

ШДНІ.І (ЧУКР)ЯНН
Ш-69

кр.

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

Б 899883 14
899883

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;

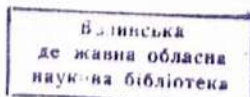
Мойсіюк В. В. – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету імені Лесі Українки

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
© Берlach О. П. (обкладинка), 2010
© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010

ЗМІСТ

Передмова.....	4
РОЗДІЛ І. 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 ІІ. 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 ІІІ. 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 вечіря 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 наперед керувався принципом відбору найважливіших 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. Пожвалюється 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: священника – носія старої церковної традиції та парафіян – провідників ідей нової широкій релігійності, органічно поєднаної з національною свідомістю – відродженням національного богослужіння.

Цінним джерелом розуміння причин розвитку 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. Огородник), “Родина” (кер. – І. Хмільська). 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. А вже 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 колишній Волинь була одним із провідних православних центрів України та міцні релігійні засади збереглися 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 некла 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 зблизився 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 ХVIII 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 пристрастю патріота (“Молитва”). Тобто в музиці М. Лисенко 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 “герзаній духа” Достоевського 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 “средоточіє мисли”. 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 поведлося 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 “навколодукровних” 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. Гречанинова, 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 різномірною, 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.

Теми 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.

Теми 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. Видагні 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 XX ст.?
2. Що сприяло активізації хорового виконавства на Волині в першій половині XX 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 XX 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'єднання відбувся в:
а) 1927 р.; б) 1929 р.; в) 1931 р.
2. Із якою метою в першій половині XX 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, “субдомінантний” 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 мелодіку невеличкі за обсягом, але виразні розспіви, які пом'якшують її суворий культовий колорит (див. "Херувимська пісня", с. 76, т. 1-4). І, нарешті, удаюю здається символічна "трійчаста" композиція твору: кожна з трьох складових фраз тексту інтонуються 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 ("Піднімемо 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 самотутній стиль, і інтонаційну незалежність, і головне – ширість, "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-темнуватому 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 розливічастих 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 біблейського 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, “цілості”. 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 голосотворення 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 педальні, 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 почуває 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 “доброчесної” 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 “національнї” 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 “новейшей какофонии” 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-домінантовій 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 змикаються 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, гоступового 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 штів". 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 “революціонувалась”. 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 відігравала 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 кресендо 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”, багатощабельні інтонаційні ресурси. Пісня, яка 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. Демуцький, 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 посиланнями, 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 Климука 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 чії 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 $A, +A_1, +A_2$ 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. Особливою, 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 стилеву 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 своєю простим ритмом у розмірі 2/4 з пунктиром кuarto-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 терцісові 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 Українки. 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, перехреснюються, ніби дійсно танцюють. Така “оркестрова” рухливість надає творові безперечної принагідності 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 педалями, 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 нашарування, 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 сольні-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, найщиріша, 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. Степенко: 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 III

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 (масмо 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) терцевість 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 терцевої 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 тризвучковим 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 доміанттовому тризвуку, другий – “східний”, старовинний, стрибок із

IV на I ступінь. Незмінна терцева 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 субдомінанттової групи, випадкові паралелізми) не похваляють 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 ізсередины, 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 непереконаливо. 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 масмо глибокий і проникливий твір не стриманого, а, навпаки, насиченого емоціями звучання. Безпомилковий вибір виражального комплексу створює завершений стійкий образ драматичного почуття “останньої надії”. Густих 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 розспівність у вступному розділі речитатія

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 поетики, 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 стрепенутися. 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”!

Тасмниця 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 веселощів 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 благотворну 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 пластиці, 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 різності 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 просвітлення, 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 свому 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 невпинно 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 поезиці 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 очевидною 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" розшуванні 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 присмніше 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 “старомодною” церковною стилістикою вирішено жанрово сумішний 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.

Інкони 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 “Аллілуя” (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 навчилась 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, ладогармонічних, 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 острівцеь 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.

АНТИФОН ПЕРШИЙ

Псалма 102

З грецького розпіву
Аранж. М. Тележинського

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Го - спо-да,

2

і вся і-сто-то мо-я, і - м'я Свя-те - є Йо-го.

4

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Го - спо-да,

5

і не за-бу-вай у-сіх до-бро-дійств Йо-го.

6

Він о-чи-ща - є всі без-за-кон - ня тво - ї,

7

зці - ля - є всі не - ду - ги тво - ї.

8

Він ви-зво-ля - є від за-ги-бе-лі жит-тя тво-є,

9

ми - ло - стю та ми - ло - сер - дям він - ча - є те - бе.

10

Го-сподь тво-рить ми - ло - сер - дя і суд всім по-крив - дже-ним.

12

Щед - рий і ми - ло - сти - вий Го-сподь,

14

дов - го - тер - пе - ли - вий і мно - го - ми - ло - сти - вий.

АНТИФОН ДРУГИЙ

Псалма 145

З грецького розпіву
Аранж. М. Тележинського

1

Сла - - - ва От - цю і Си - но - ві,

2

і Свя - то - му Ду - - - хо - ві.

3

Хва-ли, ду - ше мо - я, Го - спо - да.

4

Хва - ли - ти - му Го - спо - да в жит - тю мо - їм,

5

спі - ва - ти - му Бо - го - ві мо - є - му по - ки жи - ву.

6

Не на-дій - те-ся на кня-зів і на си-нів ЛЮД-СЬКИХ

7

в них не - ма - є спа - сін - ня.

8

Бла-жен, ко-му Бог Я-ко-ва по-міч-ник йо-го,

9

на-ді-я йо-го на Го-спо-да Бо - га сво-йо-го.

10

Він со-тво-рив не-бо і зем - лю,

11

мо - ре і все, що в них.

12

Го - сподь ца - рю - ва - ти - ме по - вік,

13

Бог твій, Си - о - не, з ро - - ду в рід.

ЄДИНОРОДНИЙ СИНУ

Аранж. М. Тележинського

І ни - ні й повсяк-час і на ві - ки віч - ні. А-мінь.

Звичайне

2

Є - ди - но - род - ний Си - ну і Сло - во Бо - же.

3

Ти без-смертний є - си і зво-лів за-для на-шо-го спа-сін - ня

4

во - пло - ти - ти - ся від Свя - то - ї Бо - го - ро - ди - ці і Все - ді - ви Ма - рі - ї

ПІСНІ НОВИТІА

5

і не-по-руш-но лю-ди-но-ю ста - - - ти.

6

Ти роз-пя-тий був, Хрис-те Бо-же, і смер-тю смер-ть по-до-лав.

7

О-дин є-си з Свя-то-ї Трой - - - ці,

8

Рів-но-сла-ви-мий з Отцем і Свя-тим Ду-хом, спа-си нас.

АНТИФОН ТРЕТІЙ

З грецького роспіву
Аранж. М. Тележинського

У Цар - стві Тво-їм по-ми-ни нас, Го - спо-ди.

3
Бла - жен - - - - ні вбо - гі - ї ду - хом,

4
бо їх єсть Цар - ство не - бес - - - не - є.

5
Бла-жен - - - - ні ті - ї що пла - - - - чуть,

6
бо во-ни вті - шать-ся. Блажен - ні ти - хі - ї

8

бо во - ни о - сяг - нуть зем - лю.

9

Бла-жен - - - ні го-лод-ні і жад-ні на прав - ду.

10

бо во-ни на-си - тять-ся. Бла-жен - ні ми-ло-сти-ві - ї,

12

бо во - ни по - ми - лу - ва - ні бу - дуть.

13

Бла - жен - ні чи - сті - ї сер - цем, бо во-ни Бо-га уз - рять.

15

Бла-жен - ні ми-ро-твор - ці, бо во-ни си-на-ми Бо-жи-ми на-звуть-ся.

Musical notation for measures 15 and 16, featuring a treble and bass clef with a 7/8 time signature. The melody is in a minor key. The lyrics are: "Бла-жен - ні ми-ро-твор - ці, бо во-ни си-на-ми Бо-жи-ми на-звуть-ся."

17

Бла-жен - - - ні го - ни - мі - ї за прав - ду,

Musical notation for measures 17 and 18. The melody continues with a long note in measure 17. The lyrics are: "Бла-жен - - - ні го - ни - мі - ї за прав - ду,"

18

бо їх єсть Цар - ство Не - бес - - - не - є.

Musical notation for measures 19 and 20. The melody continues. The lyrics are: "бо їх єсть Цар - ство Не - бес - - - не - є."

19

Бла-жен - - - ні ви, ко - ли вас гань-бу - ва - ти-муть

Musical notation for measures 21 and 22. The melody continues with a long note in measure 21. The lyrics are: "Бла-жен - - - ні ви, ко - ли вас гань-бу - ва - ти-муть"

20

і гна-ти-муть та роз-пу-ска-ти-муть про вас у - ся - ку ли - ху сла - ву

Musical notation for measures 23 and 24. The melody continues. The lyrics are: "і гна-ти-муть та роз-пу-ска-ти-муть про вас у - ся - ку ли - ху сла - ву"

СВЯТЫЙ БОЖЕ

21

не-прав-ди - во Ме - не ра - ди. Ра - - - дуй-те-ся і ве -

This block contains the musical notation for measures 21 and 22. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "не-прав-ди - во Ме - не ра - ди. Ра - - - дуй-те-ся і ве -".

23

се-лі - те-ся: бо ве-ли-ка вам на-го-ро - да на Не-бе-сах.

This block contains the musical notation for measures 23 and 24. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "се-лі - те-ся: бо ве-ли-ка вам на-го-ро - да на Не-бе-сах."

This block shows a faint, ghosted musical score for measures 25 and 26, including vocal lines and piano accompaniment.

This block shows a faint, ghosted musical score for measures 27 and 28, including vocal lines and piano accompaniment.

СВЯТИЙ БОЖЕ

Помірно

Муз. М. Тележинського

А - мінь. Свя - тий Бо - же, Свя -

А - мінь. Свя - тий Бо - же, Свя -

This system contains the first two measures of the piece. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

3
тий Кріп - кий, Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

тий Кріп - кий, Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

Б

This system contains the next two measures, starting with a measure rest of 3. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

5
Слава Отцю й Синові і Святому Духові, і нині й повсякчас і на віки ві - чні, А - мінь.

Слава Отцю й Синові і Святому Духові, і нині й повсякчас і на віки ві - чні, А - мінь.

Б

This system contains the final two measures, starting with a measure rest of 5. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

6

Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

Б

СВЯТИЙ БОЖЕ

По Водило
Аранж. М. Тележинського

Урочисто

Сопрано
Альт

Тенор

Бас

А - мінь. Свя - тий

Бо - же, Свя - тий

А - мінь. Свя - тий

Бо - же, Свя - тий

Свя - тий Бо - же, Свя - тий

С
А

Т

Б

Кріп - кий, Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй

Кріп - кий, Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй

Кріп - кий, Свя - тий Без - смерт - ний, по - ми - луй

С
А

Т

Б

нас. Сла - ва От - це - ві

нас. Сла - ва Сла - ва Сла - ва От - це - ві

нас.

13 і Свя - то - - - му, Свя - то - му

С
А й Сино - ві, Сла - ва, сла - - - ва Свя - то - му

Т
8 й Сино - ві, і то - - - му і Свя - то - му

Б
Сла - ва Сла - ва

17 Ду - хо - ві, і ни - - - ні й по -

С
А Ду - хо - ві, і ни - ні і ни - ні і ни - ні й по -

Т
8 Ду - хо - ві, і ни - ні і ни - ні і ни - ні й по -

Б

21 всяк - час, і на ві - - - ки ві - чні. А -

С
А всяк - час, і на ві - - - ки ві - чні. А -

Т
8 всяк - час, і на ві - - - ки віч - ні. А -

Б

25

С
А

Т

Б

мнѣ. Свя-тый Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

мнѣ. Свя-тый Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

мнѣ. Свя-тый Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

Свя-тый Без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

ПРОКИМНИ НА 8 ГЛАСІВ

(знаменного розспіву)

Аранж. М. Тележинського

1-й ГЛАС

Ласка Твоя, Господи, нехай бу-де над на - ми,

2

бо ми на - ді - є - мось на Те - бе.

2-й ГЛАС

3

Го - сподь мо - я си - ла і мо - я пі - снѧ

4

бо Він став мо - їм спа-сін - ням.

3-й ГЛАС

5

Співайте Богові Нашому, співайте. Співай-те Па - ре - ві

6

На - шо му, спі - вай - - - те.

7

4-й ГЛАС

Ве - лич - ні ді - ла Тво - і, Го - спо - ди,

8

все Ти пре-муд-ро со-тво-рив є - - - си.

9

5-й ГЛАС

Ти, Господи, збережеш нас і захистиш нас від ро - ду цьо -

10

го і на ві - ки.

11 6-й ГЛАС

Спаси, Господи, людей Твоїх і благосло - ви на -

12

слід - - - дя Тво - е.

13 7-й ГЛАС

Го-сподь дасть си - лу на - ро - до - ві сво - йо - му

14

Го-сподь спо - ко - ем бла - го - сло - вить лю - дей сво іх.

8-й ГЛАС

15

По - мо - лить - ся і хва - лу від - дай те Го - спо - де ві

16

Бо - гу На - шо - му.

АЛИЛУЯ

(після апостола)

Урочисто

Муз. М. Тележинського

rit.

1. 2. А-ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Урочисто' and the dynamics are 'rit.'. The lyrics are '1. 2. А-ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.' The melody is a simple, rhythmic line with eighth and sixteenth notes.

3. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The lyrics are '3. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.' The melody continues with a similar rhythmic pattern, ending with a fermata on the final note.

ПЕРЕД ЧИТАННЯМ ЄВАНГЕЛІЇ

Муз. М. Тележинського

Ду - хо - ві Тво - їо - - - му.

²
f Сла - ва То - бі, Го - спо - ди, сла - ва То - бі.

ХЕРУВИМСЬКА ПІСНЯ

Помірно

Аранж. М. Тележинського

Ми та - ем - но Хе ру - ви - мів з се - бе у - яв - ля - є - мо.

Ми та - ем - но Хе ру - ви - мів з се - бе у - яв - ля - є - мо.

Ми та - ем - но Хе - ру - ви - мів з се - бе у - яв - ля - є - мо.

І Жи - во - твор - чій Трой - ці Три - свя - ту - ю пі - сню спі - ва - є - мо.

9
І Жи-во-твор-чій Трой-ці Три-свя-ту-ю пі-сню спі-ва-є-мо.

11
І Жи-во-твор-чій Трой-ці Три-свя-

12 *rit.*
ту-ю пі-сню спі-ва-є-мо. Від-кла-ді-мо

14
ни ні вся-кі жит-тьо-ві тур-бо-ти. Від-кла-ді-мо

16
ни - - ні вся-кі жит-тьо-ві тур-бо-ти.

17

Від - кла - ді - мо ни - ні вся - кі

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. Measure 17 has the lyrics "Від - кла - ді - мо ни - ні вся - кі". Measure 18 has the lyrics "жит - тьо - ві тур - бо - ти." and includes a "rit." (ritardando) marking above the staff.

18

жит - тьо - ві тур - бо - ти.

rit.

Трохи швидше

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. Measure 18 has the lyrics "жит - тьо - ві тур - бо - ти." and includes a "rit." (ritardando) marking above the staff. Measure 19 has the lyrics "А - мінъ. Під - ні - мі мож ми Ца - ря всіх," and includes the instruction "Трохи швидше" (a little faster) below the staff.

19

А - мінъ. Під - ні - мі мож ми Ца - ря всіх,

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. Measure 19 has the lyrics "А - мінъ. Під - ні - мі мож ми Ца - ря всіх,". Measure 20 has the lyrics "під - ні - мі - мож - Ца - ря всіх, що йо - го, як Пе - ре - мож - ця,".

