінюють один одного, перехрещуються, ніби дійсно танцюють. Така “оркестрова” рухливість надає творові безперечної принадності й м’якого гумору.

Загалом, техніка хорової інструментовки втілена композитором вправно та різноманітно. Так, в обробці “Гей, ішли воли із-за гори” (лірична дівоча пісня з цікавою мелодією міксолідійського нахилу) розгорнуто суцільний самостійний фактурний пласт а “*sotto voce*” з безкінечними хоровими педальми, протягнутими немов за звукові межі твору. Супроводжуючі тему голоси поступово вивільняються з-під цієї педальної зціпленості, досягаючи під кінець інтонаційної розкутості. Це буквально збігається з розвитком словесного сюжету, де закохані поступово йдуть до осмислення своєї внутрішньої свободи (див. “Гей, ішли воли із-за гори” с. 108, т. 1–9).

Не менш вільно, майстерно оперує М. Тележинський і другорядними виражальними

засобами. Наприклад, в обробці пісні “Бідна моя головонько”, у якій нещаслива жіноча доля змальована лірико-драматичними експресивними барвами, автор особливо ретельно проставляє темброві й динамічні штрихи. Несподівані акценти, що підкреслюють метричні протиріччя пісенної теми, контрастні динамічні позначки на мікроскопічних ділянках інтонаційної тканини, різке зіставлення форте та піано, імпульсивна синкопа в октавних стрибках басів сприяють відчуттю емоційного збудження, точно розкривають психологічний стан розпачу.

І все ж, головним “козирем” М. Тележинського, безумовно, слід уважати фактуру, органіку якої породжена досконалим знанням вокально-хорової природи народного співу. У цьому відношенні будь-яка обробка є художнім явищем, що дійсно “відбулось”. Ось хоча б обробка ліричної козацької пісні “Ой вітер не дише”, мелодія якої напоєна могутнім диханням козацького степу. Це справжня міні-хрестоматія з технології поліфонії. Закладену в оригіналі мелодичну пластичність і плавність композитор зберігає, широко застосовуючи поліфонічні нюанси “по всьому полю”: прямі й зворотні імітації, розходження голосів у протилежному напрямі, консонансні напруження, рух до унісону – усе це створює тонкий камерно-ліричний живопис. Гра півтонів у динаміці (*p-pp-ppp*), психологічна чутливість інтонації, ідеальна гармонія теми й контрапунктів справляють сильне художнє враження.

Досі йшлося про творче опанування М. Тележинським традиційного жанру хорової обробки. Але є в цій скромній збірочці зовсім новий, незвичний для нас жанр, точніше суб-жанр – подвійна обробка. Маємо на увазі завершальний твір “Небо і земля і видить Бог”, в основу якого покладено дві мелодії церковних колядок із двома різними текстами (!). Виникає надзвичайно цікава композиція, де “діалог” двох старовинних наспівів переведено в “дуєт” хору й солістів (послідовно сопрано соло, два сопрано, альт

соло). Дзвінка фанфарна звучність сольної партії поглинається урочистими акордовими вертикалями хору. Святкова різноголосиця текстів долається сольо-хоровими, функційно та інтонаційно стрункими масивами. Така пишна звукова картина асоціюється з образом Різдвяної храмової служби.

Згаданий несподіваний фінал збірки перевертає наші уявлення щодо “консервативності” жанру обробки й блискуче доводить протилежне.

Збірка “Волинські українські народні пісні” цікава для фахівців і як зразок утілення теорії в практику, і як показчик особливостей волинського фольклору, і як приклад творчої манери М. Тележинського, і, нарешті, як історичний документ.

Приємно констатувати, що в обробках композитор почуває себе впевнено й розкуто. Разом із тим він зберігає первісний “образ пісні”, обмежуючи власне втручання необхідним мінімумом. М. Тележинський, як правило, не прагне створити психологічно-індивідуальну версію пісні (як М. Леонтович), швидше, його мета – увійти якомога безболісніше в народнопісенну інтонаційну органіку, розчинити свій “професійний” голос у загальнонародному хорі. Тому його обробки сприймаються легко, звучать як знайомі. Відбір жанрів у збірці свідчить про наявність певної, спільної для багатьох українців-митців надмети: дати картину або хоча б ескіз народного життя, окреслити

головні координати людського існування, провести через пісню “лінію життя”. А відтак, збірка виглядає як драматургічно спланований цикл, де перша пісня – лірична, найширша, а звідси – і найбільш розвинена, відповідає початку подорожі по такому умовному життєвому шляху, а остання колядка ніби підводить йому філософський підсумок.

Серед особливостей музичної мови слід назвати інтуїтивне відчуття фактури, завжди безпомилковий відбір її. Наголошуємо на цьому, пам’ятаючи, що в духовних творах М. Тележинський стримує себе і у фактурному відношенні

За безперечної переваги гармонічного мислення – воно є головним чинником формотворення, роль поліфонічного мислення лишається також дуже відчутною, тому що поліфонія творить інтонаційний образ. Таким чином досягається особлива об’ємність і врівноваженість звучання.

У побудові кожної обробки М. Тележинський виступає добрим “тактиком”, щоб не сказати драматургом. Початкові фрази в нього завжди інтонаційно й фактурно осмислені, продумані, не випадкові, а тому не випадковий і весь композиційний “ансамбль”.

Отже, збірка справляє приємне естетичне враження й заслуговує на увагу не тільки музикознавців, але й виконавців.

Теми для рефератів

1. Категорія національного та її відтворення у творчості М. Тележинського.
2. Духовна творчість М. Тележинського в дискурсі провідних шкіл церковної музики першої третини ХХ ст.
3. Жанр хорової обробки у творчості М. Тележинського.
4. Камерно-вокальна творчість М. Тележинського.
5. Публіцистична та музикознавча діяльність М. Тележинського.

Теми для самостійної роботи

1. Фольклористична діяльність М. Тележинського.
2. Розвиток хорового виконавства на Волині у першій половині ХХ ст.
3. Хорові конкурси на Волині в 30-ті роки як відображення духовних потреб тогочасного розвитку суспільства.
4. “Співи на Літургії Святого Йоана Золотоустого” та особливості її інтерпретації у творчості українських композиторів.

Теми для дискусій та семінарів

1. У чому полягає безперспективність творчого шляху М. Тележинського у сфері духовного музикування?
2. М. Тележинський та К. Стеценко: спільність і відмінність творчих принципів.
3. М. Тележинський та А. Річинський. Спроба порівняння.

Теми для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою

Зразок тесту № 2

1. Викреслити зайве.
 - Збірка “Волинські народні пісні на мішані хори” М. Тележинського видана в 1922 р. у:
а) Луцьку; б) Станіславі; в) Києві.
 - М. Тележинський був учнем: а) М. Лисенка; б) О. Кошиця; в) К. Стеценка.
 - Яка серед поданих дитячих опер належить М. Тележинському?
а) “Дід Мороз”; б) “Коза-дереза”; в) “Івасик-Телесик”.
2. Яку освіту здобув М. Тележинський і як це позначилось на його композиторській діяльності?
3. Із якого року життєвий і творчий шлях М. Тележинського пов’язаний із Волинню?
а) 1915 р.; б) 1919 р.; в) 1922 р.
4. Де була видана збірка М. Тележинського “Співи на Літургії Святого Йоана Золотоустого”?
а) Київ; б) Варшава; в) Луцьк.
5. Що складає основу світської творчості М. Тележинського?
6. На слова якого поета написаний цикл солоспівів М. Тележинського “Айстри”?

