

Олена Яремчук

ПОЛІСТИЛІСТИКА ПАРАЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ СВЯТОСЛАВА ЛУНЬОВА

У статті простежено шлях розвитку православної культури в Україні, зокрема паралітургійної музики. Описано пошуки духовного в музиці, висвітлено ключові надихаючі обставини. Розглянуто розмаїття напрямів, стилів, тематики в хорівій симфонії, що репрезентує культурну панораму різних історичних періодів на території України. Досліджено паралітургійний напрям творчості сучасного українського композитора Святослава Луньова. Зокрема, проаналізовано спорідненість архаїчних культових піснеспівів із новітніми паралітургійними композиціями у творчості С. Луньова на прикладі симфонії для мішаного хору а cappella «Страсна седмиця».

Ключові слова: полістилістика, паралітургійна музика, духовний, Страсна седмиця, молитва, обіход, композиторська творчість, Святослав Луньов.

Постановка проблеми. Паралітургійна музика – надзвичайно потужний чинник формування української музичної культури, обумовлений зростанням і розвитком духовності соціуму. Часто паралітургійні твори композиторів входять до репертуарів різноманітних фестивалів, концертів, конкурсів, навчальних програм з диригування та хорового співу в закладах освіти музичного спрямування. Паралітургійна музика стала частиною творчості як «класиків української музики» – О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича та ін., так і сучасних композиторів – Л. Дичко, Г. Гаврилець, С. Луньова, В. Польової, В. Сильвестрова, В. Степурка та ін. Музика, зокрема паралітургійна, – одна з основних художніх проєкцій самосвідомості культури, адже вона є похідною від духовної традиції, яка є основою історико-культурного коду нації. Яскравим прикладом звернення до паралітургійної музики серед сучасних українських композиторів є творчість С. Луньова, дослідженню особливостей якої присвячено цю статтю.

Стан наукової розробки проблеми. Різномасштабному аналізу літургійних, позалітургійних та паралітургійних жанрів у богослужбовій музиці присвячено численні наукові розвідки, зокрема фундаментальні дослідження М. Антоненко (2020), Н. Александрової (2008), Н. Герасимової-Персидської (1999); праці Т. Гусарчук (2018), Г. Васильченко-Міхно (1993), А. Єфіменко (2010, 343–57), О. Зосім (2011, 297–304) та ін. Особливості паралітургійної музики В. Польової розглянуто в підрозділі дисертаційного дослідження А. Бакумець (2021, 175–95). Духовну творчість українських композиторів вивчає

О. Козаренко (2002, 150–60). Особливостям музичної мови С. Луньова присвячено розділ дисертаційного дослідження О. Моцар (2016, 138–86). У статті Ж. Зубко (2011) розглянуто використання композитором засобів духовної музики, а саме псалмодійного речитативу та мелодекламації богослужбового тексту у творі «Дніпро» для інструментального складу. Наукові розвідки Ю. Воловчук (2018, 49–55) та Т. Кушніра (2020, 165–9) присвячено аналізу симфонії для мішаного хору а cappella «Страсна седмиця». Однак залишається нерозкритим питання місця цього твору та його стилістичних особливостей як одного зі зразків паралітургійної музики. Адже, як стверджує композитор і музикознавець Олександр Козаренко:

«Так необхідне зараз “вгризання в семантику” музичної матерії для розуміння процесів, що її наповнюють, є, очевидно, лишень першою сходинкою до розкриття інтегрального змісту твору мистецтва (виконаного чи написаного), а відтак – розкриття певної його ролі у безкінечному процесі “духовного пригодництва”» (Козаренко 2012, 5).