22

під - ні - мі - мож - Ца - ря всіх, що йо - го, як Пе - ре - мож - ця,

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. Measure 22 has the lyrics "під - ні - мі - мож - Ца - ря всіх, що йо - го, як Пе - ре - мож - ця,". Measure 23 has the lyrics "Ан - гель - ські Чи - ни не - суть не - ви - ди - мо,".

24

Ан - гель - ські Чи - ни не - суть не - ви - ди - мо,

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. Measure 24 has the lyrics "Ан - гель - ські Чи - ни не - суть не - ви - ди - мо,". Measure 25 has the lyrics "не - ви - ди - мо,".

25

rit.

А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - - - я.

ХЕРУВИМСЬКА ПІСНЯ

Не скоро

По напіву Києво-Печерської лаври
Аранж. М. Тележинського

p Ми та - см - но, ми та - см -

но, ми та - см - но Хе - ру - ви - мів, Хе - ру - ви - мів

pp з се - - - бе, з се - бе, з се - бе у - яв - ля -

- є - мо, у - яв - ля - є - мо, у - яв - ля - є - мо.

pp І Жи - во - твор - чій Трой - ці,

32

і Жи-во-твор - чій Трой - ці Три-свя - ту - ю, Три-свя - ту - ю,

38

Три - свя - ту - ю Пі - сню, Три-свя - ту - ю Пі - сню,

44

Пі - сню спі - ва - є - мо. Від - кла - ді - мо

50

ни - ні, від-кла - ді-мо ни-ні вся-кі жит-тьо-

55

ві тур бо - ти, жит-тьо ві тур - бо

61

p ти, жит - тьо - ві *pp* тур - бо -

66

ти, тур - бо - ти. *pp* А - мінь.

72

f Під - ні - мі - мож ми Ца - ря всіх, Ца - ря всіх,

77

Ца - ря всіх, що Йо - го, як Пе - ре - мож - ця, Ан - гель - ські чи -

82

ни не - суть не - ви - ди - мо, не - суть не - ви - ди - мо.

ОТЦЯ І СИНА

Урочисто

Муз. М. Тележинського

f От - ця і Си - на, і Свя - то - го Ду - ха,

³ Трої - цю Од - но - і - стот - ну - ю і Не - по - діль - ну - ю. *rit.*

МИЛОСТЬ СПОКОЙЮ № 3

Спокойно

Муз. М. Тележинського

p Ми-лость спо-ко-ю, жерг-ву хва-ли. І Тво-їм Ду-хом.

p Ми-лость спо-ко-ю, жерг-ву хва-ли. І Тво-їм Ду-хом.

rit.
Ма-є-мо до Го-спо-да.

Ма-є-мо до Го-спо-да.

До-стой-но і пра-вед-но єсть

До-стой-но і пра-вед-но єсть

7

по - кло - ни - ти-ся От - це - ві й Си - но - ві

по - кло - ни - ти-ся От - це - ві й Си - но - ві

8

і свя - то - му Ду - хо-ві, Трой - ці Од -

і свя - то - му Ду - хо-ві, Трой - ці Од -

10

но - і-стот - - ній і Не-по-діль - - ній.

но - і-стот - - ній і Не-по-діль - - ній.

11

Свят, Свят Го - сподь

Свят, Свят Го - сподь Са - - - ва - оф.

Свят, Свят, Свят, Свят Го - сподь

Свят, Свят Го - сподь

12

Пов - не не - бо і зем - ля сла - ви Тво - є - ї.

Пов - не не - бо і зем - ля сла - ви Тво - є - ї.

14

О - сан - на на ви - со - ті. Бла - го - сло - вен,

О - сан - на на ви - со - ті. Бла - го - сло - вен,

16

хто йде ві - м'я Го - спод - - - - не,

хто йде ві - м'я Го - спод - - - - не,

17

О - сан - на на ви - со - - ті.

О - сан - на на ви - со - - ті.

18

А - - - - мінъ.

А - - - - мінъ.

А - - - - мінъ.

А - - - - мінъ.

20

Те - бе сла - ви - мо, Те - бе бла - го - сло - ви - мо,
 Те - бе сла - ви - мо, Те - бе бла - го - сло - ви - мо,

22

То - бі по - дя - ку при - но - си - мо, Го - спо - ди,
 То - бі по - дя - ку при - но - си - мо, Го - спо - ди,

24

і мо - ли - мось То - бі, Бо - - - - - же наш. *rit.*
 і мо - ли - мось То - бі, Бо - - - - - же наш. *rit.*

25

Bo - - - - - же наш. Бо - же наш.
Bo - - - - - же наш. Бо - же наш.

The musical score consists of three staves. The top two staves are for voices (Soprano and Alto) and the bottom staff is for Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian: "Бо - - - - - же наш. Бо - же наш." (Bo - - - - - zhe nash. Bo - zhe nash.). The music features a melodic line in the voices and a supporting bass line.

ДОСТОЙНО ЄСТЬ

Помірно

Київського напіву
Аранж. М. Тележинського

pp До - стой - - - но єсть по прав - ді

4 ве - ли - ча - ти Те - бе, Бо - го - ро - ди - цю, Все - бла -

8 жен - ну - ю і Пре - не - по - роч - ну -

12 ю і Ма - тір Бо - га на - шо - го, Че - сні -

16

шу від Хе - ру - ви - - - мів і не - зрів - ня - - -

20

но сла - ні - шу - ю від Се - ра - фи - мів,

24

що по - ро - ди - - - ла Бо - га Сло - во

28

не - по - роч - но, прав - ди - ву - ю Бо - го -

32

rit.
ро - ди - цю, Те - бе ве - ли - ча - - - є - мо.

І ВСІХ І ВСЕ

Муз. М. Тележинського

rit.

f І ВСІХ і все. А - мінь. І з Тво-ім Ду - хом.

This musical score is for the hymn 'І ВСІХ І ВСЕ'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The vocal line starts with a half note 'І' followed by quarter notes 'ВСІХ', 'і', 'все.'. The piano accompaniment consists of chords. The second measure contains the lyrics 'А - мінь. І з Тво-ім Ду - хом.' with a *rit.* (ritardando) marking above the staff.

ОТЧЕ НАШ (для народу)

Звичайне
Аранж. М. Тележинського

6

От - че наш, що є - си на не - бе - сах.

This musical score is for the hymn 'ОТЧЕ НАШ'. It shows measure 6. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a common meter. The vocal line starts with a half note 'От - че наш,' followed by quarter notes 'що', 'є - си на не - бе - сах.'. The piano accompaniment consists of chords.

7

Нехай святиться імя Твоє, нехай прий - де цар - ство Тво - є.

This musical score is for the hymn 'ОТЧЕ НАШ'. It shows measure 7. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a half note 'Нехай святиться імя Твоє,' followed by quarter notes 'нехай прий - де цар - ство Тво - є.'. The piano accompaniment consists of chords.

8

Нехай буде воля Твоя як на небі, так і на зем - лі.

9

Хліб наш насушний дай нам сьо - год - - - ні.

10

І прости нам провини наші, як і ми прощасмо винуватцям на - шим,

11

і не введи нас у спо - ку - су, але визволи нас од лу - ка - во - го.

ОТЧЕ НАШ

Помірно

По Римському-Корсакову
Аранж. М. Тележинського

p От - че наш, що є - си на не - бе - сах.

2

Нехай святиться ім'я Твоє, нехай прий - де цар - ство Тво - є.

3

pp Нехай буде воля Твоя як на не - бі, так і на зем - лі.

4

Хліб наш насущний дай нам сьо - го - дні.

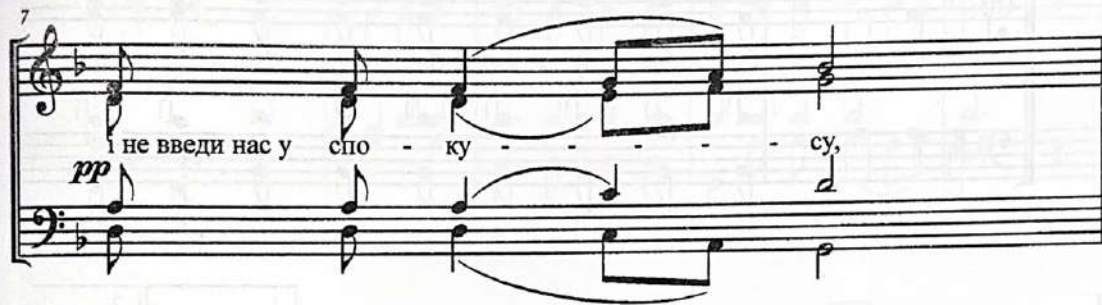
5

І прости нам провини на - - - ші,

6
як і ми прощаємо винуват-цям на - - - шим;

Musical notation for measures 6 and 7. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 6 contains the lyrics "як і ми прощаємо винуват-цям на - - - шим;". Measure 7 contains the lyrics "не введи нас у спо - ку - - су,". The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

7
pp не введи нас у спо - ку - - су,

Musical notation for measures 7 and 8. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 7 contains the lyrics "не введи нас у спо - ку - - су," with a piano (*pp*) dynamic marking. Measure 8 contains the lyrics "але визволи нас од лу - ка - - во - го.".

8
але визволи нас од лу - ка - - во - го.

Musical notation for measures 8 and 9. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 8 contains the lyrics "але визволи нас од лу - ка - - во - го.".

БЛАГОСЛОВЕН, ХТО ЙДЕ

Муз. М. Тележинського

9
Бла-го-сло-вен, хто йде во і - м'я Го-спод - -

Musical notation for measures 9 and 10. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 9 contains the lyrics "Бла-го-сло-вен, хто йде во і - м'я Го-спод - -". Measure 10 contains the lyrics "Бог Го - сподь і я - вив - ся нам".

10
Бог Го - сподь і я - вив - ся нам

Musical notation for measures 10 and 11. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 10 contains the lyrics "Бог Го - сподь і я - вив - ся нам". Measure 11 contains the lyrics "Бог Го - сподь і я - вив - ся нам".

НЕХАЙ БУДЕ БЛАГОСЛОВЕННЕ
ІМ'Я ГОСПОДНЄ

Урочисто

Муз. М. Тележинського

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system starts with the word 'А-мін'я' (Amen) and continues with 'Не-хай бу-де бла-го-сло-ве-не'. The second system continues with 'і-м'я Го-спод-не від ни-ні й до ві-ку.' and includes a first and second ending for the phrase 'ві-ку.'. The third system begins with a forte dynamic marking 'f' and repeats 'Не-хай бу-де бла-го-сло-ве-не і-м'я'. The fourth system starts with a 'rit.' (ritardando) marking and concludes with 'Го-спод-не від ни-ні й до ві-ку.' The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time.

А-мін'я. Не - хай бу - де бла - го - сло - ве - не

і - м'я Го - спод - не від ни - ні й до ві - ку. ві - ку.

Не - хай бу - де бла - го - сло - ве - не і - м'я

rit.
Го - спод - не від ни - ні й до ві - ку.

ПРЕЧИСТАЯ ДІВО МАТИ
(кант)

Помірно

Аранж. М. Тележинського

1. Пре-чис-та - я Ді - во, Ма-ти на-шо-го Кра - ю,
з Ан-го - ла - ми і Свя-ти - ми Тя ве-ли-ча - ю.
Ти гріш - ни - ків з тяж - ко - ї му - ки че - рез Тво-ї спа-
са - єш ру - ки, не дай про - па - сти.

15

2. То - бі всі свя - ті - ї слу-жать, Ро - ди-це Бо - га,

19

і ми гріш - ні Те - бе сла-вим всі, я-ко мо - га;

23

Щі - лим сер - цем не - ма - ло То - слу - жать

26

ду - ша й ті - ло Ма - ти Чи - ста - я.

3. Хто ж не знає ласки Твоєї, Ти всіх спасаєш.
 В під камени всім потрібні ласки зсилаєш.
 Темних, хорих і уломних очищаєш там притомних,
 рятуй і мене.

НЕХАЙ РАДІЄ ДУША ТВОЯ
(Початок архирейської Служби Божої)

Allegretto

Муз. М. Тележинського

Музична партитура першого системного фрагменту (міри 1-4). Ключова партія (верхня партія) починає мелодію, а басова партія (нижня партія) забезпечує ритмічний супровід. Темп позначено як Allegretto.

Не - хай ра - ді - - - є ду - ша тво -

Музична партитура другого системного фрагменту (міри 5-8). Мелодія продовжується з плавними переходами між нотами.

я, ду - ша тво - я, ду - ша тво - я

Музична партитура третього системного фрагменту (міри 9-14). Тут відбувається зміна тональності з G-dur на A-dur. Мелодія стає більш активною.

Го - спо - де - ві. Бо Він о - дяг - нув те -

Музична партитура четвертого системного фрагменту (міри 15-18). Мелодія завершується на ноті G, що відповідає початку наступного фрагменту.

бе в ри - зу спа - сін - ня і во - де -

20

жу ве - сіль - ну у - брав те - бе.

25 *Allegretto*

Не - хай ра - ді - є ду - ша тво - я, ду -

30

ша тво - я, ду - ша тво - я Го спо - де - ві.

36 *Moderato*

Мов на мо - ло - до - го, мов на мо - ло - до - го

Мов на мо - ло - до - - - го

38

по - клав на те - бе ві - нець,

по - клав на те - бе ві - нець, і

40

як мо - ло - ду при - кра - сив, при - кра - сив те -
як мо - ло - ду при - кра - - - - сив те -

Detailed description: This block contains the first system of musical notation, spanning measures 40 and 41. It features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first line of lyrics is 'як мо - ло - ду при - кра - сив, при - кра - сив те -' and the second line is 'як мо - ло - ду при - кра - - - - сив те -'.

42

бе, мо - ло - ду при - кра - сив, при - кра - сив те - бе.
бе, як мо - ло - ду при - кра - сив те - бе.

Detailed description: This block contains the second system of musical notation, spanning measures 42 and 43. It features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'бе, мо - ло - ду при - кра - сив, при - кра - сив те - бе.' and the second line is 'бе, як мо - ло - ду при - кра - сив те - бе.'.

**ВОЛИНСЬКІ
УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ
ПІСНІ**

НА МІШАНІ ХОРИ

ЗГАРМОНІЗУВАВ

М.ТЕЛЕЖИНСЬКИЙ



ВИДАНО ЗА ДОПОМОГОЮ
МІНІСТЕРСТВА ВРІНО

ГОЛОВНИЙ СКЛАД
КНИГАРНЯ НАУКОВА
ВАРШАВА

ОЙ, ЧИЇ ЦЕ ВОЛИ

Поволі

Згармонізував М. Тележинський
(Село Несухойке, Ковельського пов., від Івана Лукашика)

1. Ой, чи - ї це во - ли по го - рі хо - ди - ли?

1. Ой, Ой,

1. Ой, чи - ї це во - ли по го - рі хо - ди - ли?

Detailed description: This system contains the first three measures of the song. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. Dynamics include a piano (*p*) marking.

1. Ой, то то - го ко - за - чень - ка, що ми в трьох лю - би - ли.

1. Ой, ко - за - чень - ка, що ми в трьох лю - би - ли

1. Ой, то то - го ко - за - чень - ка

Detailed description: This system contains the next three measures. It follows the same three-staff format. The lyrics continue. Dynamics include a piano (*p*) marking.

4. Ле - ті - ла зо - зу - ля че - рез сад, ку -

4. Ку - жу, ку - ку, ку - ку,

4. Ой ле - ті - ла зо - зу - ля,

Detailed description: This system contains the final three measures. It follows the same three-staff format. The lyrics conclude with the fourth variation. Dynamics include a forte (*f*) marking.