РОЗДІЛ ІІІ

Творчість Арсена Річинського

Звернемося тепер до творчості А. Річинського – земляка, друга, однодумця М. Тележинського, не менш цікавого композитора. Його спадок не розгалужений у жанровому відношенні й представлений майже всіма духовними творами. Але в межах цієї автономної жанрової сфери композитор опанував різноманітні форми – від мініатюри до концерту, у тому числі й такі традиційні, як “Милість спокою” та “Херувимська”. Не обійшов він увагою й суміжні жанри (маємо на увазі збірку церковних колядок, яку А. Річинський упорядкував з обробок К. Стеценка та власних).

Перший опублікований твір А. Річинського – “Всенародні співи в українській церкві”. Збірка загальнодоступних церковних співів для сільських хорів, для шкіл і для народу” – був виданий у Володимирі-Волинському в 1925 р. У передмові автор акцентує увагу на намаганні сприяти українізації церкви шляхом наближення церковних співів до звичного для народу хорового співу й розкриває практичні засоби такого наближення: використання популярних київських та старогрецьких наспівів для аранжування, заміна чотириголосся більш доступним непрофесійним співакам триголоссям, перевага гармонічного викладу над “контрапунктовим”. Очевидно, головною метою композитора було залучити слухачів до того, щоб “співати цілою церквою”.

Збірка складається з 30-ти піснеспівів, більшість із яких – аранжування старовинних церковних мелодій: старогрецьких, київських, львівських, так званих “звичайних” і місцевих волинських (“Отче наш” на старовинну волинську мелодію). Переважна кількість композицій належить самому укладачеві, але є серед них декілька творів М. Тележинського та “Вірую” К. Стеценка. Такий комбінований вигляд збірки відпові-

дає тогочасній традиції (див. аналогічні збірки М. Тележинського). Інша річ, що в А. Річинського, на відміну від його земляка, значно менше оригінальних композицій, ніж аранжувань. Власне, їх усього чотири: “У царстві твоїм”, “Ектенія благальна”, “Милість спокою” та “Многая літа”. Крім того, і авторський ряд збірки А. Річинського не такий “представницький”, як у М. Тележинського, де вміщені твори композиторів різних епох і шкіл (Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, М. Римського-Корсакова, О. Кошиця, К. Стеценка, Г. Ломакіна, О. Архангельського, М. Завадського й ін.). Таким чином, і зовні, і “зсередини” збірка А. Річинського виглядає локальною відносно попередньої. Вона побудована на винятково українському, сучасному авторові музично-церковному ґрунті й має перевагу в бік аранжування, а не оригінальної творчості. Але це й не дивно, оскільки відповідає особистості композитора – яскравого громадського діяча, культурного лідера регіонального масштабу. Не треба забувати й того що йдеться про першу спробу самовиявлення.

Логічно буде зосередити увагу саме на оригінальних композиціях А. Річинського, де характерні для нього виражальні засоби подаються в концентрованому, не підлеглому зовнішній мелодичній ідеї, вигляді. Серед них виділяється “чистотою стилю” піснеспів “У царстві твоїм” на загальновідомий біблійний текст (“Щасливі убогії духом, сіх бо є царство небесне...”). Оптимістична домінанта цього словесного фрагмента, його етичний контекст потребує особливо обережного інтонування. А. Річинський зберіг цю обережність висловлювання, “обгорнувши” його хоровою речитацією на початку та в кінці. Мінорна тональність емоційно поглиблює текст, а ритмічна та мелодична монотонність підкреслює його походження

від проповіді. Ідучи за текстом, що складається з варіантних повторів, композитор обирає подібну варіантну структуру музичної побудови. У гармонічному рухові, що підпадає під загальний монотонний “настрій”, переважають тонічно-домінантові коливання. Ця функційна суворість дещо пом’якшується хвилеподібними напливами поступінної мелодії. У цьому традиційно стриманому виражальному “наборі” яскравою, теплою фарбою виділяється терцовість народнопісенного характеру. Вона бринить протягом усього твору, додаючи йому живих людських рис. До речі, терцовість як визначальна інтервальна ідея, трапляється в А. Річинського дуже часто.

Так, наприклад, у мініатюрній (на дві фрази тексту) “Ектенії благальній” (див. “Всенародні співи в українській церкві”, с. 144, № 18) терцовість визначає загальний характер вертикальних побудов. Більше того, “наївна” 3-голосна фактура цього лаконічного молитовного ескізу дуже нагадує релігійний кант-псалм. Але не тільки схильність до пісенної терцової втори викриває почерк А. Річинського. Знайомим виглядає і плавний поступінний мелодичний малюнок, м’яка пластика лінії.

Уміщена наприкінці збірки “Многая літа” настільки поглинається пісенністю, що майже втрачає церковний пріоритет інтонації. Якщо відокремити від музичного ряду текст, який до того ж не має самостійного значення, бо складається з двох слів, то лишиться “справжнісінька” народна пісня лірико-епічного спрямування з усіма її атрибутами: мелодія широкого дихання з тризвуковим початком, яка сполучає поступеневий рух й октавні “захвати”, фразування 1+1+2, перемінний лад соль-мінор – Сі-бемоль-мажор, секвенційний початок другого речення й безліч інших специфічних деталей. Особливо влучно знайдені каданси, у яких імітовані нашарування раннього та пізнього походження. Один – “західний”, нисхідний рух по гармонічному домінанттовому тризвуку, другий – “східний”, старовинний, стрибок із

IV на I ступінь. Незмінна терцово-втора верхніх голосів доповнює народно-хоровий образ, і тільки занадто різка лінія басу, що подекуди порушує канони голосоведення, дещо заважає гармонічному звучанню цілого. Та все ж фольклорна мова робить своє діло і, виконуючи “Многая літа”, церква не може не співати хором, як про це й мріяв А. Річинський у передмові.

На тлі вищерозглянутих мініатюр “Милість спокою” виділяється не тільки своїм обсягом, але й нейтральністю авторського ставлення до канонічного тексту, невинахідливістю виражальних засобів. Важко назвати цей твір удалим, особливо порівняно з одноіменними композиціями М. Тележинського та К. Стеценка. Очевидно, старовинний символічний текст не знайшов відповідного інтонаційного відгуку в уяві композитора. Інакше важко пояснити аморфність композиції, вимушеність метра, яка призводить до нелогічних синкоп, млявість мелодики, занадто статичний ладо-гармонічний фон. Єдиний фактор, спроможний хоч якось оживити рух, – це мелодичні розспіви верхніх голосів, майже паралельних у своїй терцовій “колії”. Шкода, що деякі гармонічні “вільності” (як, наприклад, тризвуки побічних ступенів, секундакорди субдомінантової групи, випадкові паралелізми) не пожвавлюють загальну тривіальну фонічно-функційну картину, а натомість додають механістичного вигляду голосоведенню.

Ще один привід для порівняння – “Херувимська” Фа-мажор, аранжування А. Річинського “звичайного розспіву”. Цей текст набагато емоційніший і змістовніший та сприяє збудженню творчої фантазії, як це ми бачили у випадку з М. Тележинським. Щоправда, А. Річинський, напевне, почувався обмеженим канонізованою мелодією. Але, з іншого боку, “готова” мелодія зумовила цілеспрямованість розвитку, надала йому відчутного імпульсу. Можна сказати, що композитор “захопився” темою, бо дозволив собі відійти від інтонаційного дублювання тексту, покластися на музичну логіку роз-

гортання форми. Він осмілювався навіть “розмонтувати” словесний каркас ізсередини, удатися до вільних повторів окремих слів і цілих фраз заради музичного повнокрів’я. Автономність хорової композиції підкреслена незалежністю останньої від текстового сюжету. Порівняна розкутість музичного мислення благотворно позначилася на динамічних чинниках формотворення – метроритміці й фактурі, які набули гнучкості та виразності. Зрушився з місця навіть традиційно застиглий у А. Річинського нижній голос. Стійка мажорність ладового середовища приваблює своїм акордовим різноманіттям. Завдяки всім цим “мірам” загальний план твору досить благополучний. Але в деталях він усе ж таки виглядає непереконливо. Очевидно, композиторові ще не вистачало майстерності в опануванні розгорнутих форм.