Мета статті зумовлена науковою новизною дослідження, оскільки стилістичні особливості симфонії для мішаного хору а cappella «Страсна седмиця» С. Луньова вперше стали предметом музично-культурологічного аналізу в контексті української паралітургійної музики. Важливо простежити зв'язок цього твору з архаїчними культовими піснеспівами на тлі історичного розвитку духовної музики.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що церковну музику складають канонічні піснеспіви, що виконуються під час богослужінь, – вечірні, літургії, деякі святкові служби, акафісти, панахиди, вінчання тощо. Вони супроводжуються як співом/мелодекламацією/псалмодіюванням священнослужителів, так і хором. Послідовність і тексти більшості з них в обіході з початку VI ст. Британський історик Норман Дейвіс у книжці «Європа. Історія» пише:

«Зважаючи на те, що в Європі так і не було загальної для всіх усної мови, тобто, спільної словесної *mousike*, музичну мову Європи – її несловесне *mousike* – слід вважати за найтривалішу лінію її спільної культури. Справді, оскільки вона простягається від Іспанії до Росії, але не поширюється на Індію чи ісламський світ, виникає спокуса припустити, що музика – єдиний універсальний паневропейський засіб спілкування» (Дейвіс 2008, 136).

Середземноморський культурний простір, зважаючи на його територіальне та культурно-культуре минуле, своїм корінням сягає доби Стародавнього Риму. У результаті геополітичних змін наступницею східної частини Римської імперії стала Візантія. Саме у візантійському обряді формується система «осьмогласся» (подібна до середньовічних ладів григоріанського співу), в структурі якої існує вісім ладів літургійної музики, свій порядок використання в богослужбовій практиці послідовною зміною щотижня одного гласу на інший. Ця послідовність утворює восьмижитневе гласове коло, яке має назву «гласовий стовп». У VIII ст. її упорядкував в «Октоїх» Іоанн Дамаскін і згодом допрацював Феодор Студит у IX ст.

Канонічне музичне мистецтво на території сучасної України сягає корінням часів Київської Русі, а точніше – відлік починається з моменту її хрещення у 987–989 рр. Традиції служіння православної церкви були сформовані навколо візантійської, або східної, культури. Як зазначає музикознавець Юрій Ясіновський:

«Разом із християнством Київська Русь перейняла з Візантії найрозвиненіший на той час літургійний спів, його форми, жанри, богословсько-етичну сутність, а також багату виконавську практику, систему вишколу професійних кадрів, писемні форми запису, музично-теоретичні основи. Візантійсько-християнська спадщина заклала міцні підвалини руської (української) писемної професійної музики» (Ясіновський 2015, 32).

Прототипом невменної нотації, яка була основною системою запису церковних піснеспівів у середньовічній Європі, зокрема пройшла три етапи еволюції у Візантії, в Україні у XII ст. є знаменний розспів, що побутував до XVI ст., зазнаючи трансформацій у нотуванні: від широкого вжитку людьми до використання священнослужителями та вузькопрофільними професійними співаками. Процес розвитку українського церковного співу впродовж тисячоліття описав Мирослав Антонович:

«Український церковний спів перебрав, поєднав і розвинув різні первні тих музичних культур, що, з одного боку, мають, так би мовити, універсальні, а з другого – національні, питома українські риси. Складний процес культурно-історичного ендосмосу між Україною і культурами Орієнту та Окциденту виявляв постійно тенденції розвитку від універсального до національного, а далі до регіонального і локального, самобутньо українського» (Антонович 1988–1989, 458).

Весь цей процес відбувається в системі осьмогласся, у якій визначена послідовність щотижневої зміни богослужбових текстів, піснеспівів тощо. Еволюція від монодичного одноголосся до партесного співу відбулася на початку XVII ст. Хор став звучати в багатоголосному складі від 3 до 48 голосів. У 1675 р. Микола Дилецький задля якісного виконання партесних творів написав «Граматику мусікійську», яка пояснювала основи професійного виконання багатоголосної музики в новітній ладовій системі. Разом із Дилецьким майстрами композиції партесного співу були Симеон Пекалицький, Герман Левицький, Іоанн Домарацький.