14

ю - чи І - шов ко - зак з ве - чор - ни - чок тай при -
 ку - ку, 4. Гей і - шов ко - зак
 4. І - шов ко - зак з ве - чор - ни - чок

18

ча - ру - ю - чи. 7. Як прий - шов то -
 тай при - ча - ру - ю - чи. 7. Як прий - шов то -

22

7. Гей! ва - риш ой. хо - дім, брат, о - ра - ти, Ой,
 7. Ой, не мо -
 ва - риш, хо - дім, брат, о - ра - ти. 7. Ой, не мо -

жу то ва - ри - шу го - ло - ви під - ня - ти.

жу то - ва - ри - шу го - ло - ви під - ня - ти.

7. То-ва-ри - шу

2. Одна любила, хороше водила,
А друга чорнявая білу постіль слала.
3. Друга чорнявая білу постіль слала.
А третя білявая чари наливала.
5. Як прийшов додому, не сказав нікому,
Ой, сів собі в кінці стола підперся рукою
6. Його мати ходить, білі ручки ломить:
Щось до мене мій синочок словця не промовить.

ЧЕРЕЗ ДУНАЙ КЛАДОЧКА

(веснянка)

Згармонізував М. Тележинський
(с. Микulichі, Володимирського пов., від Федора Климюка)

1. Че-рез-Ду-най кла - доч - ка ле -

1. Че-рез-Ду-най кла - доч-ка ле - жа - ла,

1. Че-рез-Ду-най кла-доч-ка ле -

1. Че-рез Ду-най

5 жа - ла, по ї - ї Га - ну - ся хо - ди - ла.

по ї - ї Га - ну - ся хо - ди - - - ла.

жа - ла, по ї - ї Га - ну - ся хо - ди - ла.

клад - - - ка ле - жа - ла, Га - ну - ся хо - ди - ла.

9 Ой Влі - сі ка - ли - на, Ой то ж мо - я дів - чи - на.

13

Со - ло - вей - ко не ще - бе - чи.

2. Як прийшов до неї батейко тай каже:
"Перевези мене, донейко". (Приспів)
3. "А я Тебе, батейко, не знаю
Перевозу Тобі не даю". (Приспів)
4. Як прийшла до неї матінка і каже:
"Перевези мене, донейко". (Приспів)
5. "А я тебе, матінко, не знаю,
Перевозу Тобі не даю". (Приспів)
6. Як прийшов до неї Іванко й каже:
"Перевези мене, Ганусю". (Приспів)
7. Вона його впізнала, впізнала,
перевозу подала, подала. (Приспів)

ОЙ, П'ЯНА Ж БО Я, П'ЯНА

Поволі

Згармонізував М. Тележинський
(с. Несухойже, Ковельського пов., від Івана Лукашика)

1. Ой, п'я - на ж бо я, п'я - на, тай до

1. Ой, п'я - на ж бо я,
п'я - на, тай до

1. Ой, п'я - на ж бо я,
п'я - на, тай до

1. Ой, п'я - на ж бо я,
п'я - на, тай до

до - му не зай - ду.

4
тай до до - му не зай - ду.
до - му не зай - ду.
За - ку - ва - ла зо - зу -

у виш - не - во - му са - ду.

лень - ка

2. Ой, зозуленька кує,
Соловейко не чує.
Ой, Бог знає, Бог відає,
Де мій милий ночує.
3. Як ночує в дорозі,
Поздоров його, Боже;
Як в корчомці п'є, гуляє
Покарай його, Боже.

4. Покарай його, Боже,
Дрібненькими слізюньками,
Що він мене покидає
З маленькими дітоньками
5. Я ж нічого не займаю,
Тільки його кохаю.
За ним плачу та журюся,
Все його виглядаю.

ГЕЙ, ШЛИ ВОЛИ ІЗ-ЗА ГОРИ

Помалу, з тиха

Згармонізував М. Тележинський
(с. Несухойке, Ковельського пов., від Івана Лукашика)

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of three staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system includes piano dynamics (pp) and markings for the piano part (Гм...). The lyrics are in Ukrainian and are arranged in two parts. The second system continues the melody and includes a measure change to 3/4 and back to 2/4.

1. Гей, і - шли во - ли
2. Гей, ти ко - за - че,

із - за го - ри, а о - ве - чень - ки з по - ля. Гей за - пла -
мо - ло - день - кий ти си - ве - сень - кий ор - ле. Гей, а хто ж

11

ка - ла дів-чи - нонь - ка край ко - за-чень-ка сто - я.
 ме - не мо-ло - ду - ю на цей ве - чір при - гор - не.

3. Гей, пригортайся, дівчинонько, та сякому, такому;
 Гей, не кажи ж ти йому правди, як мені молодому.
4. Гей, як же мені не казати, як він буде питати;
 Гей, я така завжди зроду, що не вмю брехати.
5. Гей, за нашими воротами чорна хмаронька встала;
 Гей, щось на мене молодую неславонька стала.
6. Гей, ой я тую чорну хмару рукавом розмахаю;
 Гей, а я тую всю неславу під ніжоньки кидаю.

КУЧЕРЯВИЙ МАРКУ, ЩОСЬ МАЮ СКАЗАТИ

Не дуже хутко. Рухливо.

Згармонізував М. Тележинський

(с. Несухойке, Ковельського пов., від Івана Лукашика)

1. Ку - че - ря - вий Мар - ку, щось ма - ю ка - за -

5 ти: Сва - тай - ся до ме - не

9 чи не од - дасть ма - ти... ма - - ти.

13 4. Ман-дру - є-мо по - ле гей!
5. На тре-тьо-му по - лі гей!

f 4. Ман-дру - є-мо по - - - ле,
5. На тре-тьо-му по - - - лі

ман-дру-єм дру - ге - с.
ста - ли спо-чи - ва-ти.

18

4. На тре - тьо - му по - лі ста - ли

pp 5. Ку - че - ря - вий Мар - ко став ду -

22

спо - - чи - ва - ти... ва - - - ти.

1. 2.

же дрі - ма - ти... ма - - - ти.

- | | |
|--|--|
| 3. Не оддасть родина, таки оддасть мати. | 6. Ой, не дрімай, Марку, не спи надо мною. |
| Ⓐ Теменької ночі помандруєм з хати. | Ⓐ Бо їде погоня слідом за тобою |
| 9. Ой, те тобі, Марку, за гарненьку вроду, | 7. Ой, то тебе візьмуть, а мене покинуть. |
| Ⓐ Плавай по Дунаю, пий холодну воду. | Ⓐ Тобі молодому з плеч головку знімуть. |

8. Як узяли Марка під руки і боки.
 Ⓑ Та кинули Марка у Дунай глибокий.

ОЙ, ВІТЕР НЕ ДИШЕ

Помалу. Тихо.

Згармонізував М. Тележинський
(с. Несухойже, Ковельського пов., від Івана Лукашика)

pp 1. Ой, ві - тер не ди - ше, га -
2. Ой, пи - ше він, пи - ше по

p 1. Ві - тер не
2. Пи - ше він,

pp 1. Ві - - тер не ди - ше,

до дів - од - си -

ю не ко ли - ше; ко - зак
бі - лим па пе - рі; людь - ми

ди - ше, га - ю не ко ли - ше; ко - зак
пи - ше по бі - лим па пе - рі; людь - ми

га - ю не ко - ли - ше; ко - зак

7

чи - ни бі - лі лис-ти пи - ше
ла - є в чет-вер по ве - че - - - рі

до дів - чи - ни пи - - - ше,
од си - ла - є в чет - - - вер,

до дів - чи - ни бі - лі лис-ти пи - ше, *pp* бі - лі лис - ти
од си - ла - є в чет-вер по ве - че - рі, в чет-вер по ве -

пи - ше, пи - - - ше, *pp*

10

ppp бі - - лі лис - ти пи - ше.
в чет - - вер по ве - че - - - рі.

ppp пи - - - - - ше.
че - - - - - рі.

ppp

3. Людьми одсилає в четвер по вечері,
А сам приїжджає у неділю рано.

4. А сам приїжджає, дівчину вітає:
“Добрий вечір, мила, почувати буду”.

5. “Ночуй, козак, ночуй, як маєш охоту,
Не зачіпай мене бідную сироту”

6. “Дівчино-сирото, не стели широко,
Постели вузенько, присунься близенько.

7. Будем говорити, як на світі жити,
Будем розмовляти, як вік коротати”

БІДНА МОЯ ГОЛОВОНЬКО
(по весіллі на розходинах)

Трохи поволі.

Згармонізував М. Тележинський
(с. Несухойже, Ковельського пов., від Івана Лукашика)

1. Бід - на мо - я го - ло - вонь - ко, що
я за - між вий - шла, На чу - жу - ю сто -
ро - нонь - ку го - лов - ку за - нес - ла.

2. Занесла я головоньку у сем'ю велику.

Ой, як же я молоденька тутечки привикну.

3. Сіла сем'я коло стола – ціле застіллячко –
Молодії невісточці мести подвір'ячко.

4. Мела, мела подвір'ячко, на порозі стала,
Як згадала в батька розкіш, та й плакати стала.

5. Ой, як вийшла в чисте поле, та й стала, дивлюся:
Ой, пішла б я до татонька, свекрухи боюся.

6. Ой, як вийшла в чисте поле, та й стала плакати,
Прилетіла зозуленька та й стала питати.

7. “Ой, чого ж ти, молодице, та й жалібно плачеш,
Ой, хіба ти з того краю, що й роду не бачиш?”

8. Ой, сідай же, молодице, на моє крилечко,
Та й занесу та й залечу до твого селечка.

9. Ой, сідай же, молодице, та й на мою спину,
Та й занесу та й залечу до батька в гостину.

10. Прилетіла на батьків двір та й стала кувати,
Чи не вийде мати з хати дочки виглядати.

11. Ой, як вийшла мати з хати, та й стала питати.
“Як ти моя рідна дочка – то прошу до хати.”

ОЙ, ТИ ЗНАВ, НАЩО БРАВ МІЩАНОЧКУ

Хутенко. Жартівливо.

Згармонізував М. Тележинський
Збірник Лесі Українки (К. Квітки)

1. Ой, ти знав, на - що брав мі - ща - ноч - ку з мі - ста

The first system of music consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. It contains four measures of music. The lyrics are: "1. Ой, ти знав, на - що брав мі - ща - ноч - ку з мі - ста". There are accent marks (>) above the notes in measures 1, 2, and 4.

5 Я не ї - ла і не бу - ду гре - ча - но - го ті - ста.

The second system of music consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. It contains four measures of music, starting with a measure rest in the bass staff. The lyrics are: "5 Я не ї - ла і не бу - ду гре - ча - но - го ті - ста." There are accent marks (>) above the notes in measures 5, 6, and 8.

2. Ой, ти знав, нащо брав мене невеличку,
Мене мати годувала, як перепеличку.

ОЙ, ІДУ, ЙДУ
(волинська)

Хутенько. Жартівливо.

Згармонізував М. Тележинський
Збірник Лесі Українки (К. Квітка)

1. Ой і - ду, йду, йду до кор - шом - ки ши - ти,

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are written below the notes. There are accents (>) above the first and fourth measures.

а за мно - ю чо - ло - вік: хо - че ме - не би - ти.

The second system of musical notation continues the melody and accompaniment from the first system. It consists of two staves. The lyrics are written below the notes. There are accents (>) above the first and fourth measures.

2. Ой і - ду, йду, йду, як се - кіл - ка на льо - ду,

The third system of musical notation continues the melody and accompaniment. It consists of two staves. The lyrics are written below the notes. There are accents (>) above the first and fourth measures.

13 вра - жі лю - ди згля - да - ють - ся, що я бо - са - я йду.

The fourth system of musical notation continues the melody and accompaniment. It consists of two staves. The lyrics are written below the notes. There are accents (>) above the first and fourth measures.

НОВА РАДА СТАЛА
(колядка)

Поволі. Рівно.

Згармонізував М. Тележинський
(з Володимирського повіту)

1. Но - ва ра-да ста - ла, як на не-бі хва - ла:

1. Над вер-те - пом зві-зда яс - на у - весь світ о - сі - я - ла *rit.*
2. На ко-лін - ця при-па - да-ють, Ца-ря Бо - га вос-хва - ля-ють.

2. Пас-ту-хи з яг - нят - ком пе-ред тим Ди - тят ком...

3. Ой, ти царю, царю,
Небесний шафарю...
Даруй ліга щасливії
Цього дома господарю.

НЕБО І ЗЕМЛЯ І ВИДИТЬ БОГ
(дві колядки)

Moderato

Згармонізував М. Тележинський
(Мелодії з Волинського Богогласника)

Соло сопрано

1. Не-бо і зем-ля, не-бо і зем-ля, ни - ні тор - же - ству -
Ан - го-ли лю-дям, ан-го-ли лю-дям ве - се-ло празд - ну -

5

ють.
ють.

1. Ви - дить Ар - хан - Бог, ге - ла ви - дить Гав - ри - Бог, Тво - рець, що весь ла в На - за -

9

Хрис-тос ро-див-ся, Бог
мир по-ги-ба-є, рет по-си-ла-є, Воз-віс-ти-ти тай-ну

14

во-пло-тив-ся Ан-го-ли спі-ва-ють, ца-рі-є ві-та-ють
див-ну: Бог при-хо-дить

18

по-клін од-да-ють, па-сти-рі-є гра-ють,
в Ви-фле-є-му. Чуд-ний го-род Ви-фле-

22

чу-да, чу-да по-ві - да - ють.

с ме, од - чи - ни нам две - рі Е - де - - - ма.

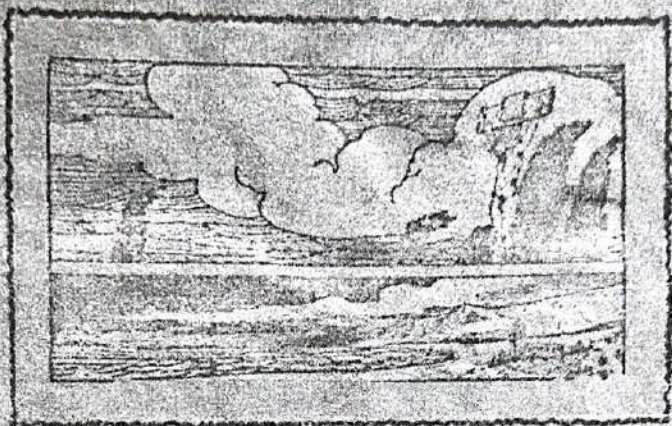
p *pp*

“Небо і земля”

2. Во Вифлєсмї (2) весела новина:
Чистая Дїва (2) породила Сина.
ПРИСПІВ.
3. Слово Отчеє (2) восприяло тіло,
В пропастьх земних (2) сонце засвітило.
ПРИСПІВ.

“Видить Бог”

2. Незаходиме Сонце від Діви возсіяло
І невїра поганського темряву розігнало.
Звізда тєє возвістила. Царям чужим путь явила.
Од востока трїє чарї приносять Христові дари.
3. Ливан, смірну, злото, дари Йому принесоша
І пришедши у храмину, на колїна падоша.
Ірод вельми засмутився, що Христос Цар народився.
Свої слуги розсилає. Христа вбити шукає.



ВСЕНАРОДНІ СПІВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЦЕРКВІ

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

* ————— *

У ЛЬВОВІ
ДР. А. РІЧИНСЬКИЙ

* ————— *

1926.

ВОЛОДИМИР-ВОЛИНСЬКИЙ

ВЕЧІРНЯ

На старогрецький голос

№1

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Го - - - спо-да.

Бла-го-сло-вен є - си, Го - - - спо - ди!

Бла - го - сло - ви, ду -

ше мо - я, Го - - -

спо - да!