А от мініатюри йому вдавалися не тільки оригінальні, але й аранжувальні. Особливо ті, які пов’язані з емоційно активними текстами. Серед таких виділяються з розділу “Співи принагідні”, “Зо святыми упокой” та “Вічна пам’ять”. Вони і тематично, і технологічно утворюють мікроцикл, демонструють достатню чуйність та зрілість автора (див. “Всенародні співи в українській церкві”, с. 152, № 25, 26). Саме на таких удалих зразках помітно, що композитор ніби “переростає” триголосся, що воно стає тісним, обтяжливим для нього.

Отже, у своїй першій збірці А. Річинський не уникнув перешкод, небезпечних для кожного початківця, але зміг подолати бар’єр “напівпрофесіоналізму” хоча б у жанрі мініатюри й закласти фундамент для подальшого самовдосконалення.

Наступна його збірка – “Українські церковні співи” – вийшла відразу ж за першою, у 1926 р. Але в художньому відношенні між ними пролягає не менше десятиріччя. Там – непевний ескіз дебютанта, тут – твердий малюнок крокуючого до майстерності досвідченого композитора. Навіть відбір текстів красномовно свідчить про поглиблення творчих інтересів. Якщо в першій збірці

переважали необхідні молитви церковного календаря, тобто “арифметика” церковної служби, то в другій втілюється її “алгебра” – небуденні тексти більшого філософського навантаження (наприклад “Світло правдиве ми бачили”). Вигідно відрізняється друга збірка і за формальними ознаками: усі твори витримані в класичному 4-голоссі, оснащені динамічними, темповими, тембровими позначеннями, відповідають професійним стандартам оформлення. На заміну скромним мініатюрам прийшли розвинені, інколи й великі форми різної жанрової приналежності – антифон, кондак, “Херувимська пісня” і навіть концерт.

Серед інших у збірці є тексти, до яких А. Річинський вже звертався, – “У Царстві твоїм” та “Херувимська”. Цікаво буде порівняти їх із ранніми аналогами й відшукати докази творчого росту.

Різниця між першим і другим варіантами “У Царстві твоїм” просто приголомшує. Інколи виникає сумнів, чи можуть то бути твори одного автора. Бо на цей раз маємо глибокий і проникливий твір не стриманого, а, навпаки, насиченого емоціями звучання. Безпомилковий вибір виражального комплексу створює завершений стійкий образ драматичного почуття “останньої надії”. Густий ре-мінор, уповільнений темп, “глуха” динаміка та – головне – віолончельний регістр солюючого баса в крайніх розділах затемнюють звучання тексту, підводячи під нього напругу незахищеного почуття. Графічна довершеність й інтонаційна вичерпність початкових фраз і соло сягають барокової глибини та примушують згадати М. Березовського. Неповторний жанровий сплав розспівно-декламаційно-зосередженої мелодії загострюється драматичними зворотами на тоніку після кожної спроби ліричного розгортання. Основна – хорова – частина підкорена пануючим майже скорботним емоціям і в той же час відокремлена від них стрімким мелодичним рухом, менш філософським та більш дійовим. Блокована розспівністю у вступному розділі речитація

тут інколи вивільняється майже до скандування, що закріплює переконуючий зміст тексту. Драматичний тонус зберігається завдяки напруженим акордам гармонічної домінанти та альтерованої субдомінанти з підвищеним IV ступенем (див. “У царстві твоїм”, с. 168, т. 11–25). Завершальний розділ твору знаменний узаємопроникненням двох провідних імпульсів: рельєфна фраза басу динамізується пунктирним ритмом, а хорова кода стає особливо значущою шляхом посилення розспівності в мелодії, яка підкреслено драматургічно вінчається тим самим лаконічним зворотом, що й починалась.

Так несподівано бурхливо трактує А. Річинський знайомий і, здавалось би, відчужений від особистих почуттів текст.

Несподіване й не менш яскраве враження справляє і “Херувимська” соль-мінор. На превеликий жаль, вона не збереглася повністю, але наявний експозиційний розділ містить такий багатий і відшліфований тематизм, обіцяє такий міцний поштовх до розвитку, що це дає змогу розглядати його не як уривок, а нарівні із завершеними композиціями. Із перших же звукових “дотиків” слухача охоплює журливий серпанок лірико-пісенної поезики, через який тендітними променями пробивається життєдайна імітаційна культура. Кожен мелодичний зворот ніби словами промовляє до української душі, а завершальний каданс періоду (див. “Херувимська”, с. 163, т. 1–8) примушує її стрепнутися. Поєднання фольклорного візерунка та європейської “канви” сягає класичної краси, достойної А. Веделя. Архітектоніка цілого тримається на золотій секвенції, яка розчинена в загальному мелодичному струмені окремими ланками-блискітками. Це найпоетичніша “Херувимська” з усіх, що ми розглядали, справжній національний еквівалент цього жанру. Навіть порівняно з народно-хоровою “Херувимською” К. Стеценка вона, на наш смак, виглядає більш витонченою, інтимно-пісенною. Важко втриматися від того, щоб не сказати: “маленький шедевр”!

Таємниця особливого звучання останніх двох творів А. Річинського полягає, мабуть, у незалежності композиторського почуття, у самостійності бачення словесного канону, у вивільненні власного “тихого” голосу з безосібної маси релігійного мистецького хору. Тут уперше стає помітною принципова різниця між духовними творами М. Тележинського й А. Річинського, між твердим каноніком і м’яким індивідуалістом. На боці першого – сила та енергія суворого стилю, за другим – неповторна принадність недосконалої часом випадковості.

Саме таким – принадливим своєю недосконалістю та завзяттям – виглядає концерт А. Річинського на слова 149-го псалма “Заспівайте Господові пісню нову”. І вона справді нова, хоч які б ґрунтовні претензії до неї не мати. Авжеж, у концерті багато стилістичних несумісностей: класицистичний ореол віватних інтонацій петровської доби й жорсткуваті дисонанси часів І. Стравінського та С. Прокоф’єва, тематична стриманість у дусі Д. Бортнянського й нестримана ладо-гармонічна гра, майже імпровізація, метро-ритмічна сухість речитації та вразлива чутливість фактури... Але крізь ці нашарування нісенітниць пробивається живий композиторський темперамент. Його стихійна природа викупує стилістичний дисбаланс частково свіжістю мислення, частково “велосипедним” темпом розвитку (*Vivace*), частково поєднанням суворості тексту і веселоців інтонування (див. розділ “Нехай звеселяться святії у славі”). І, нарешті, прикрашає концерт його жанрово-інтонаційна “лояльність”, яка однаково рівно сприймає і фанфарні, і декламаційні, і моторно-танцювальні, і духовні мелодичні мотиви.

Безумовно, недосконалий, але й небанальний твір ілюструє спробу А. Річинського опрацювати вершинний у цій системі жанр концерту. Безумовно, небанальна музична мова збірки в цілому, як небанальна й особистість її автора – лікаря, тобто матеріаліста й релігійного діяча, а значить – певною мірою ідеаліста. Звідси – поєднання

в його духовних композиціях стриманості та емоційності, “тверезості” й запалу.