Паралітургійні піснеспіви в ті часи існували нарівні з літургійними, однак не були занесені до системи осьмогласся та не були обов'язковими для відпусту канонічного чину. З XVI по XVIII ст. основними жанрами паралітургійної музики стають канти, псалми. Деякі з них згодом стають літургійними. Зародження та популяризація кантів зумовлені формуванням поезії книжною українською мовою здебільшого в містах, а саме в навчальних закладах: бурсах, академіях, братських школах тощо. В осередках освіти нарівні з іншими дисциплінами зазвичай викладали музичну грамоту, була поширена практика церковного співу. Канти мали світські (побутові, любовно-ліричні) і духовні (величальні Христу, Богородиці; покаянні) сюжети. Покаянні канти ідеологічно еволюціонували з епохи Бароко, перейнявши

функцію моралізації християнської філософії, глибоко вкорінюючись у молитовну практику, подібно до монодії. Структурні елементи кантів еволюціонують від давньої традиції знаменної, або крюкової, нотації до класичних музичних форм через становлення сучасної ладово-тональної системи, тактової структуризації паралельно з канонічною музикою.

Класичний період композиторської творчості, який характеризується обміном знаннями і композиторськими техніками з Європою, датують другою половиною XVIII ст. Найвпливовіші постаті, що сформували вектор розвитку професійної музичної спільноти та мали величезний вплив на композиторів-наступників, – це Микола Бортнянський, Артемій Ведель, Максим Березовський. Завдяки цій плеяді геніїв паралітургійна музика, що доповнювала церковну службу, стає унікальною самостійною одиницею. Відтепер композиції на канонічні тексти створюються для виконання не лише під час служби, а й для концертного вжитку, що означає використання набагато ширшої палітри музичних засобів – від виконавського складу до фактури, динаміки тощо.

У XIX–XX ст. на обрії українського класичного простору виходять такі творчі постаті, як Микола Лисенко, Микола Леонтович, Яків Степовий, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць. Це популяризатори та збирачі українського фольклору, які навчали любити рідну землю, її культуру, за що зазнавали репресій від більшовиків. Переслідування культурних і наукових діячів за часів Радянського Союзу зумовило підпільний спротив усіх мистецьких організацій, які все ж не дали українській культурі та освіті піти в небуття. Представники цього складного періоду – Григорій Верьовка, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Ігор Шамо, Георгій Майборода та ін.

На початку XXI ст. в Україні актуалізується процес духовного відродження. Відбувається розкриття свідчень про забуті, заборонені, замовчані події для широкого інформаційного простору. Велика частина репресій за часів Радянського Союзу була спрямована на церковну діяльність і місце автентичної духовної ієрархії як всередині держави, так і за її межами. Історичний шлях розвитку церковної культури, що на початку минулого століття був навмисне майже знищений, отримує можливість реабілітації як результат налагодження церковно-державних відносин.

Нині духовна музика викликає неоднозначну оцінку серед науковців, філософів, композиторів, церковних діячів та вірян різних конфесій.

Церковний хоровий спів, що супроводжує богослужіння в храмах, часто характеризується як духовна музика. Проте твори сучасних композиторів на канонічні тексти церковного вжитку здаються деяким священнослужителям, парафіянам та навіть професійним музикантам недоречними під час богослужіння. Такій музиці сьогодні дають визначення «*паралітургійна*». Є багато різноманітних прикладів паралітургійної музики у творчості сучасних українських композиторів, як-от Леся Дичко, Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Вікторія Польова, Олександр Козаренко, Віктор Степурко, Святослав Луньов та ін. Сьогодні паралітургійна музика виходить далеко за межі церковно-обрядових канонів загалом завдяки технікам написання, складу виконавців, інструментів, світловим ефектам тощо. Обираючи напрям паралітургії, композитор у такий спосіб виражає свою глибоку віру, створює власну неповторну інтерпретацію архаїчних розспівів. Вибір молитовних текстів, упорядкованих в унікальне полотно, є витонченим індивідуальним трактуванням глибинного розуміння канону. Самоідентифікація композитора відтворюється через накладання на канонічний текст різноманітних музичних і художніх засобів: звукових і світлових ефектів, неформальних для православного вжитку технік написання, крос-культурних нашарувань, сценічних дій тощо.