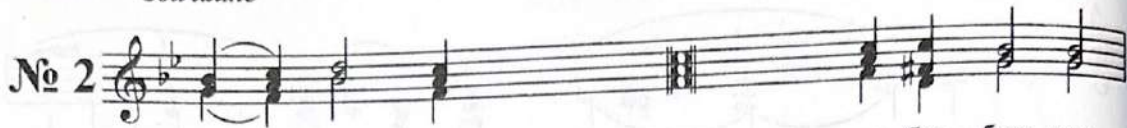
Го - спо - ди Бо - же мій, Ти

див - но - ве - ли - - - кий є - си, бла -

го - сло - вен є - си, Го - спо - ди!

На - го - рая ста - нуть во -
 ди, ста - нуть во - ди.
 Див - ні ді - ла Тво - ї, Го - спо - ди!
 Все Ти пре - муд - ро со - тво - рив є - си, со - тво - рив
 є - си. Сла - ва То - бі, Го -
 спо - ди, що со - тво - рив
 у - се, со - тво - рив у - се.

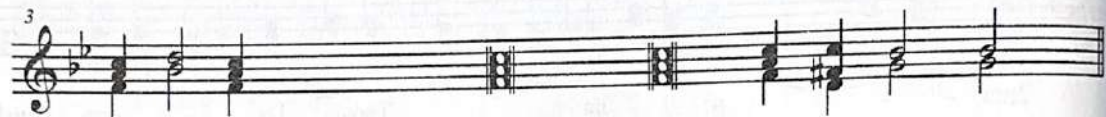
Звичайне

№ 2 

Ща - сли - вий муж, що не ходить на ра ду без - бож - них.

² 

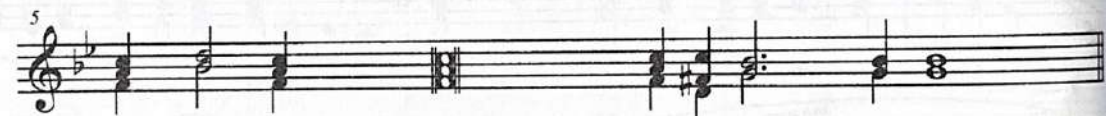
А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

³ 

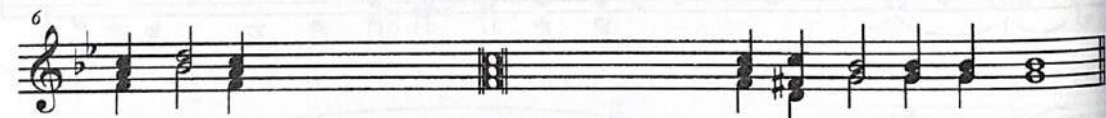
2. Бо зна - є Господь путь праведних, а путь безбож них за - ги - не.

⁴ 

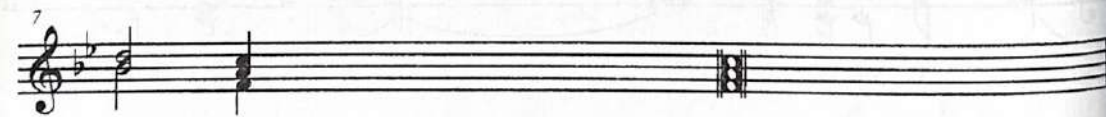
3. Слу - жі - те Господові з острахом і радійте Йо му з трем - тін - ням.

⁵ 

4. Во - скрес - ни, Господи, спаси ме - не, Бо - же мій.

⁶ 

5. Від Го - спо да спасіння і над народом Твоїм бла - го - сло - вен - ня Тво - є.

⁷ 

6. Сла - ва Отцеві й Синові і Святому Духові і нині і завжди і на

⁸ 

ві - ки віч - ні, а - - мінь.

Київське

№ 3

Сві - те ти - хий свя - то - ї сла - ви без - смерт - но - го,
От - ця не - бес - но - го, свя - то - го, бла - жен - но - го,
І - і - су - се Хрис - те! Діж - да - лись ми за хо - ду
сон - - - ця, по - ба - чи - ли зо - рю ве - чір - ню - ю
й сла - ви - мо От - ця і Си - на і Свя - то - го Ду - ха Бо - га.
До - стой - ний є - си пов - сяк - час ко - го
слав - лін - ня го - ло - са - ми по - бож - ни - ми
Си - - ну Бо - жий Ти жи - ття да - еш, то -
му й світ Те - бе сла - - - вить.

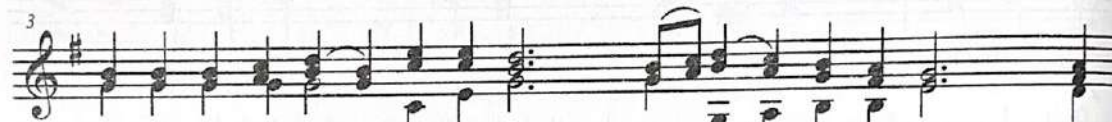
Київське

№ 4 

Ни - ні від - пус - ка - еш ра - ба Тво - йо - го, Вла - ди - ко,

² 

по сло - ву Тво - є - му в спо - ко - ї,

³ 

бо ба - чи - ли о - чі мо - ї спа - сін - ня Тво - є, що

⁴ 

Ти вго - то - вив для всіх лю - дей

⁵ 

світ - - - ло на про - сві - ту не вір - - - них

⁶ 

і сла - ву Тво - йо - го на - ро - ду

⁷ 

І - зра - - - - і - ля.

Звичайне

№ 5



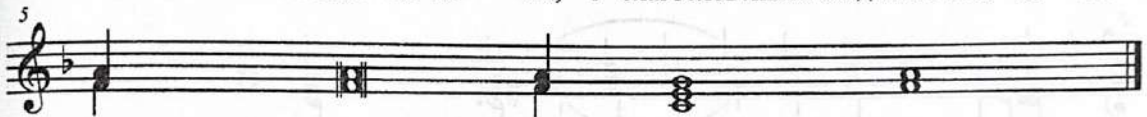
Богородице Ді во, ра- дуй - ся, благодатная Маріє, Господь з То-бо - ю,

3



благословенна Ти між жо-на - ми, і благословенний плід лона Тво - їо - го.

5



бо Ти породила Спаса душ на - - - ших.

РАННЯ

Київське

№ 6

Хва - лі - те і - - - м'я Го - спод - не,

2

хва - лі - те ра - би Го - спо - да!

3

А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

4

Бла - го - сло - вен Го - сподь від Си - о - ну.

5

що жи - ве в Є - ру - са - ли - - - - мі.

6

Слав - те Го - спо - да, бо Він ми - ло - сти - вий

7

і віч - - - на ми - лість Йо - го.

8

Слав - те Бо - га не - бес - - - но - го,

9

бо віч - - - на ми - лість Йо - го.

№ 7

Бла - го - сло - вен е - си, Го - спо - ди,

нав - чи ме - не пра - вед - но - сти пе - ред то - бо - - - ю

Ан - голь-ський со - бор зди - ву - вав - - - ся

ба - чив - ши до мерт-вих за - ра - хо - - ва - ним

5

Те - бе Спа - се, що си - лу смер - ти зни - шив

6

і з со - бо ю А - да - ма збу - див

7

та із а - ду всіх ВИЗ - во - ЛИВ.

Zvichajne

№ 8

Вос - кре - сін - ня Хри - сто - ве ба - чив - ши,

по - кло - ні - мось свя - то - му Го - спо - ду,

І сусу єдиному без - гріш - но - му.

Хре - сту Тво - є - му по - кла - ня є - мось, Хри - сте,

і свя - те - є вос - кре - сін - ня Тво - є

в піс - нях ве - ли - ча - є - мо й сла - ви - мо

бо Ти є - си Бог наш,

крім Те - бе, ин - шо - го не зна - є - мо,

9
і - м'я тво - є при - зи - ва - - - є - мо.

10
Прий - діть у - сі вір - - - ні - ї,

11
поклонімось святому Христовому во - скре - сін - ню,

12
ось бо прийшла з хрестом радість всьо - му сві - то - ві,

13
повсякчасно прославляючи Го - - спо - да

14
в піс - нях сла - мо вос - кре - сін - ня Йо - го,

15
бо роз - п'я - ття Він ви - - - тер - пів

16
і смер - тю смерть пе - ре - міг.

ЛІТУРГІЯ

Львівське

№ 9

1. Го - спо-ди, по-ми - луй.

2. Го - спо-ди, по-ми - луй.

³

то - бі,

Го - спо-ди.

А - мінъ.

№10



Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Го - спо - да,

2



бла - го - сло - вен є - си, Го - спо - ди,

3



Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Го - спо - да

4



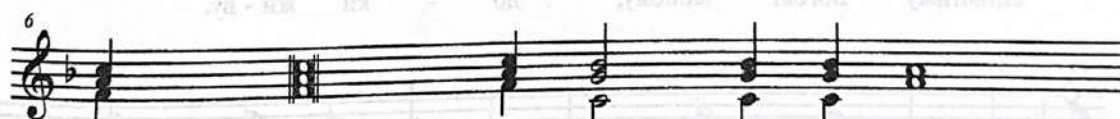
і вся внутрення моя і - м'я свя - те - є Йо - го.

5



Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Го - спо - да

6



і не забувай за всі доб ро - дій - ства Йо - го.

7



Ми - ло - серд - ний і ла - ска - вий Го - сподь,

8



довготерпеливий і много - ми - ло - сти - вий А - мінь

10
Сла - ва От - це - ві й Си - но - ві,

11
і Свя - то - му ду - - - хо - ві, хва -

12
ла, ду - ше мо - я, Го - - спо - да,

13
хвалитиму Господа, поки життя мо - його,

14
співатиму Богові моему, до - ки жи - ву.

15
Не на - дій - - - те - ся на вель - мож - них.

16
на си - нів люд-ських, не - ма бо в них спа - сін - ня.

18

Най ца - рю - - - е на ві - ки Го - сподь

19

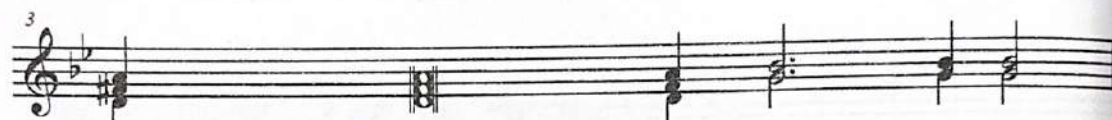
Бог твій Си - о - не з ро - ду і в рід.

№11 

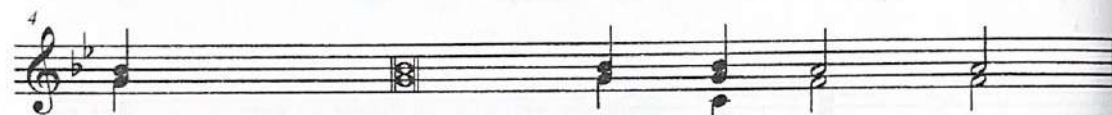
І нині, і завше, і навіки віч - ні, а - мінь.

2 

Єдинородний Сину і Слово Боже без - смерт - ний є - си,

3 

Ти зволив для нашого спасіння тілом наро - ди - ти - ся

4 

від святої Богородиці і Вседіви Ма - рі - ї,

5 

і без змі - ни став - ся лю - ди - но - ю.

6 

Христе Боже, Ти розпятий був і смер - тю смерть пе - ре - міг,

7 

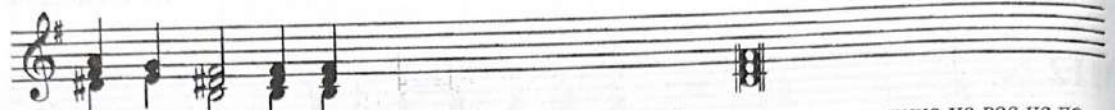
Ти о - дин від свя - то - ї Трой - ці

8 

рівноправославний з Отцем і Святим Духом спа - си нас.

№12

У царстві Твоім спом'яни нас, Го - спо - ди, ко - ли прий - деш у царст -
 во Тво - є. Ща - сли - ві у - бо - гі - ї ду - хом, сіх бо є цар - ство не - бес -
 не - є. Щас - ли - ві су - му - ю - чі - ї, сі бо вті - шать - ся. Щас - ли - ві та -
 кі - ї, сі бо о - пла - ку - ють зем - лю. Ща - сли - ві го - лод - ні і жад - ні
 на прав - ду, сі бо за - до - воль - нять - ся. Ща - сли - ві ми - лос - ти -
 ві сі бо по - ми - лу - ва - ні бу - дуть. Ща - сли - ві чи - сті і сер -
 цем, сі бо Бо - га ба - чи - ти - муть. Ща - сли - ві ми - ро - твор - ці
 сі бо діть - ми бо - жи - ми на - зо - вуть - ся. Ща - сли - ві за прав - ду пе - ре - слі -
 ду - ва - ні: сіх бо є цар - ство не - бес - не - є. Щас - ли - ві бу - де - те, ко - ли гань - би -



ти- муть вас, і гна - тимумь, і наговарюватимумь всяке слово лихе на вас не по



прав-ді че - рез Ме - не. Ра - дій - те і ве - се - літь - - -



ся: ве - ли - ка бо на - го - ро - да ва - ша на не - бе - сах.

Архирейське

№13

А-мінъ Свя - тий Бо же, свя - тий кріп - кий,
свя - тий без - смерт - ний по - ми - - - нас.

6 Слава Отцеві й Синові і Святому Духом і нині і завжди і на віки вічні, а - мінъ.
Свя - тий без - смерт - ний по - ми - луй нас.

М. Тележинський

№14

1.2. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.
3. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

М. Тележинський

№15

Сла - ва То - бі Го - спо-ди, сла - ва То - бі.

М. Тележинський

№16

Господи помилуй, Господи помилуй, Го-спо-ди по-ми - - - луй.

Звичайна

№17



Ми та - єм - но хе - - - - ру - ви - мів,



хе - ру - ви - мів ми та - єм - но



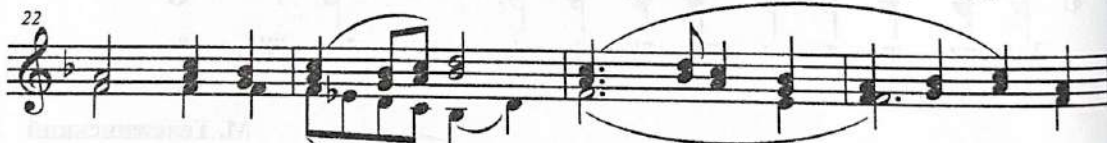
хе - - - - ру - ви - мів, хе - ру - ви - мів



з се - бе у - яв - ля - є - мо, з се - бе



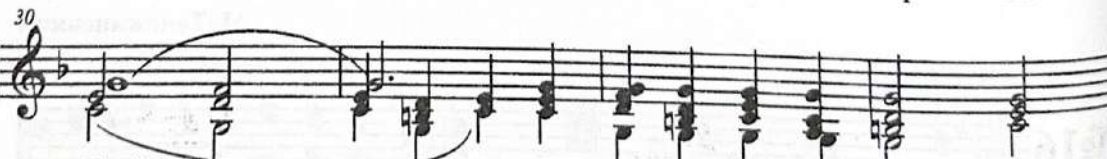
у - яв - ля - є - мо, з се - бе у - яв - ля - є - мо.



І жи - во - твор - чій Трой - - - - - ці,



жи - во - твор - чій Трой - ці, і жи - во - твор - чій



Трой - - - - - ці, жи - во - твор - чій Трой - ці

34
три - свя - ту - ю піс - ню спі - ва - є - мо, три - свя - ту - ю

38
піс - ню спі - ва - є - мо, три - свя - ту - ю піс - ню спі - ва - є -

42
мо. Від - кла - ді - мо, від - - -

46
- - - кла - ді - мо ні - ні, від - кла -

50
ді - мо, від - кла - ді - мо

54
ні - ні вся - ку - ю зем - ну - ю,

58
вся - ку - ю зем - ну - ю, вся - ку - ю зем -

62
ну - ю жур - бу. А - мінь. Під - не -

66

сі - мо, під - - - - не - сі-мо жі ми Ца -

70

ря всіх що Йо - го як пе - ре-мож - ця ан - гель-ські

74

си - ли не - ви - ди - мо не - сурь, не - ви -

78

ди - мо не - сурь. А - ли - лу - я, а - ли -

82

лу - я, а - - - - ли - лу - - - - я.