Подвійна творча натура А. Річинського сповна проявилася в його третій (і останній, за нашими приблизними відомостями) збірці “Українська відправа вечірня і рання”, що її було видано в 1929 р. в тому ж Володимирі-Волинському. За численними й різноманітними прикметами, це кульмінаційний вияв творчості композитора. По-перше, тут переважають оригінальні твори, по-друге, більшість із них належать до крупних або, принаймі, розгорнутих форм, по-третє, у збірці поєднані менш розповсюджені жанри суворого церковного стилю. Послідовність творів у А. Річинського така ж варіантна, як і в М. Тележинського в збірці “Літургія Йоана Золотоустого”, де чергуються різні оригінальні композиції та аранжировки на одні й ті ж самі тексти. Тільки, на відміну від останньої, збірка А. Річинського майже винятково авторська. Якщо враховувати стрімкі темпи професійного росту композитора, то слід, очевидно, вважати його третю збірку прикладом творчої зрілості. Тим цікавіше порівняти вміщені в ній пісенспіви з розглянутими вище.

Ще в перших своїх композиціях А. Річинський відчував тяжіння до народно-пісенних мелодичних зворотів і прийомів розвитку. У пізніших творах це інтуїтивне тяжіння перейшло у свідому стилістичну якість. У молитві “Щасливий муж” лірична народнопісенна інтонація – висхідна “повітряна” секста із подальшим заповненням – визначає собою головну формотворчу функцію, оскільки кожен розділ куплетоподібної композиції розгортається саме з цієї інтонації. Кожен такий зачин варіантно змінений та емоційно співзвучний текстові. Універсальний ліричний зворот отримує кілька різноманітних інтонаційних нюансів, які збагачують молитву певним психологічним підтекстом. Співвідношення емоційного змісту словесного та музичного ряду виявляє не пряму, а “діагональну” залежність, оскільки текст не стільки ліричний, скільки патетич-

ний. Пісенно-романсова секстовість освітлює його новим м’яким колоритом.

Безперечний вплив пісенності відчувається і в багатьох інших випадках. Не тільки мелодія зазнає на собі її благодійну дію, але й інші виражальні засоби. Інколи це може бути по-пісенному округлена ритміка або характерні фактурні прийоми, типові формули тематичного варіювання, ладо-гармонічні нюанси. Показовий у цьому відношенні пісенспів “Нині відпускаєш”, у якому вся фактура витримана в дусі народного багатоголосся. Це і сольний зачин (що трапляється вкрай рідко в духовних хорових творах), і витримані педальні звуки в нижніх голосах, і специфічний унісонний каданс (див. “Нині відпускаєш”, с. 200, т. 1–8). Розлита пісенність і в мелодії, але особливим чином: не в конкретних інтонаційних зворотах, а швидше, в мелодичній пластичності, в характері горизонталі. Тут відчутна спокійна, зосереджена розспівність, що йде і від народної пісні, і від старовинного духовного розспіву (хоча мелодія оригінальна).

Увага А. Річинського до мелодійної виразності проявляється й у використанні секвенції в середньому розділі. Також, як і в “Херувимській”, вона ніби розчинена або прихована, окремі ланки її варіюються. І це зрозуміло: суворий церковний стиль не передбачає ані яскравих тем жанрового походження, ані тісно пов’язаних зі світською музикою засобів розвитку. Тому навіть прихована секвенція, не говорячи вже про пісенні “алюзії”, є стильовим відхиленням. Зазначимо, що в духовній музиці М. Тележинського таких “Вільностей” дуже мало, порівняно з музикою його земляка.

Приємно відзначити чуйний ладо-гармонічний ряд у “Нині відпускаєш” (тим більше, що взагалі гармонічна винахідливість не входить до переваг музики А. Річинського). Досить сказати, що образ душевного прояснення, який є в тексті, підтриманий рухом від ля-мінору на початку твору до Соль-мажор у кінці. Переміна основної тональності – теж рідкість у цього компози-

тора. Очевидно старовинний текст викликав у нього якусь особливу індивідуальну реакцію.

Ще більше пісенних рис сконцентровано в аранжуванні “Тобі, побідоносній провідниці”, де урочисте звернення до Богородиці дивним чином поєднується з народною галицькою мелодією. Вона старовинного походження, із групи обрядових (можливо колядка). Досить енергійна звучна пісенна тема, викладена в “твердому” Ля-мажорі, підсилює оптимістичний тон тексту, а розвинена хорова фактура збагачена мікропідголосками, які нагадують юбіляції (див. “Тобі, побідоносній провідниці”, с. 235, т. 1–8). Пісенність зумовлює і структуру твору – АА₁, причому, у другому розділі тема переміщується в нижній голос. Така тематична рухливість і активність наближає аранжування до обробки. У традиційно-академічній гармонізації помітно виділяються плагальні звороти типу II–VI–I ступені, як суто національні фольклорні елементи. І останній світський штрих: початок пісенної мелодії дуже схожий на популярну російську народну пісню “Светит месяц”. Такі несподівані паралелі – закономірний результат політики жанрово-інтонаційних “допущень”, якою керувався А. Річинський у своєму бажанні творчо осмислити ортодоксальний церковний стиль.

Пом’якшення нормативного тиску відчувається в таких красномовних деталях музичної мови, як триольні ритми у дводольних і чотиридольних розмірах (див., наприклад, “І нині. Найславніша”, с. 223), побічні септакорди в різноманітних оберненнях, гостра альтерація II й IV ступенів у мажорних ладах. Широко застосовує композитор практику гармонічних затримань, що надають вертикалі терпкого звучання. Певно, такими заходами не здивуєш сучасного слухача, та й для сучасників А. Річинського вони не були новиною. Але стильова система, у межах якої він перебував, завдяки його радикальності піддавалась омолодженню.

Вінчає збірку твір великої форми “Над ріками Вавилонськими”. Він не визначений

автором як концерт, хоча цілком відповідає вимогам цього жанру. Тим більше, що в основі – традиційний ще з часів Веделя “концертний” текст. Тут діаграма зростання майстерності композитора, що побіжно досліджується нами, “впирається” в найвищу точку. Уперше в умовах розгорнутого висловлення А. Річинському вдається досягти єдності мети й засобів, створити об’ємне музичне полотно, однаково впевнено промальоване і в загальному плані, і в деталях. Драматичний, навіть сценічний у своїй зображальній конкретиці текст розігрів емоції композитора – це відчувається з перших тактів. Напружений тон звучання народжується в початковій хоровій фразі незвично високої теситури (див. “Над ріками Вавилонськими”, с. 250, т. 1–5, 25–30). Далі теситурний рівень хорової тканини невинно падає протягом усього “експозиційного” розділу й помітним ривком відновлюється тільки в серединній кульмінації на коротку мить для того, щоб знов упасти ще нижче та вже поступовим подоланням досягти нової висоти в завершальному розділі. Точний драматургічний розрахунок надає композиції чітко окресленого профілю, на який накладається інтонаційний малюнок складного жанрового походження. Домінуюча густа фарба – пісенність лірико-епічного плану – відтіняється органічними “лініями” вертикальних перспектив і зумовлює інструментально-поліфонічний масштаб розгортання. Відчутна філософська нотка додає глибини горизонталі, за якою стоїть знана вагомість інтонації. Особливо помітно це в сольному епізоді, де розпачливі риторичні запитання тексту спричиняють до тривожного маятникового мелодичного сплеску (див. “Над ріками Вавилонськими”, с. 252, т. 25–30). Неуклінна динаміка поступального образного руху “змиває” початковий епічний “наліт”: ритміка дедалі збуджується, гармонія стрімко драматизується проникненням в епічну плагальність конфліктної тоніко-домінантної функційності.

Кожна з промов “Аллілуя” (які розрізають словесний текст на своєрідні прозаїчні

строфи) додає все більшої емоційної напруги психологічно точними мелодичними, ритмічними, фактурними або тембровими штрихами. До речі, озвучення ключового в словесній релігійній поезії поняття в музиці композиторів різних конфесій, епох, національностей, шкіл може дати цікавий і несподіваний аналітичний результат, оскільки воно має численні об'єктивні зв'язки (генетичні, історичні, стилістичні) і разом із тим залежить від суб'єктивних безпосередніх інтонаційних реакцій. Так, М. Тележинський розуміє “Аллілуя” як символ віри, як знак, тому озвучує його на старовинний музично-риторичний кшталт, підкреслено юбілятивно. А. Річинський же вбачає в “Аллілуя” швидше емоційний імпульс, “ривок” почуття, тому його “Аллілуя” несхожі, “поліфонічні”, але завжди психологічно активні.