Зацікавленість церковною тематикою у С. Луньова виникла в студентські роки під час бесід з його викладачкою теоретичних дисциплін у Національній музичній академії України та регентом за сумісництвом – Іриною Чижик. Композитор для своєї симфонії для мішаного хору *a cappella* обирає один із найскладніших і найстрашніших періодів для християн – Страсну седмицю – останній тиждень перед воскресінням Ісуса Христа, під час якого відбуваються такі події: зрада, засудження та страта Спасителя. На цей сюжет композитора надихнуло відвідання у 90-х роках XX ст. острова Валаам, зокрема руїн старого монастиря. За спогадами С. Луньова, острів повністю з каменю, навіть стовпи там не закопані, а присипані камінням. Після Другої світової війни Валаамський монастир перетворили на місце ліквідації та примусового працевлаштування інвалідів із заслання, концтаборів, тюрем. Радянське експансивне минуле, дитинство та виховання композитора вплинули на проєктування індивідуальних космологічних моделей. Святослав Луньов порівнює свою композиторську творчість з «ремонт старих кораблів» (за І. Стравинським), що нагадує синтез роботи з музикою, різноманітними

композиторськими техніками та засобами, подіями минулого. Це відображається в його симфонії для мішаного хору *a cappella* «Страсна седмиця», де відбувається нашарування людського болю, неосвіченості, розчарування на руїнах культового монастирського минулого.

Симфонія або хорова симфонія як жанр – нова важлива ніша в системі сучасної вітчизняної музики. Завдяки полістилістиці у твір вмонтовано ідеї та символи, які створюють багаторівневу історичну ретроспективу. У контексті паралітургійної музики в цьому творі, через його спрямування на виключно концертне виконання, відбувається переосмислення православних догм, реактуалізація найтрагічнішої події для християн.

Основою музичного викладу матеріалу є знаменний розспів. Детально опрацювати старовинні наспіви С. Луньов мав змогу разом із В. Польовою в Іонинському монастирі, який композитор відвідував понад 20 років. Пропозиція реставрації обіходних піснеспівів надійшла від отця Дмитра Болгарського, диякона та регента. Працюючи зі старовинними наспівами, С. Луньов відкрив багато церковних сюжетів. У послідовності канонів та ірмосів, у текстах описано різні події, їхні наслідки та черговість.

Вербальним першоджерелом хорової симфонії С. Луньова є тексти різних богослужінь, більшість з яких – це молитви, які використовуються лише під час Великого посту, а саме Страсного тижня. У цей період, згідно зі Святим Писанням, проходять останні дні земного життя Ісуса Христа.

Хорова симфонія «Страсна седмиця» складається з семи частин. Важливо, що композитор влаштовує організацію їх послідовності не за канонічними правилами, а виокремлює найвагоміші канонічні тексти та інколи об'єднує декілька з них в одній частині.

Першим номером С. Луньов обирає молитву «Отче наш». Як відомо, молитви «Отче наш» Ісус навчає своїх послідовників на їхнє прохання навчити молитися. Це головна молитва християнина, передбачає щоденне багаторазове індивідуальне промовляння віруючою людиною. У сучасній богослужбовій практиці ця молитва звучить на кожному богослужінні щонайменше тричі. Цей текст аналізували найвідоміші богослови, проте маємо неоднозначне, хоч і доволі розлоге трактування концепції побудови структури молитви. Гармонії, які композитор задіяв для передання вчення молитви Христа, – хиткі, гострі, створюють настрій глибокого відчуження від усього земного. Слова, які слугують

зверненням до Господа, описують земне розуміння волевиявлення Творця: «Отче наш, іже єси на небесіх...», звучать монотонно, з глибоким натяком на розвиток подальшої трагедії.