№18

По - дай, Го - спо-ди. І ду - хо - ві Тво-йо-му.

А. Річинський
(для народу)

№20



Ми - лість спо - ко - ю, жерт - ву зва-ли.



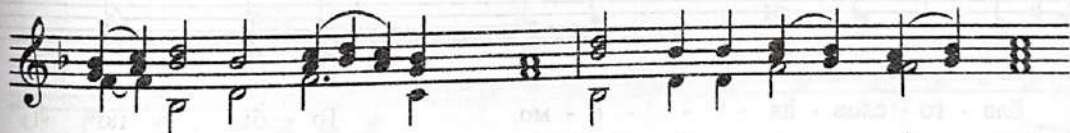
І з Тво - їм ду - хом. Під - не - сли до Го - спо - да.



До - стой - но і пра - вед - но єсть по - кла - ня - ти - ся



От - це - ві й Си - но - ві і



Свя - то - му Ду - хо - ві Трой - ці од - но - і - стот -



ній і не - по - діль - - - ній.



Свят, свят, свят Го - сподь сил не - бес - них.



Пов - ні не - - бо і зем - ля

13 сла - ви Тво - є - ї. Спа - сін - ня в ви - со - ті.

14 Бла - го - слов - ен, хто йде ві - м'я Го - спод - не. Спа -

15 сін - ня в ви - со - ті. А - мінъ. А - мінъ.

16 Те - бе пі - сно - сло - ви - мо, Те - бе

17 бла - го - слов - ля - є - мо. То - бі по -

18 дя - ку при - но - си - мо Го -

19 спо - ди. І мо - ли - мось То -

20 бі, Бо - же. Бо - же наш, і

мо - ли - мось То - бі, Бо - же наш.

На старогрецький голос

№21

До-стой-но є, і це і-сти-на сла-ви-ти Те-бе

Бо-го-ро-ди-це-ю, зав-жди сла-но-ю

і пре-не-по-роч-но-ю і Ма-ті-р'ю

Бо-га на-шо-го. Чест-ній-шу від хе-ру-ви-мів

і не-зрів-ня-но сла-ній-шу від се-ра-фи-мів,

що по-ро-ди-ла Бо-га Сло-ва не-по-роч-но-ю,

дій-сню Бо-го-ро-ди-що Те-бе Ве-ли-ча-є-мо.

На старогрецький голос

№22 

То - бо - ю Бла - го - дат - - - на,

² 

ра - - - ді - є вся - - - ке ест - во:

³ 

ан - - - гель - ський со - - - бор

⁴ 

і люд - - - ський рід.

⁵ 

О - свя - че - - - - ний хра - - - ме

⁶ 

і ро - зу - мо - - - вий ра - ю,

⁷ 

ді - - - - - вам хва - ло!

⁸ 

З Те - бе Бог ті - лом на - ро - див - ся

9 і ди - ти - но - ю був до - віч - ний Бог наш.

11 Бо він ло - - - но тво - є пре -

12 сто - лом со - тво - рив

13 і ут - ро - бу тво - ю про - стор - шо - ю

14 від не - бес со - ді - - - яв.

15 То - - - бо - ю, Бла - го - дат - - - на,

16 ра - ді - - с вся - ке єст - во.

17 Сла - - - ва То - бі.

Звичайне

№23

От - че наш не - бес - ний, не - хай свя - тить - ся і - м'я

Тво - є, не - хай прий - де цар - ство Тво - є,

не - хай буде воля Твоя, як на небі, так і на зем - лі.

Хліба нашого щоденного дай нам сьо - год - ні. І про - сти

нам провини наші, як ми прощасмо винуватцям на - шим,

і не допусти нас у спо - ку - су та

ви - зво - ли нас од лу - ка - - - во - - - го.

Старовинна Волинська мелодія

№24

От - че наш не-бес-ний, От - че наш, От - че наш.
2 Не-хай свя-тить-ся і-м'я Тво-є, От - че наш, От - че наш.
3 Не-хай при-йде цар-ство Тво-є, От - че наш, От - че наш.
4 Не-хай бу-де во-ля Тво-я, От - че наш, От - че наш,
5 як на не-бі, так і на зем-лі. От - - - че наш.
6 Хлі-ба на-шо-го що-ден-но-го дай нам сьо-го-дні. От - че наш, От - че наш.
7 І про-сти нам про-ви-ни на-ші, От - че наш, От - че наш,
8 як і ми про-ща-є-мо ви-ну-ваг-цям на-шим, От - че наш, От - че наш.
9 І не до-пу-сти нас у спо-ку-су, От - че наш, От - че наш,
10 та виз-во-ли нас од лу-ка-во-го, От - че наш, От - - - че наш.

СПІВИ ПРИНАГІДНІ

Звичайне

№25

Зо свя - ти - ми у по - кой
 2 Хри - сте ду - шу ра - ба тво - йо - го
 3 де не - ма ні не - ду - гу, ні жур - би, ні скор - бот,
 4 лиш жи - ття без - ко - неч - не - є. Над мо -
 6 гиль - ним ри - дан - ням тво - ря - чи пі - сню: а - ли -
 10 лу - я а - ли - лу - я а - ли - лу - - - я.

№26

Віч - - - на - я па - м'ять, віч -
 на - я па - м'ять, віч - на - я па - м'ять.

Звичайне

№27

Під Тво-ю ми - лість при - бі - га - є-мо, Бо - го - ро -
 3 ди - це Ді - во, від мо - лін-ня на - шо - го
 5 не від - вер - тай - ся в жур-бі но від бід нас виз - во-ли, є -
 7 ди - на чи - ста - я і Бла - го - сло - вен - на - я.

№28

Ца - рю не - бес - ний, у - ті - ши - те - лю, Ду - ше і - сти - ни,
 що всюди еси і все на - пов - ня - - - єш,
 скарбе добра й життя по - дав - че, прий - ди і все -
 ли - ся в нас, і очисти нас од всякої сквер - ни,
 і спа - си, Ми - ло - сер - ний, ду - ши на - ши.

№29

Спа - си, Го - спо - ди, лю - дей Тво - . . .

і бла - го - сло - ви на слід - дя Тво - є,

пе - ре - мо - . . . - гу нам на во - ро - гів по - дай

і хрестом Твоїм охорони жи - тло тво - є.

А. Річинський

№30

Мно-га-я лі-та, мно-га-я лі-та, мно-га-я лі-та,

мно-га-я лі-та, мно-га-я лі-та, мно-га-я лі-та.

УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКОВНІ

СПІВИ

(ЛІТУРГІЯ)

УЛОЖИВ
А. РІЧИНСЬКИЙ

1926 Р.

Володимир-Волинський

ДРУГИЙ АНТИФОН

Муз. А. Річинського

Andantino

mf

А-мінь. Сла-ва От-цю і Си-но-ві і свя-то-му Ду-хо-

p

ві. Хва-ли ду-ше мо-я Го-спо-да. Хва-

f

ли-ти-му Го-спо-да по-ки жит-тя мо-йо-го, спі-ва-ти-му

rall.

Бо-го-ві мо-йо-му. До-ки жи-ву. Не на-дій-ге-ся на вель-

19



МОЖ - - - НИХ, на си - нів ЛЮД - ських: не - ма бо в них

24



спа - сін - ня. Ви - йде дух із ньо - го і вер - та - є

29



в зем-лю сво - ю, то-го ж дня по-ги-нуть всі за-мі-ри йо -

34



го. Ща - сли - вий той, хто ма - є по - міч від Бо - га

39



я - ко - во - го, хто на - ді - ю по - кла - да - є на

44
Го-спо-да Бо-га сво-йо-го, кот-рий ство-рив не-бо і



49 *rosso a poco cresc.* *p*
зем-лю, мо-ре і все, що в них, ко-трий віч-но



54 *p*
прав-ду дер-жить, чи-нить спра-вед-ли-вість по-крив-дже-



59 *rall.* *f*
ним, да-є по-жи-ву го-лод-ним. Го-сподь виз-во-



64
ля-є в'я-знів. Го-сподь нав-ча-є сліп-ців. Го-



69
сподь під - во - дить при - гноб - ле - них. Го - сподь лю - битъ



74
пра - вед - ни - ків. Го - сподь о - хо - ро - ня - є за -



79
хо - жих; си - ро - ту і вдо - ви - цю при - гор - та -



84
є, а шлях без - за - кон - них руй - ну - є. Най ца -



89
рю - є на ві - ки Го - сподь Бог твій Си -



94

о - - - не з ро - ду і в рід.

ЄДИНОРОДНИЙ СИНУ

Муз. А. Річинського

І ни - ні і зав - ше і на ві - ки віч - ні а -

міль. Є - ди - но - род - ний Си - ну і Сло - во Бо -

же без - смерт - ний є - си. Ти зво - лив для на - шо - го спа - сін -

ті - лом на - ро - ди - ти - ся від свя - то - ї Бо - го - ро - ди -

13 *mf*

ці і все ді - ви Ма - рі - ї і без змі - ни

16

став - ся лю - ди - но - ю Хри - сте Бо - же, ти роз - п'я - тий був,

19 *rosso a rosso cresc.*

смер - тью смерть пе - ре - міг. Ти о - дин від свя - то - ї

22 *p*

Трой - ці рів - но - сла - ве - ний з От - цем і свя - тим

25 *p*

Ду - хом спа - си нас, спа - си нас.

ХЕРУВИМСЬКА

Adagio

Муз. А. Річинського

Ми та - єм - но
Ми та - єм - но, ми та - єм - но хе - ру - ви - мів,
ми та - єм - но хе - ру - ви - мів,
ми та - єм - но хе - ру - ви - мів, із се - бе хе - ру - ви мів
із се - бе хе - ру - ви - мів
у - яв - ля - є - мо, у - яв - ля - є - мо. I жи - во -
твор чій
Жи - во - твор - чій, жи - во - твор - чій Трой - ці
жи - во - твор - чій

15

три - свя - ту - ю піс - ню,

три - свя - ту - ю піс - ню,

Detailed description: This system contains two measures of music. Measure 15 is in 4/4 time and features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with chords. Measure 16 continues the vocal line with a sustained note and a piano accompaniment with chords. The lyrics are 'три - свя - ту - ю піс - ню,'.

17

три - свя - ту - ю піс - ню спі - ва - є - мо,

піс - - - - ню спі - ва - є - мо.

Detailed description: This system contains two measures of music. Measure 17 is in 4/4 time and features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with chords. Measure 18 is in 2/4 time and features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with chords. The lyrics are 'три - свя - ту - ю піс - ню спі - ва - є - мо,' and 'піс - - - - ню спі - ва - є - мо.'.

ОТЧЕ НАШ. ЄДИНИЙ СВЯТ

Andante moderato

Муз. А. Річинського

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante moderato'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pp* (pianissimo) again. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line. The score is numbered 1, 6, 11, and 16 at the beginning of each system.

От - че наш не - бес - ний, От - че наш! Не -
хай свя-тить-ся і - мя Тво - є, не - хай прий - де
цар - ство Тво - є, От - че наш. Не - хай
бу - де во - ля Тво - я, От - че, От - че
Тво - я. Як на не - бі, так і на зем -

21

наш. Хлі - ба шо - ден - но - го дай нам сьо - го -
лі. Хлі - ба на - шо - го шо - ден - но - го
і про - сти

Detailed description: This system contains five measures of music. The vocal line starts with a half note 'наш.' followed by eighth notes for 'Хлі - ба шо - ден - но - го дай нам сьо - го -'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

26

дні, і про - сти і про - сти про - сти нам про -
сти

Detailed description: This system contains five measures. The vocal line has a half note 'дні,' followed by eighth notes for 'і про - сти і про - сти про - сти нам про -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

31

piu andante

ви - ни на - ші, як і ми про - ща - є - мо ви - ну -
ти

Detailed description: This system contains five measures. The tempo marking 'piu andante' is placed above the staff. The vocal line begins with a half note 'ви - ни' followed by eighth notes for 'на - ші, як і ми про - ща - є - мо ви - ну -'. The piano accompaniment features a more active eighth-note bass line.

36

ват - цям на - шим, і не до - пус - ти нас
виз - во - ли нас од лу -

Detailed description: This system contains five measures. The vocal line starts with a half note 'ват - цям' followed by eighth notes for 'на - шим, і не до - пус - ти нас'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

41

rall.

у спо - ку - су та виз - во - ли нас од лу -

Detailed description: This system contains five measures. The tempo marking 'rall.' is placed above the staff. The vocal line begins with a half note 'у спо - ку - су' followed by eighth notes for 'та виз - во - ли нас од лу -'. The piano accompaniment features a more active eighth-note bass line.

46 *pp*
ка - во-го, От - че наш, От - че наш.

51
А-мінь. І ду - хо - ві Тво - їо - му. То - бі Го-споди.

55
А - - - - - мінь.

59
Є - дин свят, є - дин Го-сподь. І - і - сус Хри -

63 *rall.*
стос, на сла - ву, на сла - ву Бо - га Отця, а - мінь.

У ЦАРСТВІ ТВОЇМ

Муз. А. Річинського

Andante

А - МІНЬ. У царст - ві Тво -

Andante *sempre pp* *mormorando*

sempre pp

6 *rall.*

їм спо-м'я - ни нас, Го - спо - ди

спо-м'я - ни нас, Го - спо -

11

ко-ли прий - деш у царст - во Тво - е

ди спо-м'я - ни нас, Го - спо - ди. Ща - сли - ві у -

16

бо - гі - і ду - хом, сіх бо цар - ство не -

21 *pp*

бес - не - є. Ша - сли - ві су - му - ю - чи - і,

26

сі бо вті - шать ся. Ша - сли - ві ти - хи

31 *tr*

і, сі бо о - па - ну - ють зем - лю. Ша -

36 *p*

сли - ві го - лод - ні і жа - дні на прав - ду, сі бо за - до -

41 *pp*

воль - нять - ся. Ша - сли - ві ми - лос - ти - ві,

46 *mf*

сі бо по - ми - лу - ва - ні бу - дуть. Ша - сли - ві

51 *rall.*

чи - сті - і сер - цем, сі бо Бо - га ба - чи - ти -

56 *pp*

муть. Ша - сли - ві ми - ро - гвор - ці,

61

сі бо діть - ми Бо - жи - ми на - зо - вуть - ся. Ша - сли - ві за

66 *poco a poco cresc.*

прав-ду пе-ре-слі-ду-ва-ні сіх бо є цар-ство не-

71 *Sostenuto Solo*

Ща-сли-ві бу-де-те, ко-ли гань-би-ти-муть
Sostenuto
 бес-не-є *semprepp*

76

вас, і гна-ти-муть. *Tempo I*
marcato на-го-во-рю-ва-ти-муть вся-ке

81

сло-во ли-хе на вас не по прав-ді че-рез Ме-

86 *mf* *rall* *f*

не. Ра - дій - те і ве - се - лить ся, ве -

91

ли - ка бо на - го - ро - да ва - ша на

96 *pp* *rall.*

не - бе - сах на не - бе - сах.

ПРИЙДІТЬ, ПОКЛОНІМОСЬ

На старогрецький голос

Аранж. А. Річинського

Прий - діть, по - кло - ні - - - - - мось і

при - па - дім до Хри - ста

Си - ну Бо жий, що воскрес із мертвих
жий дивний у святих своїх
жий за молитви Богородиці

спа си нас, спі - ва - ю - чих То - бі: а - ли - лу - я.

6

Го - спо-ди спа-си бож - них, і ви - слу-хай нас.