І останнє про концерт “Над ріками Вавилонськими”: його стилістична єдність походить не тільки від глибини почуття й рівномірно-розвинутого виражального комплексу, але й від технологічної свободи. Якщо раніше численні октавно-квінтові паралелізми вносили дисонанс у загальне стилістично-дистильоване звучання традиційної чотириголосної фактури, то тут (як і в інших творах останньої збірки) емансипація голосоведення призводить до “узаконення” паралелізмів. Ефектний початок концерту пояснюється, зокрема, і серією паралельних квінт у нисхідному плинному опаданні.

Якщо порівняти в загальному плані три розглянутих збірки А. Річинського, то стане очевидно стрімка еволюція “професіоналізму” композитора – від обережних спроб увійти в стильову систему до практичного усвідомлення власної скромної стилістики. Безумовно, А. Річинський – не зірка першої величини, але у своїх культурологічних параметрах він, як і М. Тележинський, має власний якісний ступінь. У той час, як музика останнього відбиває типові закономірності системного мислення й у цьому напрямі є показовим мистецьким явищем, творчість А. Річинського цікава передусім як окремих випадок становлення особистості, поступово-

го відокремлення її від системи. У такому аспекті музика останнього розгортає перед нами справжній “гострий сюжет”.

Його останній поворот – збірка “Українські колядки” 1927 року видання. Це традиційна “мішана” збірка творів для мішаного хору, де представлені два автори (А. Річинський і К. Стеценко), два типи текстів – авторські й народні, два жанри (обробка та оригінал). Складність опрацювання цієї збірки полягає в “детективному” розшукуванні народних мелодій, у потребі фольклористичної експертизи. Тільки вузькопрофільний аналіз прояснить цю проблему й безпомилково відділить обробки (або, точніше, аранжировки народних пісень) від авторських стилізацій колядок. Отже, автор залишає за собою “право на помилку”.

Зовнішні факти оформлення збірки свідчать про те, що в ній уміщені оригінали: перед кожною піснею вказано композитора без будь-яких коментарів, таких як “уложив”, “записав”, “галицька”, “київська”, “старовинна”, хоча для збірок духовної музики такі позначки були нормою й А. Річинський їх пунктуально дотримувався. З іншого боку, майже всі використані тексти старовинного народного походження, а значить існували й мелодичні їх еквіваленти. Очевидно, для сучасників К. Стеценка й А. Річинського питання було зрозумілим і не потребувало коментарів. Якщо припуститися “обробчої” версії, то важко пояснити походження колядки А. Річинського на слова С. Черкасенка “Заспівали янголи”. Найімовірніше, істина лежить десь посередині, й частина пісень оригінальні, частина – народні.

У будь-якому випадку в такому контексті це питання не принципове. Колядки – така специфічна жанрова галузь, у якій перехрещуються різні історичні координати: язичницькі й православні, народні та професійні, світські й духовні. Так що сам матеріал виправдовує неоднозначність трактування.

Значно важливіше для нас те, що на прикладі колядок можна до кінця “відслідкувати” канонічно-духовні та пісенно-світські джерела музичної мови А. Річинського, а

також аргументувати різницю між його духовними й світськими (умовно) творами.

Перша половина збірки – сім пісень із 17-ти – належить К. Стеценкові та слугує, так би мовити, авторитетним зразком жанру. Тим приємніше констатувати, що між колядками К. Стеценка й А. Річинського не тільки не пролягає прірва, а, навпаки, вони становлять певну єдність. Тому відмовимося від подальшого порівняння.

Серед колядок А. Річинського трапляються зразки різних жанрів (релігійні, побутові, жартівливі) і форм (від мініатюр на шість або вісім тактів – до розгорненої колядки-сценки). Усі вони викладені чотирьохголосною, переважно акордовою, фактурою й у цьому відношенні мало чим відрізняються від духовних творів автора. Не відрізняється і тональна палітра: ті ж самі До-мажор, Фа-мажор, Соль-мажор, Ре-мажор, Сі-бемоль-мажор, тобто найзручніші для виконання непрофесійними хорами. Природно, що переважають мажорні тональності. Вони більше відповідають емоційно-світлому настрою колядок, тоді як у духовних композиціях А. Річинського панують мінорні тональні барви.

Серед мініатюр виділяється колядка “Через поле”, яка за обсягом і завершеністю нагадує крихітну фарфорову статуетку. Не позбавлена вишуканості мелодія своїм звивистим інтервальним малюнком ілюструє “пошуковий” сюжет (див. текст № XIV). Жвава фактура й пружинчастий ритм із синкопами та дрібним пунктиром наближають колядку до лаконічного хорового скерцо. Моторна природа інтонування розмикає ладотональність модуляцією із Соль-мажор у Ре-мажор.

Якщо ця колядка відрізняється своїм “інструменталізмом”, то наступна – “Христос Спаситель” – навпаки, має яскраво виражену вокальну природу. Розспівна протягнена мелодія жанрово нейтральна, об’єктивізована, що гармонічно сполучається з епічно-врівноваженим текстом. Помірний фактурний рух і стабільна ритміка, спокійна гармонічна пульсація довершують образ, підсилюючи в ньому архаїчні нюанси.

У тому ж ключі “старомодної” церковної стилістики вирішено жанрово суміжний до колядок “Тропарь на Різдво Христове”. Але емоційна температура тут трохи підвищена: трьохдольний метр вносить динамічне пожвавлення, гармонічний рух більш різнобарвний, “святковий”, стримана на початку мелодія розквітає під кінець гучними юбіляціями на словах “слава, слава Тобі”. Вільний плинний характер композиції та неписаний вигляд мелодії нагадують ранні духовні композиції А. Річинського.

Інколи стилістична чутливість зраджує йому й заважає віднайти потрібний гармонічний фон та фактурно відповідну рамку. Так, наприклад, у колядці “О, Предвічний Боже”, де наївна поетична ритміка часів Ф. Прокоповича схиляє до барокових фактурно-гармонічних візерунків, а А. Річинський, натомість, одягає колядку в пишне класицистичне “вбрання” (див. “О, Предвічний Боже”, с. 266).

Як демонстрація аранжувальної версії походження тематизму, у збірці вміщено поряд два варіанти однієї колядки – на це вказує сам автор (див. № IX, X). Порівняння двох споріднених мелодій виявляє не тільки їх подібність, але й, як це не дивно, автономність. Якби не авторська вказівка, важко було б розпізнати в них спільну тематичну схему, оскільки на її основі з’являються принципово різні мелодичні образи: перший архаїчно-епічний, із відтінком повчальності, другий мовби пізнішого походження, рухливий, майже “хороводний”. Навіть такий суттєво індивідуальний штрих першоджерела, як варіантність VII ступеня (Фа – Фа-мажор у соль-мінор), обігрується по-різному.

Що це, як не підтвердження подвійної природи колядок, у яких тонке балансування між стилізацією й аранжуванням демонструє гідний XX ст. рівень володіння фольклорним матеріалом.

Не суперечить такому висновку й однозначно оригінальна колядка на оригінальний текст “Заспівали янголи”. Структурно та технологічно вона складніша за інші й становить фантазію на тему жанру колядки. Із

подібним явищем ми вже зустрічалися в пісенних збірках М. Тележинського, але, якщо порівняти його колядку “Нова рада стала”, наприклад, і “Заспівали янголи” Річинського, то перша ближча все-таки до традиційної обробки, а друга – до вільної хорової композиції з рисами пісенності. Колядка А. Річинського має багато спільного з його духовними творами і в мелодиці, і в засобах її розвитку, і в характері розгортання музичної думки, і в тому, як виглядає фактура. Є в ній навіть проміжні каданси на зразок “Аллелуя” (див. “Ой дай, Боже!”).