Другий номер «Нині сили небесня» містить у своєму складі вибрані рядки з трьох молитов: «Господи, воззвах к Тебі» (пс. 140), «Нині сили небесня» (співають замість «Херувимської пісні» на літургії Передосвячених Дарів), «Ангельський собор здивувався» (використано один вірш). Об'єднано ці тексти тематизмом літургії Передосвячених Дарів, що в будні дні Великого посту замінює собою евхаристійну літургію та служиться в перші три дні Страсної седмиці. Літургія Передосвячених Дарів не містить проскомідії (частина, в якій з хліба та вина через молитви готується матеріал для причастя) та передбачає причастя вірян протягом тижня попередньо освяченими хлібом і вином у неділю на літургії св. Василя Великого. У складі літургії є 140-й псалом та «Нині сили небесня» (замість «Херувимської пісні»). Всі дії священництва під час «Нині сили небесня» відбуваються в повній тиші. А ось використання вірша «Благословен єси, Господи, научи мя...» зумовлене відсиланням до подій Великої суботи, коли риторика змінюється з покаєнної на воскресну. Виклад тексту молитви «Нині сили...» підпорядкований звучанню слова. Такий спосіб музичного мислення, який відштовхується від вербального, характерний для знаменного розспіву та створює історичну ретроспективу з часом, коли ще не існувало тактової системи в церковній музиці. Текст молитви «Нині сили небесня» описує об'єднане поклоніння як земного виміру, так і небесного добровільній жертві Ісуса Христа, який прийняв розп'яття. Молитва закликає вірити глибині любові Бога до людей і через цю віру обіцяє вічне життя. Також на мелодії та ритмічній організації попереднього матеріалу «Нині сили...» звучать тексти віршів зі 140-го псалма. Текст 140-го псалма покаєнний. Складається з віршів-прохань, які спрямовані до Господа задля захисту слів, дій та помислів від обману. Святослав Луньов використовує прийом виконання різних текстів на одну мелодію, поширений у церковній практиці співу тропарів, ірмосів, стихир тощо.

Третій номер «Се Жених грядет» – молитва, яку співають на утрени перші три дні Страсного тижня. У тексті закладено відсилання до притч з Євангелія. Дві притчі пояснюють образ Жениха (Мв. 25:5-13; Лк. 12:36:38), інші описують останні повчання Ісуса (Мв. 21:19; Лк. 13:34-35; Мв. 21:23-24; Мв. 21:28-32; Мв. 21:33-42).

Молитва оповідає про Ісуса, якого тут іменують Женихом, який може прийти в життя людини без попередження, в будь-який час. У тексті прописано настанови, як не пропустити зустріч зі Спасителем, – бути уважним, не присипляти свою совість, оскільки сон, у контексті молитви, рівносильний смерті та вигнанню з Царства Божого. Текст «Се Жених грядет в полунощі, і блажен раб, Єго же обрящет бдяща», що відкриває номер, завдяки фактурі викладу доноситься з різних теситурних вимірів, створюючи ефект реверберації та присутності в храмі. Весь номер загалом тонально не виходить за межі споріднених ладів, має чітку структуру, містить пряме відсилення до церковних обіходних піснеспівів.

Четвертий номер «Єгда славнії ученици» – це тропар, що звучить перед причастям у Страсний тиждень. Текст оповідає про Таємну вечерю та учнів Христа, про Іуду, який вирішив зрадити свого вчителя. Номер, як і попередній, має стійку гармонію. Донесення тексту «Тогда Іуда омрачашеся» є одним із ключових моментів тлумачення людського гріха, який Ісус через розп'яття спокутує.

П'ятий номер «Приїдіте, ублажим Іосифа» – це стихира, яка виконується в Страсну п'ятницю під час цілування плащаниці Христа. Йосип Ариматейський – таємний послідовник Ісуса, був заможним чоловіком, радником синаєдріону, у час страти залишився з Марією, Никодимом та мироносицями біля розп'яття. Після страти Ісуса Йосип іде до Понтія Пілата з проханням забрати тіло Христа та, домовившись, купує нову плащаницю, в яку згодом його загорнуть, а також віддає свою висічену в скелі гробницю, щоб там сховати тіло від вандалів. Музичний матеріал п'ятої частини стилізований під старовинні наспіви. У номері виписано соло тенора – образ Йосипа, та соло сопрано – образ Марії. Мелодія написана в східній стилізації, багата на мелізми та насичена драматичними інтонаціями.