СВІТЛО ПРАВДИВЕ МИ БАЧИЛИ. НЕХАЙ УСТА НАШІ

Allegretto

Муз. А. Річинського

Світ-ло прав-ди-ве ми ба-чи-ли; Ду-ха не-

6 бес-но-го прий-ня-ли. Ві-ру іс-тин-ну-ю знай-

12 шли, не-по-діль-ній Трой ці по-кло-ня-є-мось, бо Во- rall.

18 на спас-ла нас. А-міль. Не-хай ус-та на- pp.

24

ші бу-дуть пов-ні хва-ли тво-є-ї, Го-спо-ди,

30

що би спі-ва-ти сла-ву Тво-ю, бо Ти спо-до-бив

36

нас при-час-ти-ти-ся свя-тих тво-їх бо-жест-вен-них, без-смерт-них

42

і жи-во-твор-чих Тайн. О-хо-ро-ни нас у Тво-їй свя-

48

то - сті весь день нав - ча - ти - ся прав - ді тво - їй. А - ли -

54

rall.

лу - я, а - ли - лу - я, а - ли - лу - я.

ЗАСПІВАЙТЕ ГОСПОДЕВІ ПІСНЮ НОВУ
Концерт на слова 149 псалма

Муз. А. Річинського

Vivace

За-спі-вай-те Го-спо-де-ві піс-ню но-ву, за-спі-

вай-те Го-спо-де-ві пісню но-ву. Хва-ла

ла, хва-ла, хва-ла, хва-ла Йо-му
Йо-му в со-бо-рі свя-тих Йо-го, хва-ла, хва-

ла Йо-му в со-бо-рі свя-тих Йо-го. Бо

лю-бить Го-сподь лю-бить Го-сподь лю-дей сво-їх, а ти-хих про-слав-

17

ля - є спа-сін - ням, а ти - хих про - слав - ля -

20

rallent. *pp* *Tempo primo*

є спа - сін - ням. Не - хай зве - се-лять - ся свя -

23

ті - ї у сла - ві, не - хай ра - ді - ють на ло - жак, на

26

piu andante

ло - жак сво - їх; хва - ла Бо - го - ві в ус-гах

29

їх, а в їх - ніх ру - ках ме - ці о - бо - січ -

32 *accelerando*

ні, щоб вчи-ни - ти шм-сту над не-вір - ни - ми, ка-ру над людь-

35

ми, щоб в'я-за - ти ца - рів їх-ніх пу - та - ми, а па-нів їх кай-

38 *Sostenuto*

да - на - ми за - ліз - ни - ми, ви - ко - на - ти над

41

ни - ми суд на - пи - са - ний, суд на - пи - са -

44 *A Tempo*

ний. *mf* Сла - ва ця всім свя - тим йо - го, всім свя -

47

ТИМ, сла-ва, сла - ва ця всім свя-тим Йо - го, сла - ва, сла - ва, сла - ва

50

сла - ва ця всім свя - тим Йо - го, всім свя - тим Йо - го, ва всім свя - тим Йо - го

p *ritard.* *p*

53

сла - ва ця всім свя - тим Йо - го, сла - ва ця всім свя-тим Йо - всім свя - тим

f

56

го, сла - ва, сла - ва ця всім свя - сла - ва всім, сла - ва всім, сла - ва

Meno mosso *ritard.*

59

ТИМ, всім свя - тим Йо - го. сла - ва

f

БОГОРОДИЦІ, НЕВСИПУЩОЇ В МОЛИТВАХ

Аранж. А. Річинського

Музична партитура для голосу та фортепіано. Складено А. Річинським. Твір викладено у чотирьох системних записках. Ключова партія (голос) та фортепіанний супровід. Темп вказано як *rallent.* у 7-му такті. Динамічні позначення *pp* та *dim. sostenuto* зустрічаються у 11-му такті. Текст пісні українською мовою.

Бо - го - ро - ди - ці, не - вси - пу - що -

в мо - лит - вах, і в за ступ - ниц - тві на - ді ї

не - по - хит - но ї мо - ги - ла та смерть, мо - ги

ла та смерть не вдер - жа ли, не вдер -

* Кондак Успіння Божої Матері на свята Богородиці можна співати замість концерту.

14 *a tempo* *mf*



жа ли, бо як ма - тір жит - тя, до жит - тя і - і при -

18

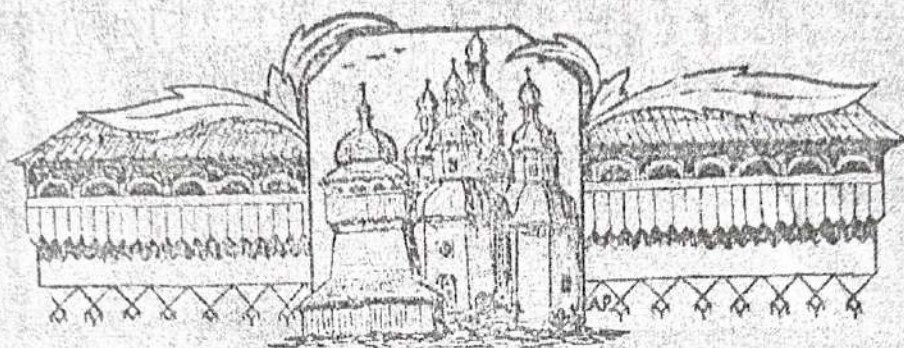


вів той, хто все - лив - ся до ло - на віч - но

21 *rallent.* *pp*



дів - ствен - но - го, віч - но дів - ствен - но - го.



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. Свѣте тихий. 6, 7. Нині відпускаєш. 8. Богородице Діво. 9. Шостопсалме. 10, 11, 12. Хвалте. 13. Нелорочні. 14. Від молодости. 15. Величає душа моя. 16. Найславнша. 17. Словословіє і Святий Боже. 18. Тобі Провідниці. 19. Стихира Честного Хреста. 20. Покаяння. 21. Над ріками Вавилонськими.

1929.

БОЛОДИМІР-ВОЛІНСЬКИЙ

ВЕЧІРНЯ
Початковий псалом
(на старі мотиви)

Бла-го - сло-ви, ду-ше мо - я Го - - - спо - да.

2
Бла-го-сло-вен е - си, Го - - - спо - ди!

3
Бла-го-сло-ви, ду - ше

4
мо - я Го - - - спо - да.

5
Го - спо - ди Бо - же-мій, Ти див - но ве - ли - - кий

6

е - си, бла-го-сло-вен

7

е - си Го - - - спо - ди.

8

p На го - рах ста - нуть во -

p

9

ди, ста - нуть во - - - ди.

10

Див - - -

11

ні ді-ла Тво-ї, ді-ла Тво-

12

Див і див Див

13

ні, ді-ла Тво-ї Го спо-ди.

14

Все Ти пре-муд ро со-тво-рив є-си.

15

со-тво-рив є-си.

16
Сла - - ва Го-бі, Го

17
спо - ди, що со - тво-рив у - се,

18
со-тво-рив у - се.

19
Алилуя, алилуя, алилу - я сла - ва Го-бі, Бо - же.

21
Еккенія
p Го-спо-ди по-ми - луй. То бі Го - спо - ди.

ЩАСЛИВИЙ МУЖ

А - - - - - мнѣ. 1. Ша - сли - вий муж, що не

This system contains the first two measures of the piece. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure features a long note with a fermata, followed by a series of eighth notes in the second measure.

хо - дить на ра - ду без - божних. А - ли - лу - я, а - ли - лу - я,

This system contains measures 3 and 4. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

а - ли - лу я. *mf* 2. Бо зна - є Го - сподь путь

This system contains measures 5 and 6. The second measure begins with a *mf* dynamic marking. The melody features a half note followed by quarter notes. The bass line continues with eighth notes.

пра - вед - них, а путь без - бож - них за - ги - не. 3. Слу -

This system contains measures 7 and 8. The melody includes a half note with a fermata in the seventh measure. The bass line continues with eighth notes.

13

жі - те Го - спо - де - ві з ос - тра хом, і ра -

Слу - жі - те

16

дій - те йо - му з трем - тін - ням. 4. Ша - сли - ві всі, що на -

19

ді - ю по - кла - ли на ньо - го. 5. Во - скрес - ни, Го - спо - ди, спа -

22

си ме - не, Бо - же мій. 6. Від Го - спо - да спа - сін - ня

25

і над на - ро - дом Тво - ім бла - го - сло - вен - ня Тво -

27

є. 7. Слава Отцеві й Синові, і Святому Духові, і нині, і завше і на

28

ві - ки віч - ні, а - мінь.

СВІТЕ ТИХИЙ

Сві - те ти - хий, свя - то - ї сла - ви без -

5
смерт - но - го, От - ця не - бес - но - го, свя - то - го бла -

9
жен - но - го, І - су - се Хри - сте. Ді - жда - ли

13
ми за - хо - ду сон - ця, по - ба - чи -

17

ли зо-рю ве-чир-ню-ю, й сла-ви-мо От-

21

ця і Си-на, і свя-то-го Ду-ха Бо-

25

га. До-стой-но є по-всяк час про-слав-ля-ти Те-

30

бе го-ло-са-ми по-бож-ни-ми, Си-ну Бо-жий

35

Ти жит-тя да-єш, то-му й світ Те-бе

39

сла - - - вить, Те - бе сла - - - вить.

СВІТЕ ТИХИЙ
Київське

Сві - те ти - хий свя - то - ї сла - ви без - смерт - но - го,

2

От - ця не - бес - но - го, свя - то - го бла - жен - но - го,

3

І - су - се Хри - сте, ді - жда - ли ми за - хо - ду сон - ця,

4

по - ба - чи - ли зо - рю ве - чір - ню - ю й сла - ви - мо От - ця

5

і Си - на, і свя - то - го Ду - ха Бо - га.

6

До - стой - но є по - всяк час про - слав - ля - ти Те - бе

7

го - ло - са - ми по - бож - ни - ми.

8

Си - ну Бо - жий, Ти жи - ття да - єш,

9

rall.

то - му й світ *pp* Те - бе сла - вить.

СВІТЕ ТИХИЙ
Дворецького

Сві - те ти - хий свя - то - ї сла - ви без -

2
смерт - но - го, От - ця не - бес - но - го

3
свя - то - го бла - жен - но - го І - су - се Хри - сте

4
ді - жда - ли ми за - хо - ду сон - ця, по - ба - чи - ли зо - рю ве - чір - ню - ю

5

й сла-ви-мо От-ця і Си-на і свя-то-го ду-ха Бо га.

6

До-стой-но є по-всяк час про-слав-ля-ти Те-бе

7

го-ло-са-ми по-бож-ни ми.

8

Си-ну Бо-жий, Ти жи-ття да-єш, то-

9

му й світ Те-бе сла-вить.

НИНІ ВІДПУСКАЄШ

Баритон
Solo Ни - ні від - пу
Ни - ні слу - гу сво - го Вла - ди - ко, по
ска - еш слу - гу
Ни - - - - ні

5 сло - ву Тво - йо - му за - спо - ко є ним, бо

9 ба - чи - ли о - ці мо - ї спа - сі - ня Тво - є, ко - тре при - го -

12 то - вив Ти для всіх лю - дей сві - тло на про - сві - ту не -

15



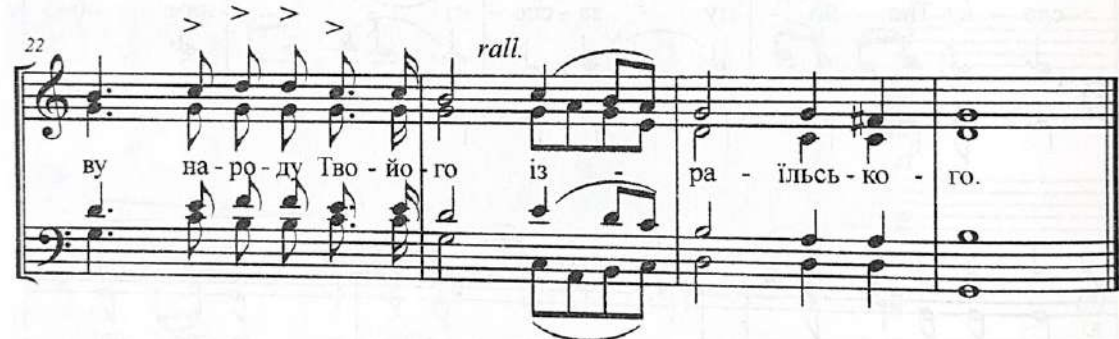
вір - них і сла - ву Тво - його на - ро - ду, і

18



сла - ву Тво - його на - ро - ду із - ра - їль - сько - го, і сла -

22



ву на - ро - ду Тво - його із - ра - їль - сь - ко - го.

НИНІ ВІДПУСКАЄШ
Київське

Ни - ні від - пус - ка - єш слу - гу сво - го, Вла - ди -

2

ко, ю сло - ву Тво - їо - му за - спо - ко - є - ним,

3

бо ба - чи - ли о - чі мо - ї спа - сін ня - Тво - є,

4

ко - тре при - го - то - вив Ти для всіх лю - дей

5

сві - тлю на про - сві - ту не - вір - них,

6

і сла - ву Тво - його на - ро - ду із

7

pp

ра - іль - сько - го.

БОГОРОДИЦЕ ДІВО

A - мінь. Бо-го - ро - ди-це Ді-во, ра - дуй - ся бла-го -

дат - на - я Ма - рі - с, Го - сподь з го - бо -

ю. Бла - го - сло - вен - на ти між жо -

на ми бла-го-сло-вен-ний плід ло - на

17

тво - йо - го, бо ти по - ро - ди - ла

21



Спа - са душ на - ших, бо ти по - ро -

24



ди - ла Спа - са душ на - ших.

28



Нехай буде ім'я Господнє благословенне від ни - ні і до - ві - ку.

РАННЯ
Шостопсалміс

A-miń. Сла-ва Бо-гу в ви-со - ті і на зем-лі мир

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, hymn-like style with a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the notes.

на лю-дях бла-го-во-лін - ня. Го - спо-ди, від -

The second system continues the melody. It features a repeat sign at the end of the system, indicating a double bar line with two dots on each side. The lyrics continue below the notes.

крий у - ста - мо - ї, і я - зик мій зві - стить хва -

The third system continues the melody. The lyrics continue below the notes.

лу То - бі. Го - спо-ди, від - крий у - ста - мо -

The fourth system concludes the melody. The lyrics continue below the notes.

14

і, я - зик мій зві - стить хва - лу То - бі.

ХВАЛІТЕ

1. Хва-лі-те і-м'я Го-спод-не, хва-лі-те і-м'я Го-спод - не,

хва - лі - те слу - ги Го - спо - да, ал - лі

Ал - лі - лу - я
лу - я, ал - лі-лу - я, ал-лі-лу - я.

Ал - лі - лу - я

2. Бла-го - сло - вен Го - сподь, Бла - го - сло-вен Го - сподь

5

від Сі - о ну, що жи - ве в Є - ру - са - ли Мі, ал - лі

6

Ал - лі - лу - я
лу - я, ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

7

3. Про - слав - ляй - те Го - спо - да,

8

бо Він Бла гий, бо на вік ми - лость його, ал - лі -

10

Ал - лі - лу - я
лу - я, ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

11

4. Про - слав - ляй - те Бо га,

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. It features a treble and bass staff in G major. The melody in measure 11 is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass line in measure 11 is: G2 (quarter), B1 (quarter), D2 (quarter), E2 (quarter), G2 (quarter). Measure 12 continues the melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass line in measure 12 is: G2 (quarter), B1 (quarter), D2 (quarter), E2 (quarter), G2 (quarter). There are fermatas over the final notes of both staves in measure 12.