Із цього випливає парадоксальна на перший погляд думка, у якій, однак, проглядає глибока закономірність: ортодоксально “церковний” М. Тележинський в обробках почуввається розкутішим, більш “пісенним”, світським, а неортодоксальний, гнучкіший А. Річинський – навпаки, зберігає церковний акцент у пісенному середовищі. Закономірність такого парадоксу легко довести: М. Тележинський завжди керується міркуваннями жанрово-стилістичної чистоти, первісності, а для А. Річинського жанр – тільки поштовх до формотворення, і він часто випробовує його “на міцність” в умовах різноманітних стильових відхилень. Отже, лишається тільки узагальнити спостереження над цими відхиленнями.

Насамперед, творчість А. Річинського тією мірою, у якій вона нам стала відома, обмежена духовною жанровою сферою, і збірка колядок не набагато її розширює. Зараз важко встановити всі без винятку причини такого обмеження, але зрозуміло, що воно не є цілком випадковим, несвідомим, незалежним від волі композитора. Тому правомірно говорити про нього як про представника духовної традиції, у музиці якого відбилися суперечливі тенденції першої третини ХХ ст. Хоча як мистецька особистість він сформувався цілком на засадах українського “правдивого церковного стилю”, пропагованого опозиціонерами московської школи й, головним чином, лідером опозиції М. Тележинським, А. Річинський досить швидко вийшов із рядів борців

за чистоту цього самого стилю. Але це не була переміна фронту. Нечисленні публіцистичні висловлювання композитора свідчать про вірність ідеям українізації та “демократизації” церковної служби. Щоправда, тут, як і в музичних творах, переважає не раціональна теорія, а емоційна мотивація. Йому важливо, щоб “молитовний спів мав особливий вплив на кожного богомольця і щоб ціла парафія навчилася до українських молитов і зрозуміла перевагу й красу Служби Божої на рідній мові” (див. передмову до збірки 1925 р.).

Саме емоційне сприйняття і словесних, і музичних джерел богослужіння надихнуло А. Річинського на поетизацію суворого стилю. Лишаючись у полі тяжіння відповідної системи, він пом’якшив її дію розпорошеним уживанням не притаманних для неї засобів виразності – жанрово-інтонаційних, ладо-гармонічних, рідше – фактурних і тембрових. Найбільш радикальних змін зазнала традиційно нейтралізована церковна мелодика. Відчутні ін’єкції народнопісенних, романсово-побутових, інструментальних зворотів надали їй тематичної визначеності й індивідуальної виразності.

Підкоряючись інтуїтивним драматургічним імпульсам, А. Річинський інколи не втілює, а “перевтілює” канонічні біблійні тексти у своєрідні ліричні або лірико-драматичні коментарі до дії. Не завжди його імпульси конструктивні – інколи, навпаки, вони порушують стилістичну рівновагу або викривляють інтонаційну перспективу. Процент таких прорахунків у нього значно вищий, ніж у М. Тележинського, проте й творчі досягнення яскравіші.

Безумовно, аматорство як технічну неспроможність А. Річинський подолав ще в першій своїй збірці, а от схильність до спонтанності висловлення, до “експромтів” зрідка все ж віддає дилетантством. У цьому професіоналізм М. Тележинського стабільніший і надійніший, хоча звичка його обходитись елементарним “безприкметниковим” виражальним словником може, зі свого боку, здатися некомпетентністю.

Така рухлива й багатоліка діалектика історичних та естетичних оцінок оточує маловідомий, малонаселений, але живий острівець композиторства на культурній “широті” Волині.

Теми для рефератів

1. Багатоосновність жанру хорового концерту у творчості А. Річинського.
2. Канонічно-духовні твори та пісенно-світські джерела музичної мови А. Річинського.
3. Особливості жанру колядки у творчості А. Річинського.
4. Роль М. Тележинського та А. Річинського в становленні професійної музичної освіти на Волині в першій половині ХХ ст.

Теми для самостійної роботи

1. Волинські діячі культури, репресовані радянською владою.
2. Громадсько-політична діяльність волинських композиторів першої половини ХХ ст.
3. Видавнича діяльність А. Річинського.
4. Собор УАПЦ та громадська діяльність А. Річинського.

Теми для дискусій та семінарів

1. Чим викликаний інтерес М. Тележинського та А. Річинського до духовної музики?
2. У чому полягає сутність еволюції “професіоналізму” А. Річинського?
3. У чому полягає значення творчості М. Тележинського та А. Річинського для розвитку української культури першої половини ХХ ст.?

Теми для самоконтролю та перевірки засвоєння знань за кредитно-модульною системою

Зразок тесту № 3

1. Викреслити зайве.
 - Хто із згаданих композиторів був членом Центральної Ради УНР?
а) М. Тележинський; б) А. Річинський.
 - До збірки колядок А. Річинського увійшли твори:
а) М. Леонтовича; б) К. Стеценка; в) О. Кошиця.
 - Перший опублікований твір А. Річинського – “Всенародні співи в українській церкві” був виданий у 1925 році у:
а) Варшаві; б) Володимирі-Волинському; в) Луцьку.
2. Із яких творів складається композиторський доробок А. Річинського?
3. У якому році й де видано третю збірку А. Річинського “Українська відправа вечірня і рання”?
4. До якого жанру належить твір А. Річинського “Над ріками Вавилонськими”?

СПІВИ
НА
ЛІТУРГІЇ СВ. ІОАНА ЗОЛОТОУСТОГО

на мішаний хор

ПАРТИТУРА

ЛУЦЬК—ВАРШАВА

Року Божого 1937

Головний склад: Луцьк на Волині, вул. Любарта 10.

**ВОЛИНСЬКІ
УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ
ПІСНІ**

НА МІШАНІ ХОРИ

ЗГАРМОНІЗУВАВ

М.ТЕЛЕЖИНСЬКИЙ



ВИДАНО ЗА ДОПОМОГОЮ
МІНІСТЕРСТВА ВРІНО.

ГОЛОВНИЙ СКЛАД
КНИГАРНЯ НАУКОВА
ВАРШАВА



ВСЕНАРОДНІ СПІВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦЕРКВІ

ЗБІРКА ЗАГАЛЬНО-ДОСТУПНИХ ЦЕРКОВНИХ СПІВІВ
ДЛЯ СІЛЬСЬКИХ ХОРІВ, ДЛЯ ШІКІЛ І ДЛЯ НАРОДУ.

УЛОЖИВ
ДР. А. РІЧИНСЬКИЙ

1925.

ВОЛОДИМИР-ВОЛИНСЬКИЙ

УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКОВНІ СПІВИ

(ЛІТУРГІЯ)

УЛОЖИВ
А. РІЧИНСЬКИЙ

1926 Р.

Володимир-Волинський



УКРАЇНСЬКА ВІДПРАВА
ВЕЧІРНЯ І РАННЯ
НА МІШАНИЙ ХОР

УЛОЖИВ

Др. А. РІЧИНСЬКИЙ.

З М І С Т.

1, Початковий псалом. 2, Щасливий муж. 3, 4, 5, Світе тихий. 6, 7, Нині відпускаєш. 8, Богородице Діво. 9, Шостопсалміє. 10, 11, 12, Хваліте 13, Непорочні. 14, Від молодости. 15, Величає душа моя. 16, Найславніша 17, Славословіє і Святий Боже. 18, Тобі Провідниці. 19, Стихира Честного Хреста. 20, Покаяння. 21, Над ріками Вавилонськими.