Шостий номер «Світе тихий» – наймасштабніший номер усієї симфонії. Основну молитву розділено на три частини, між ними виписано ще три молитви: «Да молчит всяка плоть», «Царю небесний» з відпустом, «Святий Боже». Всі молитви об'єднує поховальна, траурна тематика. «Світе тихий» – це молитва, яка оповідає про подвиг Ісуса, про його добровільну страту заради людей; «Да молчит всяка плоть» – співають замість «Херувимської» у Велику суботу; «Царю небесний» – часто використовується молитва, на панахидах і літіях (поховальні та поминальні обряди) переходить

у «Святий Боже». Цей номер містить пряму цитату грузинського гімну Богородиці «Ти є лоза виноградна», що символізує віру у воскресіння, в помилювання.

Останній, сьомий номер «Воскресеніє Твоє» – тропар пасхи, який констатує воскресіння Христа. Цей тропар, незалежно від наспіву, завжди звучить урочисто, життєствердно. Композитор імітує грузинський наспів, класично віддаючи початок чоловічим голосам: зазвичай на службах першими цей тропар починають співати священнослужителі, після чого їм вторять усі парафіяни. Використана класична форма виконання – тричі. Номер закінчується фрагментом молитви «Хресту Твоєму поклоняємось, Владико», який переходить у фінальні рядки православного піснеспіву «Воскресіння Христове бачачи», а саме: «распятіє бо притерпів, смертю смерть разруши». Фінал масштабний, урочистий, просвітлений.

Висновки. Симфонія для мішаного хору *a cappella* «Страсна седмиця» С. Луньова створює ефект присутності під час найвагоміших і найтрагічніших подій у земному житті Ісуса Христа. Слухач, занурюючись у атмосферу, переживає разом з хором усі трансформації, перебуваючи у «звуквих декораціях», побудованих на знаменному, грузинському, східному наспівах – найдавніших наспівах православної церкви. Матеріал викладено в різних фактурах, що калейдоскопічно репрезентують фрагменти еволюції церковної музики. Твір написаний виключно для концертного виконання, проте використання окремих частин під час служби вразило своєю глибиною та самотністю, бо мелодика й мотиви побудовані в традиціях старовинних церковних наспівів.

Духовні традиції, на яких побудований сюжет і безпосередній музичний базис аналізованого твору, разом із індивідуальними композиторськими методами, до яких вдається автор, перебувають у стані глибокої культурологічно-музичної взаємодії та репрезентують еволюцію мислення в царині інтерпретації духовних концепцій. Використання алгоритмічної техніки композиції, з переосмисленням технічних характеристик форми симфонії (за інтерпретацією композитора залишається лише її ідеологічна функція об'єднання в спільне полотно), репрезентує національну, властиву українському народові масову хорову пісню, яка сягає корінням ще часів язичництва.

Культурологія та музика уподібнюють багатогранний історичний та технологічний досвід, демонструючи багатозаровість загальної

еволуції світу, ролі людини в ньому, та дають можливість загального аналізу напряму розвитку та наслідків цієї еволюції. Основною спільною ознакою для музики та культурології

є тяжіння до цілісності, що зумовлено спільними джерелами духовного, прогрес і симбіоз яких простежено в хорівій симфонії «Страсна седмиця» Святослава Луньова.