12

Бо - га не - бес - но - го, бо на вік ла - ска Йо - го, ал - лі -

Detailed description: This system contains measures 13 and 14. The treble staff melody for measure 13 is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass line for measure 13 is: G2 (quarter), B1 (quarter), D2 (quarter), E2 (quarter), G2 (quarter). Measure 14 melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass line for measure 14 is: G2 (quarter), B1 (quarter), D2 (quarter), E2 (quarter), G2 (quarter). There are fermatas over the final notes of both staves in measure 14.

14

лу - я, ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

Ал - лі - лу - я

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The treble staff melody for measure 15 is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass line for measure 15 is: G2 (quarter), B1 (quarter), D2 (quarter), E2 (quarter), G2 (quarter). Measure 16 melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The bass line for measure 16 is: G2 (quarter), B1 (quarter), D2 (quarter), E2 (quarter), G2 (quarter). There are fermatas over the final notes of both staves in measure 16.

ХВАЛІТЕ
З Холмщини

(старовинна мелодія, записана в с. Спасі п. Сергієм Козицьким)

1. Хваліть ім'я Господне, хваліть люде Го-спод - ні.

2

2. Благословен Господь від Сіону, що живе в Єру - са - ли - - - мі.

3

я,

5

3. Про - слав - ляй - те Го - спо - да, бо Він ми -

6

ло - сти - вий, ми - ло - сти - вий,

7

бо на ві - ки лас - ка Йо - го.

8

Ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

10

4. Про - слав - ляй - те Бо -

11

га не - бес - но - го, не - бес - но - го,

12

бо на ві - ки лас - ка йо - го. Ал - лі - лу - я,

Detailed description: This block contains the first system of musical notation, measures 12 and 13. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are printed below the notes. Measure 12 contains the text 'бо на ві - ки лас - ка йо - го.' and measure 13 contains 'Ал - лі - лу - я,'.

14

ал - лі - лу - - - я, ал - лі - лу - я.

Detailed description: This block contains the second system of musical notation, measures 14 and 15. It continues the musical notation from the previous system. The lyrics are 'ал - лі - лу - - - я, ал - лі - лу - я.' The melody in measure 14 has a long note for the word 'я', which is followed by a rest in measure 15.

ХВАЛІТЕ
Київське

1. Хва-літь і - м'я Го - спод - не, хва - літь

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing two measures. The lyrics are written below the notes.

лю - де Го-спод - ні. Ал - лі - лу - я,

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing two measures. The lyrics are written below the notes.

ал - лі - лу - я, ал лі - лу - я.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing two measures. The lyrics are written below the notes.

2. Бла - го - сло - вен Го - сподь від Си - ону, що жи -

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing two measures. The lyrics are written below the notes.

7

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт/тенор) у двох системах. Ключова підписуєть: один знак бемоль (F). Темп і метр не вказані. Мелодія в верхній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Друга група містить знак діз (F#). Ритмічна основа в нижній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Дізнаєть: **7** **8**

ве в Є - ру - са - ли - мі. Ал - лі - лу - я,

9

Музична партитура для двох голосів у двох системах. Мелодія в верхній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Друга група містить знак діз (F#). Ритмічна основа в нижній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Дізнаєть: **9** **10**

ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

11

Музична партитура для двох голосів у двох системах. Мелодія в верхній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Ритмічна основа в нижній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Дізнаєть: **11**

3. Про - слав - ляй - те Го - спо - да, бо Він ми - лос - ти - вий,

12

Музична партитура для двох голосів у двох системах. Ключова підписуєть: один знак бемоль (F). Темп і метр не вказані. Мелодія в верхній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Друга група містить знак діз (F#). Ритмічна основа в нижній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Дізнаєть: **12** **13**

бо на ві - ки ла - ска йо - го. Ал - лі - лу - я,

14

Музична партитура для двох голосів у двох системах. Мелодія в верхній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Друга група містить знак діз (F#). Ритмічна основа в нижній системі складається з чотирьох нотних груп, кожна з яких складається з двох нот (двохголосся). Дізнаєть: **14** **15**

ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

ПРОТОНІ

4. Про-слав - ляй - те Бо - га не - бес - но - го,

бо на ві - ки ла - ска йо - го. Ал - лі - лу - я,

ал - лі - лу - я, ал - лі - лу - я.

НЕПОРОЧНІ
(на звичайний голос)

Бла - го - сло - вен є - си, Го - спо - ди,

2

на - вчи ме - не за - по - ві - тів Тво - їх.

3

Ян - го - ли всі зди - ву - ва - ли - ся,

4

ба - чив - ши до мерт - вих за - ра - хо - ва - ним

5

Те - бе, Спа - се, що си - лу смер - ти зни -

6

щив і з со - бо - ю А - да - ма збу - див,

7

та із пек - ла всіх ВИЗ - во - лив.

ВІД МОЛОДОСТІ МОЄЇ: АНТИФОН

Від мо - ло - дос - ті мо - є - ї по - бо - рю - ють ме -

p не мно - - - гі при - стра - сті, а - ле

rall.

Сам ме - ні по - мо - жи і спа - си, Спа - се

мій. Не - на - вис - ни - ки Си - о - ну, по - со - ром - те - ся

16 Го - спо - да, бо не - на - че тра - ва

20 від ог - ню по - сох - не - те ви. Сла - ва От - це - ві

24 й Си - но - ві і Свя - то - му Ду - хо - ві і ни - ні, і

28 зав - ше, і на ві - ки

32 *rall.* віч - ні а - мінь. Свя - тим ду - хом вся - ка ду -

36

ша о - жив - ля - єть - ся, а чис - то - то - ю зро -

40

ста - є во - на, про - світ - ля - єть - ся трой - тесь - ко - ю

44

rall.

ед - ніс - тю у свя - тій тай - - - ні, у свя - тій

48

pp у свя - тій тай - - - - ні.
тай - - - - ні.

ВЕЛИЧАЄ ДУША МОЯ

pp

Величає душа моя Го-спо-да, і радіє дух мій в Бозі Спа-сі мо-їм.

3

Чес-ній - шу від хе-ру-ви - мів і не-зрів-ня - но

4

славнійшу від серафи-мів, що Бога Слова породила не-по-роч - но - ю,

6

дійсну Богородицю Тебе величає - мо.

І НИНІ. НАЙСЛАВНІША

p І нині, і завше, і на ві - ки віч - ні, а - мінь.

p

2
Най-слав-ні - ша ти є - си, Бо - го - ро - ди - це Ді -

6
во, бо Син твій пе - кло по - ло - нив, А - да - ма ви - 3 кли-

10
кав, про - клят - тя зни - щив, Є - ву

14

ви - зво-лив, смерть у - мерт - вив, і о - жи - ли

18

ми, То - му про - слав - ля - ю - чи го - ло си -

22

мо: бла-го-сло - вен Хри - стос Бог, бла-го-сло - вен Хри-стос

26

Бог, що бла - го вво - лив так, сла - ва то - бі.

СЛАВОСЛОВІЄ

Сла - - ва Бо - гу в ви - со - ті

і на зем-лі мир, на лю-дях бла-го-во-лін-ня.

Хва - ли-мо Те-бе, бла-го-слов-ля - є-мо Те-бе,

кла - ня - є-мось То-бі, про-слав-ля - є-мо Те-бе.

6
при - но - си - мо То - бі по - дя - ку з за ве -

7
ли - ко - і Тво - є - і сла - ви. Го - спо - ди, Ца - рю не - бес - ний,

9
Бо - же От - че Все - дер - жи - те - лю

10
p Го - спо - ди Си - ну є - ди - но - род - ний,

11
І - су - се Хри - сте, і свя - тий Ду - ху.

12

Го - спо-ди Бо - же, Агн - че Бо - жий, Си - ну От - чий,

13

що бе - реш гріх сві - ту по - ми - луй нас,

14

що бе - реш грі - хи сві - ту, прий - ми мо - лит - ву

15

на - шу, що си-диш по пра-ви - ці От - ця

16

по - ми - луй нас, бо ти о - дин свя-тий,

17

ти о - дин Го - сподь І - сус Хри - стос

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'ти о - дин Го - сподь І - сус Хри - стос'.

18

на сла - ву Бо - га От - ця. А - мінь.

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'на сла - ву Бо - га От - ця. А - мінь.'.

19

Що - дня бла - го - слов - ля - ти - му Те - бе,

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'Що - дня бла - го - слов - ля - ти - му Те - бе,'.

20

й хва - ли - ти - му і - м'я Тво - є на вік ві - ки.

Detailed description: This system contains measures 20 and 21. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'й хва - ли - ти - му і - м'я Тво - є на вік ві - ки.'.

21

Спо - до - би, Го - спо - ди, в цей день від грі - ху всте - рег - ти - ся нам.

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'Спо - до - би, Го - спо - ди, в цей день від грі - ху всте - рег - ти - ся нам.'.

23

Бла - го - сло - вен є - си, Го - спо - ди,

Musical notation for measures 23-24, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes.

24

Бо - - - же От - ців на - ших,

Musical notation for measures 24-25, continuing the previous system. The lyrics are written below the notes.

25

Хваль - не й про - слав - ле - не і - м'я Тво - є на ві - ки, а - мінь.

Musical notation for measures 25-26, continuing the previous system. The lyrics are written below the notes.

26

Не - хай

p Не - хай бу - де, Го - спо - ди, над на - ми

Musical notation for measures 26-27, continuing the previous system. The lyrics are written below the notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the start of the system.

27

ми - лість Тво - я, бо ми на - ді -

Musical notation for measures 27-28, continuing the previous system. The lyrics are written below the notes.

28

є-мось на Те - - - бе. Бла-го-сло-вен є - си, Го - спо-

30

ди, нав-чи ме - не за - по - ві - тів Тво-їх.

31

Бла - го - сло - вен є - си, Го - спо - ди, нав -

32

чи ме - не за - по - ві - тів Тво - їх.

33

p Го - спо - ди, Ти при - ста - но - ви - щем на -

34

шим був зро - ду в рід. Мо - лю - ся:

35 **Варіант I**

Го - спо-ди, по-ми - луй ме - не, сці - ли

36

ду - шу мо - ю, бо я про-ви-нив - -

37

ся, про - ви нив - - - ся Го - бі.

38 **Варіант II**

Го - спо-ди, по-ми - луй ме - не, сці - ли ду - шу мо-ю,

39

бо я про-ви-нив - - ся, про - ви - нив - - ся Го-бі.

40 *mf* Го - спо - ди, до Те - бе при - па - да - ю,

41 нав - чи ме - не чи - ни - ти во - лю Тво - ю,

poco a poco crescendo
42 бо Ти, Бог мій, в Те - бе дже - ре - ло жи - ття,

43 і в світ - лі Тво - їм ми по - ба - чи - мо світ.

44 Про - дов - жи ми - - лість сво - ю

45

тим, що про - слав - ля - ють те - бе.

Musical notation for measures 45-46, featuring a treble and bass staff in G major. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are: "тим, що про - слав - ля - ють те - бе."

46

Свя - тий Бо - же, свя - тий кріп - кий,

Musical notation for measures 46-47, featuring a treble and bass staff in G major. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are: "Свя - тий Бо - же, свя - тий кріп - кий,"

47

свя - тий без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

rall.

Musical notation for measures 47-48, featuring a treble and bass staff in G major. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are: "свя - тий без - смерт - ний, по - ми - луй нас." A *rall.* marking is present above the treble staff.

48

p Слава Отцеві й Синові і Святому духові, і нині, і завше і на віки вічні амінь.

p

Musical notation for measures 48-49, featuring a treble and bass staff in G major. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are: "Слава Отцеві й Синові і Святому духові, і нині, і завше і на віки вічні амінь." A *p* marking is present below the bass staff.

49

Свя - тий без - смерт - ний, по - ми - луй нас.

Musical notation for measures 49-50, featuring a treble and bass staff in G major. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The lyrics are: "Свя - тий без - смерт - ний, по - ми - луй нас."

50

Свя - тий Бо - же, свя - тий

51

кріп - кий, свя - тий без - смерт - ний,

52

по - ми - луй нас, по - ми - луй нас.

ТОБІ, ПОБІДНОСНІЙ ПРОВІДНИЦІ
(народна мелодія з Галичини)

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Ukrainian. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 4. The third system begins at measure 7. The fourth system begins at measure 10.

То-бі по - бі - до - нос - ній про - від - ни -
ці ми вря - то - ва - ні від бі - ди
лю - де тво - ї піс - ні пе - ре -
мож ні у по - дя - ку скла - да - є - мо то-бі,

13



Бо - го - ро - ди - це. А ти, ма - ю -

16



чи си - лу не по - бор - ну - ю,

19



від у - ся - ких бід виз - во - ляй нас, спі - ва - ю - чих то -

22



бі: ра - дуйся, не - віс - то,

25



ра - дуй - ся, не - віс - то не - не - віст - на - я.

29

Слава - і нині, Господи помилуй, по - бла - го - сло - ви.

30

МІНЬ.

СТИХИРА ЧЕСНОГО ХРЕСТА

Музична партитура першого рядка. Міжбаччя: 3/4, дві ноти. Ключ: Б-мажор. Лірична лінія починається з акорду, що складається з трьох нот: G, B, D. Далі йдуть ритмічні фігури, що відповідають тексту. Басова лінія починається з двох нот: G, B, а потім продовжує ритмічний рисунок.

Прийдіть, вір - ні, по - кло - ні - мось жи - во -

Музична партитура другого рядка. Міжбаччя: 3/4, дві ноти. Лірична лінія починається з акорду: G, B, D. Далі йдуть ритмічні фігури, що відповідають тексту. Басова лінія починається з двох нот: G, B, а потім продовжує ритмічний рисунок.

твор - чо - му Хре - сту. На - ньо - му

Музична партитура третього рядка. Міжбаччя: 3/4, дві ноти. Лірична лінія починається з акорду: G, B, D. Далі йдуть ритмічні фігури, що відповідають тексту. Басова лінія починається з двох нот: G, B, а потім продовжує ритмічний рисунок.

ру - ки до - бро - віль - но про - стяг - нув - ши Хри -

Музична партитура четвертого рядка. Міжбаччя: 3/4, дві ноти. Лірична лінія починається з акорду: G, B, D. Далі йдуть ритмічні фігури, що відповідають тексту. Басова лінія починається з двох нот: G, B, а потім продовжує ритмічний рисунок.

стос Цар сла - ви воз - ніс нас до

13

дав - ньо - го бла - жен -

16

ства, ко - тре ко - лись во - рог

19

ла - со - ща - ми ви - крав, ла - со - ща - ми

ла - - - со - -

22

ви - крав, від - да - лив - ши нас од

ща - ми

25

Бо - га. Прий - діть

29

вір - ні, по - кло - ні - мось хри -

32

сту: ним ми спо - до - би - лись не -

35

ви - ди - мих ве - ро - гів пе - ре - мог -

38

ти. Прий - діть у - сіх кра - їн на - ро - ди, у -

42

сіх кра - їн на - ро - ди, хрест Го - спод - ній піс -

45

ня ми про - слав - мо.

48

Ра - дуй - ся, хрес - ге, Ти пад - шо - го А -

51

да - ма все - ці - ло виз - во - лив. То -

То -

55

бо - ю вір - ні кня - зі, вір - ні кня - зі на - ші

бо - ю вір - ні кня - зі на - ші

57

хва - лять - ся, То - бо - ю вір - ні кня - зі,

хва - лять - ся, то - бо - ю вір - ні

59
вір - ні кня - зі на - ші хва - лять-ся,
кня - зі на - ші

61
си - ло-ю Тво - є - ю во - ро - гів дер -

63
жав - но пе - ре - ма - га - ю - чи. Те

66
бе ни - ні зо стра
те - бе

69
хом ми хри - сти - я - не ці - лю - ю - чи роз -

72

п'я - то - го на То - бі Бо - га сла - ви - мо.