1929.

БОЛОДИМИР-ВОЛИНСЬКИЙ.

УКРАЇНСЬКІ КОЛЯДКИ

НА МІШАНИЙ ХОР

(з текстами).



К Стеценко. 1) По всьому світу. 2) Добрий вечір тобі. 3) Діва Марія церкву отроїла. 4) Ой дивнее народження 5) В Вифлеємі граді. 6) Ой видить Бог. 7) На Орданській річці.

А. Річинський. 8) Заспівали янголи. 9) Предвічний. 10) Про колядника (жартівлива). 11) Славен єси. 12) В Вифлеємі у печері 13) Пако господарю. 14) О Предвічний Боже. 15) Через поле широкее. 16) Христос Спаситель. 17) Тропарь на Різдво Христове.

1927.

Володимир-Волинський. Видавництво „На Варті“.

Список використаних джерел

Архівні джерела

1. Центральний державний історичний архів України, ф. 442, оп. 636, спр. 647, ч. I.
2. Державний архів Волинської області (далі – ДАВО), ф. 54, оп. 1, спр. 92.
3. ДАВО, ф. 54, оп. 1а, спр. 14.
4. ДАВО, ф. 198, оп. 1, спр. 1.
5. ДАВО, ф. 198, оп. 1, спр. 5.
6. ДАВО, ф. 198, оп. 1, спр. 15.
7. ДАВО, ф. 198, оп. 5, спр. 226.
8. ДАВО, ф. 200, оп. 1, спр. 2.
9. ДАВО, ф. 200, оп. 1, спр. 3.
10. ДАВО, ф. 390, оп. 1, спр. 4.
11. Науково-довідкова бібліотека архіву Волинської області. – Т-31. – Варшава, 1928.
12. Державний архів Рівненської області, ф. 130, оп. 1, спр. 3.

Періодичні видання

13. Волинське слово. – Луцьк, 1938. – 6 лют.
14. Волинське слово. – Луцьк, 1938. – 18 груд.
15. Громада. – Луцьк, 1926. – 28 берез.
16. Українська нива. – Луцьк, 1931. – 31 трав.
17. Українська нива. – Луцьк, 1931. – 15 листоп.
18. Українська нива. – Луцьк, 1933. – 29 берез.
19. Українська нива. – Луцьк, 1933. – 27 квіт.
20. Українська нива. – Луцьк, 1933. – 13 верес.
21. Українська нива. – Луцьк, 1933. – 15 жовт.
22. Українська нива. – Луцьк, 1933. – 23 груд.
23. Українська нива. – Луцьк, 1934. – 8 берез.
24. Українська нива. – Луцьк, 1934. – 25 берез.
25. Українська нива. – Луцьк, 1934. – 22 трав.
26. Українська нива. – Луцьк, 1934. – 27 лип.
27. Українська нива. – Луцьк, 1934. – 9 серп.
28. Українська нива. – Луцьк, 1935. – 31 берез.
29. Українська нива. – Луцьк, 1935. – 23 черв.
30. Українська нива. – Луцьк, 1935. – 29 лип.
31. Українська нива. – Луцьк, 1936. – 29 верес.
32. Українська нива. – Луцьк, 1936. – 29 листоп.

Статті й монографічні видання

33. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2 / Асафьев Б. В. – Л. : Музыка, 1971. – 417 с.
34. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
35. Булат Т. Хорове самодіяльне мистецтво / Т. Булат // Художня самодіяльність на сучасному етапі. – К. : Наук. думка, 1977. – 320 с.
36. Булка Ю. П. Демократическая музыкальная культура Западной Украины 20–30-х гг. XX века в социальном процессе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. П. Булка. – К., 1984.
37. Вериківський М. Сучасний стан мистецтва хорового виконання / М. Вериківський // Музыка. – 1923. – № 8, 9.
38. Власовський І. Луцька Просвіта (10 літ просвітянській праці 1918–1928 р.) / Власовський І. – Л. : [б. в.], 1928.
39. Волинський Й. Д. Бортнянський і Західна Україна / Й. Д. Волинський // Українське музикознавство. Кн. 6. – К. : Муз. Україна, 1971. – 273 с.
40. Герасимова-Персицька Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII столітті / Герасимова-Персицька Н. О. – К. : Муз. Україна, 1978. – 181 с.
41. Герасимова-Персицька Н. А. Партесний концерт в історії музикальної культури / Герасимова-Персицька Н. А. – М. : Сов. композитор, 1983. – 168 с.
42. Гордійчук М. Микола Леонтович / Гордійчук М. – К. : Муз. Україна, 1972. – 62 с.

43. Гордійчук М. Віталій Лисенко / М. В. Гордійчук, Л. М. Архімович. – К. : Муз. Україна, 1964. – 46 с.
44. Гордійчук М. На музичних дорогах / Гордійчук М. – К. : Муз. Україна, 1973. – 326 с.
45. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Горюхина Н. А. – К. : Муз. Украина, 1985. – 112 с.
46. Грінченко М. Кирило Стеценко. Критико-життєписний нарис / Грінченко М. – Б. м. : ДВУ, 1930. – 63 с.
47. Грінченко М. Історія української музики / Грінченко М. – К. : [б. в.], 1922. – 315 с.
48. Грінченко М. Вибране / Грінченко М. – К. : Муз. Україна, 1959. – 349 с.
49. Грушевський М. Ілюстрована історія України / Грушевський М. – К. : Наук. думка, 1990. – 543 с.
50. Дзюба Г. А. Концертно-хорове життя України 20-х – початку 30-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства / Г. А. Дзюба. – К., 1994.
51. Довженко В. Д. Музыкальное искусство Украинской ССР / В. Д. Довженко // История музыки народов СССР. – М. : Сов. композитор, 1970. – т.1. – 435 с.
52. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Ч. I / Довженко В. – К. : Мистецтво, 1957. – 237 с.
53. Довженко В. Нариси з історії української музики. Ч. II. / Довженко В. – К. : Мистецтво, 1967. – 316 с.
54. Дорошенко В. “Просвіта”, її заснування й праця / Довженко В. – Філадельфія : Молода Просвіта, 1959. – 169 с.
55. Залеський О. Український музично-культурний рух у Галичині за останні роки / О. Залеський // Музика. – 1925. – № 4.
56. Зинькевич Е. С. Динамика обновлення / Зинькевич Е. С. – Киев : Муз. Украина, 1986. – 184 с.
57. Енциклопедія українознавства. Ч. 1. – Л. : НТШ, 1993–1996. – 2398 с.
58. Історія міст і сіл Української РСР. Волинська область. – К. : Радян. енцикл., 1970. – 746 с.
59. Історія української музики. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 1989. – 448 с.
60. Історія української музики. – Т. 4. – К. : Наук. думка, 1992. – 271 с.
61. Історія української дожовтневої музики / заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. – К. : Муз. Україна, 1969. – 282 с.
62. История музыки народов СССР. – Т. 1–5. – М. : Сов. композитор, 1970–1974. – 2377 с.
63. Искусство хорового пения : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1963. – 217 с.
64. Квітка К. В. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Ч. 1–2 / К. В. Квітка. – К. : [б. в.], 1917–1918.
65. Квітка К. В. Українські народні мелодії / Квітка К. В. – К. : [б. в.], 1922.
66. Квітка К. В. Избранные труды. Т. 1–2 / Квітка К. В. – М. : Сов. композитор, 1971–1973. – 294 с.
67. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. / Кияновська Л. – Л. : Тріада плюс, 2008. – 344 с. : фото.
68. Кічій І. В. Про український театр у м. Луцьку / І. В. Кічій // Історія Луцька. – Л. : Львів-Світ, 1991. – 192 с.
69. Козицький П. Новий твір К. Стеценка “Музика до православної панахиди та його значення як культурного явища / П. Козицький // Слово. – 1918. – № 30.
70. Козицький П. Кирило Стеценко / П. Козицький // Музика. – 1923. – № 3–5.
71. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Колесса Ф. М. – К. : Наук. думка, 1970. – 456 с.
72. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці / Колесса Ф. М. – К. : Наук. думка, 1970. – 415 с.
73. Коломієць В. Майстер народного танцю / В. Коломієць // Музика. – 1995. – № 2.
74. Кошиць О. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / О. Кошиць ; [Записав і упорядкував Климент Квітка] // Книгарь. – 1918. – № 12–13.
75. Кудрик Б. Українська народна пісня і всесвітня музика / Кудрик Б. – Л. : [б. в.], 1927. – 317 с.

76. Лашенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / Лашенко А. П. – Киев : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
77. Лашенко А. П. Хоровая культура как предмет изучения : дис. ... д-ра искусствоведения / А. П. Лашенко. – К., 1990.
78. Лебедев Н. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения / Лебедев Н. – СПб. : [б. в.], 1871. – 117 с.
79. Лебідь А. 3 матеріалів до біографії К. Стеценка / А. Лебідь // Музика. – 1925. – № 9–12.
80. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка / Лісецький С. – К. : Муз. Україна, 1977. – 217 с.
81. Літопис Червоної калини. – Рівне : Місячний календар, 1924. – 112 с.
82. Лозко Г. Українське народознавство / Лозко Г. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
83. Людкевич С. П. Дослідження і статті / Людкевич С. П. – К. : Наук. думка, 1976. – 214 с.
84. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / Ляшенко І. Ф. – К. : Муз. Україна, 1973. – 217 с.
85. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Медушевский В. В. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
86. Митці України: Енцикл. довід. – К. : Укр. енцикл., 1992. – 846 с.
87. Михайлюк О. Г. Про український театр у м. Луцьку / О. Г. Михайлюк // Історія Луцька. – Л. : Львів-Світ, 1991. – 192 с.
88. Миць М. Я. Історія Волинського українського театру / М. Я. Миць // Минуле і сучасне Волині : Освіта. Наука. Культура : тези доп. та повідомлень IV Волин. іст.-краєзнавч. конф., 13–14 квіт. 1990 р. – Луцьк : [б. в.], 1990.
89. Миць М. Я. Перший Волинський театр / М. Я. Миць // Волинський календар, 1992. – Луцьк : [б. в.], 1991. – 23 с.
90. Миць М. Я. Український театр на Волині / М. Я. Миць // Радян. Волинь. – 1990. – 30 берез.
91. Музыкальная культура Украинской ССР. – М. : Сов. композитор, 1979. – 462 с.
92. Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энцикл., 1991. – 672 с.
93. Незайкинський Е. В. О психологи музыкального восприятия / Незайкинський Е. В. – М. : [б. в.], 1972. – 671 с.
94. Нариси з історії української музики. Ч. 1, 2. – К. : Мистецтво, 1964. – 671 с.
95. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Пархоменко Л. О. – К. : Наук. думка, 1979. – 219 с.
96. Пархоменко Л. О. К. Г. Стеценка / Пархоменко Л. О. – К. : Муз. Україна, 1973. – 265 с.
97. Преображенский А. В. Культурная музыка в России / Преображенский А. В. – Л. : Academia, 1924. – 243 с.
98. Ржевська М. Ю. Українська музикознавча думка першої третини ХХ століття в аспекті проблеми національного : дис. ... канд. мистецтвознавства / М. Ю. Ржевська. – К., 1994.
99. Рицарева М. Г. М. Березовський / Рицарева М. Г. – К. : Муз. Україна, 1980. – 187 с.
100. Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский / Рыцарева М. Г. – Л. : Музыка, 1979. – 178 с.
101. Рідна церква. Незалежний місячник українського церковного відродження // Володимир. – 1927. – № 1.
102. Сливка Ю. Ю. Західна Україна в реакційній політиці польської та української буржуазії (1920–1939) / Сливка Ю. Ю. – К. : Наук. думка, 1985. – 272 с.
103. Словник музичних термінів. – К. : Муз. Україна, 1988. – 185 с.
104. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр (1917–1967) / Ю. О. Станішевський // Нариси історії. – К. : Наук. думка, 1970. – 291 с.
105. Стародавній В. П. Церковний спів на Україні / В. П. Стародавній // Слово. – 1918. – № 45.
106. Стеценка К. Г. Спогади. Листи. Матеріали / Стеценка К. Г. – К. : Муз. Україна, 1981. – 246 с.

107. Театральная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1967. – 295 с.
108. Українська Радянська Соціалістична Республіка : енцикл. довід. – К. : Гол. ред. Укр. радян. енцикл., 1986.
109. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства “Боян” (Західна Україна) : дис. ... канд. мистецтвознавства / Л. Р. Ханик. – К., 1971.
110. Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музыка, 1971. – 317 с.
111. Чегія М. Н. Музыкальная жизнь Абхазии 10–20-х годов XX века (к проблеме становления профессиональной музыкальной культуры) : дис. ... канд. искусствоведения / М. Н. Чегія. – К., 1991.
112. Шиманський П. Й. Музична діяльність Луцької повітової “Просвіти” / П. Й. Шиманський // Матеріали республ. конф. “Атлас історії культури Волинської області” 11–13 груд. 1991. – Луцьк : [б. в.], 1991. – С. 71.
113. Шиманський П. Й. Композитори Волині початку XX століття / П. Й. Шиманський // Матеріали II регіональної і VI обл. іст.-краєзнавчої конф. “Велика Волинь”, 8–10 жовт. 1992 р. – Луцьк, 1992. – С. 128–129.
114. Шиманський П. Й. Поширення бандури на Волині та концертно-виконавська діяльність В. Білогубової / П. Й. Шиманський // Матеріали Міжвузівської наук.-практ. конф., присвяченої I Всеукр. конкурсу бандуристів – студ. педвузів України. – Луцьк, 1992.
115. Шиманський П. Й. Культурно-мистецька діяльність клубу “Рідна хата” / П. Й. Шиманський // Матеріали 39-ї наук. конф. професорсько-викладацького складу і студ. педвузів. – Луцьк, 1993. – 683 с.
116. Шиманський П. Й. Про що розповіли архіви / П. Й. Шиманський // Музыка. – 1997. – № 1–2.
117. Шиманський П. Й. Публіцистика М. Тележинського / П. Й. Шиманський // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. – Х., 1999. – Вип. 4. – С. 162–172.
118. Шиманський П. Й. Музична культура Волині I половини XX ст. : монографія / Шиманський П. Й. – Луцьк : РВВ “Вежа” ВДУ ім. Лесі Українки, 2005. – 172 с.
119. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1 / Шреєр-Ткаченко О. Я. – К. : Муз. Україна, 1980. – 256 с.
120. Юрченко М. Невідомий концерт М. Березовського / М. Юрченко // Музыка. – 1995. – № 5.

Навчальне видання

ШИМАНСЬКИЙ ПЕТРО ЙОСИПОВИЧ

**Хорова творчість волинських композиторів
першої половини ХХ століття**

Навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

Редактор і коректор *Г. О. Дробот*
Верстка *М. Б. Філіповича*

Підп. до друку 12.04.2010. Формат 60×84¹/₈. Папір офс. Гарн. Таймс. Друк цифровий. Обсяг 30,22 ум. друк. арк., 29,9 обл.-вид. арк. Наклад 500 пр. Зам. 2331. Волинський національний університет ім. Лесі Українки (43025, м. Луцьк, просп. Волі, 13). Друк – ВНУ ім. Лесі Українки (Луцьк, просп. Волі, 13). Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України ДК № 3156 від 04.04.2008 р.