Список використаної літератури

- Александрова, Наталія. 2008. «Літургична музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця XX – початку XXI століття». Автореф. дис. канд. мистецтвозн., Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової.
- Антоненко, Маргарита. 2020. «Православна духовна музика в системі української культури кінця XX – початку XXI століття». Дис. канд. мистецтвозн., Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького, НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Антонович, Мирослав. 1988–89. «Питоменності українського церковного співу». У *Збірник праць Ювілейного конгресу. Науковий конгрес у 1000-ліття Хрещення Руси-України*, ред. В. Янів, 458–71. Мюнхен: Науковий Конгрес у 1000-ліття Хрещення Руси-України у співпраці з Українським Вільним Університетом.
- Бакумець, Анастасія. 2021. «Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття». Дис. д-ра філософії (музичне мистецтво), Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Васильченко-Міхно, Галина. 1993. «Грецький розспів в українській співочій практиці кінця XVI – першої половини XVII ст.: про спадкоємність з греко-візантійською гімнографічною традицією». Автореф. дис. канд. мистецтвозн., Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського.
- Воловчук, Юлія. 2018. «Симфонія для мішаного хору “Страсна седмиця” Святослава Луньова: авторське прочитання духовно-музичних традицій». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* 123: 49–55. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152417>.
- Герасимова-Персидська, Ніна. 1999. «Роль церкви в музичних реформах кінця XVI – початку XVII ст.». У *З історії української музичної культури: зб. ст.*, 3–8. Київ: Муз. Україна.
- Гусарчук, Тетяна. 2018. «Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва)». Автореф. дис. канд. мистецтвозн., Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського.
- Дейвіс, Норман. 2008. *Європа: Історія*. Пер. з англ. П. Тарашук, О. Коваленко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
- Єфіменко, Аделіна. 2010. «Літургичний жанр як інтеракція: контекст сучасної композиторської творчості». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* 85 (Духовна культура України: традиції та сучасність): 343–57.
- Зосім, Ольга. 2011. «Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургичний аспект». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* 26: 297–304. Київ: Міленіум.
- Зубко, Жанна. 2011. «Геометрія канону (Арво Пярт, Святослав Луньов, Максим Шалигін)». У *Київське музикознавство: зб. ст. Київський ін-т музики імені Р. М. Глієра*. <https://www.lunyov.com/press/>
- Козаренко, Олександр. 2002. «Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів». *Каллофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії* 1: 150–60.
- . 2012. «Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство* 11: 3–7.
- Кушнір, Тарас. 2020. «Еволюція сприйняття інтерпретаційних версій симфонії для мішаного хору a cappella “Страсна седмиця” Святослава Луньова». *Мистецтвознавчі записки* 38: 165–9.
- Моцар, Олександра. 2016. «Ідеї театру абсурду у процесі оновлення музичного театру останньої третини XX – початку XXI століття». Дис. канд. мистецтвозн., Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського.
- Ясіновський, Юрій. 2015. «Музикологія в сучасному науковому дискурсі або: Чи наука про музику може стати університетською дисципліною в сучасній Україні». *Наукові записки УКУ. Історія* 7 (2): 27–48. <http://er.ucu.edu.ua/handle/1/658>.

References

- Aleksandrova, Nataliia. 2008. “Liturgical music as a genre-stylistic phenomenon in the creativity of Ukrainian composers of the late XX – early XXI century.” PhD diss. abstract, Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
- Antonenko, Marharyta. 2020. “Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late XX – early XXI century.” PhD diss., Bohdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Antonovych, Myroslav. 1988–1989. “Specificity of Ukrainian church singing.” In *Zbirnyk prats Yuvileynoho Kongresu*, edited by V. Yaniv, 458–71. Munich [in Ukrainian].
- Bakumets, Anastasiia. 2021. “Genre-stylistic features of choral cycles of Ukrainian composers of the late XX – early XXI century.” PhD diss., National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Davies, Norman. 2008. *Europe: A History*. Translated by P. Tarashchuk, O. Kovalchuk. Kyiv: Osnyvy [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, Nina. 1999. “Role of church in musical reforms of the late XVI – early XVII century.” In *Z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*, 3–8. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Husarchuk, Tetiana. 2018. “Phenomen of the composer's individuality in the intonation of dramatic spiritual works (on the material of Ukrainian musical mysticism).” PhD diss. abstract, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Kozarenko, Oleksandr. 2002. “Sacral creativity of Ukrainian composers of the XX century in the context of national musical-semiotic processes.” *Kallofonia: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii* 1: 150–60 [in Ukrainian].
- . 2012. “Philosophy of Music as Necessary Component of Modern Art Education.” *Visnyk of the Lviv University. Series Arts* 11: 3–7 [in Ukrainian].
- Kushnir, Taras. 2020. “Perception evolution of interpretive versions of the symphony for mixed choir a cappella «Strasna sedmytsia» by Svyatoslav Lunyov.” *Mystetstvoznavchi Zapysky* 38: 165–9 [in Ukrainian].
- Motsar, Oleksandra. 2016. “Ideas of absurdist theater in the process of renewal of musical theater of the late XX – early XXI century.” PhD diss., Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Vasylichenko-Mikhno, Halyna. 1993. “Hretskyi rozspiv v ukrainskii spivochii praktytsi kintsia XVI – pershoi polovyny XVII st.: pro skhozhist z hreko-vizantiiskoii himnografichnoiu tradytsiieiu.”