роз - п'я - то - го на

Detailed description: This system contains five measures of music. The vocal line starts with a half note 'п'я' on a dotted line, followed by quarter notes 'то' and 'го' on a line, and a half note 'на' on a line. The instrumental accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics 'п'я - то - го на То - бі Бо - га сла - ви - мо.' are written above the staff, and 'роз - п'я - то - го на' is written below the staff.

77

сла - ви - мо, про - мов - ля - ю - чи: Го - споди, роз -

Detailed description: This system contains four measures of music. The vocal line begins with a half note 'сла' on a line, followed by quarter notes 'ви' and 'мо' on a line, and a half note 'про' on a line. The instrumental accompaniment continues with chords and a bass line. The lyrics 'сла - ви - мо, про - мов - ля - ю - чи: Го - споди, роз -' are written above the staff.

81

п'я - тий на ньо - му, по - ми - луй нас, бо

Detailed description: This system contains four measures of music. The vocal line starts with a half note 'п'я' on a dotted line, followed by quarter notes 'тий' and 'на' on a line, and a half note 'ньо' on a line. The instrumental accompaniment features chords and a bass line. The lyrics 'п'я - тий на ньо - му, по - ми - луй нас, бо' are written above the staff.

85

Ти ми - ло - серд - ний і чо - ло -

Detailed description: This system contains four measures of music. The vocal line begins with a half note 'Ти' on a dotted line, followed by quarter notes 'ми' and 'ло' on a line, and a half note 'серд' on a line. The instrumental accompaniment continues with chords and a bass line. The lyrics 'Ти ми - ло - серд - ний і чо - ло -' are written above the staff.

89

ві - ко - лю - бець.

Detailed description: This system contains four measures of music. The vocal line starts with a half note 'ві' on a dotted line, followed by quarter notes 'ко' and 'лю' on a line, and a half note 'бець' on a line. The instrumental accompaniment features chords and a bass line. The lyrics 'ві - ко - лю - бець.' are written above the staff.

ПОКАЯННЯ

Музична партитура першого рядка. Висхідна мелодія в басовій октаві з супровідними акордами в тенорі. Ключовий знак: два бемоль (B, E-flat). Темп: 4/4.

Сла-ва От-це-ві й Си-но-ві, і свя-то-му Ду-хо-ві.

По-ка -

Музична партитура другого рядка. Мелодія продовжується з акордовими супроводами. Темп: 4/4.

По-ка-я-ння две-рі від-чи-ни ме-ні від-чи-ни мс-ні, жи-

ян - ня две-рі від - чи - ни

Музична партитура третього рядка. Мелодія продовжується з акордовими супроводами. Темп: 4/4.

тя по-дав - че, жи-ття по-дав - че. Бо

від - чи - ни

Музична партитура четвертого рядка. Мелодія продовжується з акордовими супроводами. Темп: 4/4.

ли не дух мій до хра-му, до хра-му свя-

11

го - го, до хра - му свя - го - го Тво - йо - го, но - ся - чи храм ті -

14

лес - ний весь за - не - чи - ще - ний, за - не - чи - ще - ний а
за - не - чи - ще - ний

18

Ти як ми - ло - серд - ний о - чис - ти - йо - го ми - лос -

22

ти - во - ю сво - є - ю ла - ско -
сво - є - ю лас - - - ко -

25

ю. І ни - ні, і зав - ше, і на ві - ки віч - ні, а - мінь.
ю. На спа -

27

На спа-сі-ння путь на спа-сі-ння путь на став ме-не

сі- ня путь на - став ме - не

30

Бо - го - ро - ди - це, Бо - го - ро - ди - це, бо без - со - ром - ни -

на спа - сі-ня

34

ми грі-ха - ми за - не - чис - тив я ду - шу сво-ю,

37

за - не - чис - тив я ду - шу сво - ю, і в лі-но-щах у - се жи-ття сво -

41

є пе-ре-був, жи-ття пе-ре-був мо-ли-тва-ми ж сво-
пе-ре-був

45

ї - ми виз - во - ли ме не від вся - ко - ї не -

49

чис - то - ти. По - ми - луй ме - не, Бо - же, з ве -

pp

53

ли - ко - ї лас - ки сво - є - ї і з без - меж - но - го

57

ми лю - сер - дя сво - го за - гладь без - за - ко - ння мо - є.

63

mf

Зга - ду - ю - чи про без - ліч грі - хів, що вчи - нив їх

69 *pp*

я, зга - ду - ю чи про без - лич грі хів, що вчи -

75

нив їх я о - ка - ян - ний, дри - жу за страш - ний день суд - ний.

81 *pp*

Та на - ді - ю - чись на ми - лість і до -

87

бро - ту Тво - ю, кли - чу до Те - бе

93

як Да - вид: по - ми - луй ме - не, Бо - же, по - ми - луй ме - не з ве -

99

ли - ко - ї лас - ки сво - є - ї, лас - ки сво - є - ї.

rall.

НАД РІКАМИ ВАВИЛОНСЬКИМИ

Над рі - ка - ми Ва - ви - лон - ськи - ми там си - ді - ли

ми і пла - ка - ли, спо - ми - на - ю - чи про Си -

он. Ал - лі - лу - я. На вер - бах по - се - ред йо -

го там по - ві - ша - ли ми псал - ти - рі на - ші.

13

Ал - лі - лу - я. Там бо по - ло - ни - ге - лі

16

на - ші ви-пи-ту-ва-ли нас про слова пі - сень, а гно - би-те-лі

19

на - ші про спі ви: за-спі-вай те нам пі - сень си-

22

он - ських ал - лі - лу - я.

25

Як же я, як же піс - ню Го - спод - ню на чу -.

28

жи - ні спі³ ва - ти - му. Ал - лі - лу - я.

33

Як - що за - бу - ду те - бе, Є - ру - са - ли - ме не -

37

хай від - ні - меть - ся пра - ви - ця мо - я, не - хай при - лип - не я - зик

40

мій до під - не - бін - ня мо - їо - го, як - що не зга - ду - ва - ти - му про

42

те - бе, як - що не ма - ти - му Є - ру - са - ли - ма над всі ра - до - щі мо -

44

ї. Ал - лі - лу - я. При - га - дай,

48

день Є - ру - са - ли - ма

Го - спо-ди, при-га дай Го-спо-ди, Го спо ди си-нам Є-дом -

51

- ським, ко-ли кри-ча - ли во - ни: руй-нуй - те, руй-нуй - те до-шен-ту йо-

53

Дочко Ва-ви -

го, до-шен-ту йо-го. Ал - лі - лу - я. Доч - ко Ва - ви -

56

лонсь - ка

лонсь - ка, о - ка - ян - на - я, о - ка - ян - на - я ща -

58

сли - вий, хто від - пла - тить то - бі за все, що ти нам

60

за - по - ді - я - ла. Ал - лі - лу - я. Ша -

63

сли - вий, хто візь - ме і по - б'є ді - тей тво - їх о ка

66

мінь, о ка - мінь, ді - тей тво - їх, ді - тей тво - їх о

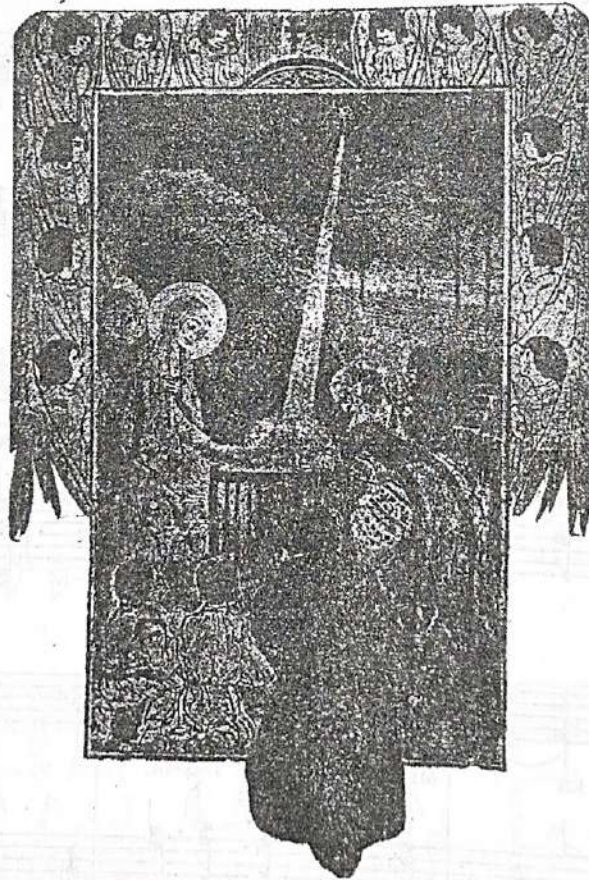
69

ка мінь. Ал - лі лу - я.

УКРАЇНСЬКІ КОЛЯДКИ

НА МІШАНИЙ ХОР

(з текстами).



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

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

1927.

Володимир-Волинський. Видавництво „На Варті“.

ЗАСПІВАЛИ ЯНГОЛИ
Колядка на слова С. Черкасенка (твори, т. III) із циклу "У бурі білій"

Муз. А. Річинського

1. За-спі-ва-ли ян-го-ли в Е-де-мі: на-ро-

ди-лась Прав-да в Виф-ле-є-мі, ой,

дай Бо же! Не в ба-га-тім пиш-нім

до-мі, в бід-ній хиж-ці на со-ло-мі Прав-да

13

на весь світ! 3. Поси-ла є в пень ру -

16

ба - ти ді - ти, з ни-ми Прав - ду хо - че він

20

згу - би - ти не дай Бо - же! Си - ла

24

вра - жа кров про - лля - ла, а - ле сон - цем за - сі -

27



я - ла Прав - да на весь світ! 4. Тай на Ук - ра -

30



- ну при - ле - ті - ла на - ша Прав - да.

33




на - ша Во - ля й Си - ла, ой

35



дай Бо - же! При - ле - ті - ла дав - но -

38



жда - на, "без хо - ло па і без па на", Прав - да"

41 Соло Альт > > >

Воро-га-ми без го-ло-в'я, всьому ми-ру на здо-ро-вля,
на весь світ!

44 > > > >

щоб в гро-ма-ді ти-хо, згід-но, щоб у по-лі та по-гід-но, у го-сподонці ла-

46 >

гід-но, щоб в о-бо-рі гній-но, у па-сі-ці та рій-но,
pp

48

50

52

рік ³ від ро ³ ку аж до ві - ку. Бу -

f

54

вай-ге ща-сли - ві всі гур-том із Свя-тим Різд - вом!

Предвічний

А. Річинський

Пред - віч - ний ро-див-ся пред лі ти, хо - тя -

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a soprano clef and the lower staff is in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

6
чи зем-лю про-сві - ти - ти да пас од тьми із - ве - де,

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a soprano clef and the lower staff is in a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The melody continues in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

11
і ко сві - ту при - ве - де за - блуд - ших.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a soprano clef and the lower staff is in a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The melody continues in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

Гумористична
(варіант попередньої)

А. Річинський

На дво - рі чор - на хма - ра в'єть - ся, під вік -

The first system of music consists of five measures. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "На дво - рі чор - на хма - ра в'єть - ся, під вік -".

6
ном ко - ляд - ник чов - петь - ся. Клич - те його до ха - ти,

The second system of music consists of five measures, starting with a measure rest for the first measure. The lyrics are: "ном ко - ляд - ник чов - петь - ся. Клич - те його до ха - ти,". The notation includes a measure rest at the beginning.

11
він вам бу - де спі - ва - ти ко - ля - ду.

The third system of music consists of five measures. The lyrics are: "він вам бу - де спі - ва - ти ко - ля - ду." The system concludes with a double bar line.

Ходив-походив

М. Річинський

Хо-див, по - хо - див мі-сяць по не - бі. Сла - вен є - си,

The first system of the musical score is written in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the accompaniment. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics are: 'Хо-див, по - хо - див мі-сяць по не - бі. Сла - вен є - си,'.

7
сла - вен є - си наш, ми - лий Бо - же, на не - бе - сі.

p

The second system of the musical score continues from the first. It is marked with a '7' above the first measure. The melody continues with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4. The lyrics are: 'сла - вен є - си наш, ми - лий Бо - же, на не - бе - сі.' The system ends with a piano dynamic marking '*p*'.

В Ви́флеємі

М. Річинський

В Ви - фле - є - мі у пе - че - рі Йсус Хри -

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

5
стос ся на - ро - див, із у - бо - го -

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

9
я ски - ні у - весь світ він зве - се - лив.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

13
Ви, па - сти - рі, при - бі - гай те, пер - ші

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the notes.

17

сла - ву Йо - му дай - те, Хри - сту Бо - гу

21

на - шо - му.

Пане-господарю

А. Річинський

Музична партитура для першого системного з'язку. Включає голосну лінію та басову лінію. Текст: Па-не го - спо-да-рю, вста-вай з по - сте - лі, Ой дай Бо - же! Динамічний знак *p* розташований над першою нотою третього такту.

Музична партитура для другого системного з'язку. Включає голосну лінію та басову лінію. Текст: Вста-вай з по - сте - лі, від-чи-няй две-рі. Ой дай Бо - же!

О, Предвічний Боже

А. Річинський

Музична партитура для першого системного з'язку. Включає голосну лінію та басову лінію. Текст: О, Пред - віч - ний Бо - же, хто ж із - ре - чи

Музична партитура для другого системного з'язку. Включає голосну лінію та басову лінію. Текст: мо - же між на - ми Тво - є сні-схож - де ни

с і Тво - є рож - де - ни є між на - ми?

Через поле

А. Річинський

Че - рез по - ле ши - ро - - - ке - є.

20 че - рез мо - ре гли - бо - - - ке - с.

Христос – Спаситель

А. Річинський

Хри-стос спа - си - тель вно - ці ро-див - ся, в вер-те - пі

5

вбо - гім Він о - се - лив - ся. А над вер-те - пом звіз-да си -

10

я - є, Хри - ста рож-ден - но - го всім воз - ві - ща - є.

Тропарь на Різдво Христове

Муз. А. Річинського

Різд - во Тво - с, Хри - сте Бо - же наш, всьо - му

6 сві - то - ві від кри - ло світ - ло зна - ння. Бо ним ті -

11 і, що звіз - дам слу - жи - ли, від звіз - ди нав - чи - ли - ся

16 кла - ня - ти - ся То - бі, Сон - цю прав - ди і виз - на -

21

ва - ти, що Ти зій - шов із не - ба, Го - спо - ди,

25

сла - ва, сла - ва, сла - ва То - бі.

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 музичної 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. Горюхіна Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Горюхіна 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. Динаміка оновлення / Зинькевич Е. С. – Київ : 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 доживотної музики / заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. – К. : Муз. Україна, 1969. – 282 с.
62. Історія музики народів СССР. – Т. 1–5. – М. : Сов. композитор, 1970–1974. – 2377 с.
63. Іскусство хорового пєня : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1963. – 217 с.
64. Квітка К. В. Народні мелодії з голосу Лєси 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. Колєсса Ф. М. Музикознавчі праці / Колєсса Ф. М. – К. : Наук. думка, 1970. – 456 с.
72. Колєсса Ф. М. Фольклористичні праці / Колєсса 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 Лєси Українки / О. Кошиць ; [Записав і упорядкував Климент Квітка] // Книгарь. – 1918. – № 12–13.
75. Кудрик Б. Українська народна пісня і всєсвітня 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. З 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. Стеценко / 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. Рыцарева М. Г. М. Березовский / Рыцарева 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. Стеценко К. Г. Спогади. Листи. Матеріали / Стеценко 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. Ханік Л. Р. Історія хорового товариства “Боян” (Західна Україна) : дис. ... канд. мистецтвознавства / Л. Р. Ханік. – К., 1971.
110. Хоровое искусство : сб. ст. – Л. : Музика, 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 // Музика. – 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 // Музика. – 1995. – № 5.

61-88

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.