- PhD diss. abstract, Tchaikovsky Kyiv State Conservatory [in Ukrainian].
- Volovchuk, Yuliia. 2018. "Symphony for mixed chorus "Holy Week" by Sviatoslav Lunev: author's interpretation of spiritual and musical traditions." *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 123: 49–57. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152417> [in Ukrainian].
- Yasinovsky, Yuriy. 2015. "Musicology in Contemporary Scientific Discourse, or Can Music Studies Become a University Discipline in Contemporary Ukraine?" *Naukovi Zapysky UCU [Annals of the UCU]. History Series* 7 (2): 27–48. <http://er.ucu.edu.ua/handle/1/658> [in Ukrainian].
- Yefimenko, Adelina. 2010. "Liturhichnyi zhanr yak interaktsiia: kontekst suchasnoi kompozytorskoï tvorchosti." *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* 85: 343–57 [in Ukrainian].
- Zosim, Olha. 2011. "Bohosluzhbova muzyka u suchasnomu muzychnomu prostori Ukrainy : liturhichnyi aspekt." *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* 26: 297–304. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
- Zubko, Zhanna. 2011. "The geometry of canon (A. Pärt, S. Lunyov, M. Shalygin)." In *Kyivske muzykoznavstvo*. R. Glier Kyiv Institute of Music. <https://www.lunyov.com/press/> [in Ukrainian].

Olena Yaremchuk

THE POLYSTYLISTICS OF SVYATOSLAV LUNYOV'S PARALITURGICAL MUSIC

Paraliturgical music is a sophisticated expression of the composer's pure faith, acquired through knowledge of his craft in historical and technical progress. Many examples of sacred music have come down to us from the past, and most of them were in the territory of modern Ukraine, along with works by Russian composers that are still a priority in some churches. One way to rethink this topic is to study the work of Ukrainian composers, particularly in the context of paraliturgical music. One example is the work of contemporary Ukrainian composer Svyatoslav Lunyov. While many scholarly studies have been analyzing liturgical genres and music in the liturgy in various aspects, including canonical music and the work of S. Lunyov, the question of the place of the choral symphony "Strasna Sedmytsia" in the context of paraliturgical music remains unresolved. Due to its scientific novelty, the study of Lunyov's choral symphony in the context of Ukrainian paraliturgical music became the subject of a special musical and cultural analysis for the first time. Since the beginning of the twenty-first century, the spiritual revival has become more and more important. The historical path of development of church culture, which was deliberately almost destroyed at the beginning of the last century, is being rehabilitated as a result of the establishment of church-state relations. Currently, sacred music is subject to very mixed opinions among scholars, composers, church leaders, philosophers, and people of different faiths. Music based on the canonical texts that form the basis of the church rite but interpreted by contemporary composers seems impossible to introduce into the service on an everyday level. Such music is defined as "paraliturgical." Today, there are many different examples of music of this genre, as almost all academic composers turn to.

Keywords: paraliturgical music, polystylistics, spiritual, Strasna Sedmytsia (Passion Week), prayer, ritual, Svyatoslav Lunyov.

Матеріал надійшов 22.03.2023



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)