

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ЧАМАХУД ДАРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 78.071.1Яциневич:784.087.68:78.036(477)(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

ТОМ 1

**ХОРОВА ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА
ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА
В КОНТЕКСТІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ МИТЦЯ:
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Д. В. Чамахуд

Науковий керівник:

Путятицька Ольга Вікторівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2025

АНОТАЦІЯ

Чамахуд Д. В. Хорова та камерно-вокальна музика Якова Яциневича в контексті життєтворчості митця: джерелознавчий та стильовий аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2025.

Актуальність. Життя українського композитора Якова Михайловича Яциневича (1869–1945) оповите таємницями, багато пережитих ним подій не розгадані до кінця. Його творчість тільки в останні роки повертається в українську культуру, тому потребує ґрунтового дослідження. Тривале забуття Я. Яциневича спричинене складними історико-політичними подіями. У 1930-і роки, в умовах тоталітарного режиму, він зазнав переслідувань за створювану духовну музику й активну участь в діяльності Української автокефальної православної церкви. Офіційно композитора звинувачували в наявності в його музиці стилістичного комплексу «церковщини». Тому не лише видання, а й виконання багатьох творів композитора заборонялися. Шукаючи роботи, він змушений був часто змінювати місце проживання – спочатку в Україні, а згодом і в Краснодарському краї (АР Адігея), куди його вислали.

У численних біографічних матеріалах про Я. Яциневича, опублікованих останнім часом, трапляються помилки, неточності, а інколи й недостовірна інформація. У його творчій спадщині майже триста композицій, але всі вони в рукописах розпорошені по різних архівах України, це ускладнює її вивчення. Постає завдання зібрати й опрацювати ці матеріали, проаналізувати твори, щоб уточнити й доповнити творчий портрет митця, – цим і зумовлена актуальність теми дослідження.

Наукова новизна. У дисертації вперше:

- уведено в науковий обіг та опубліковано нові документи, які дали можливість реконструювати життєвий шлях Я. Яциневича;
- виявлено окремі риси особистості композитора, окреслено мистецьке коло його спілкування;
- віднайдено та систематизовано за хронологічним та жанровим параметрами рукописи композитора, доповнено перелік творів новими позиціями, окреслено жанрову систему творчості Я. Яциневича;
- запропоновано періодизацію життєтворчості митця з врахуванням соціокультурних, історико-політичних факторів життя композитора, його географічного місця проживання, особливостей музичного мислення, жанрової системи та специфіки хроносу життєтворчості;
- до наукового обігу введено ноти раніше неопублікованих хорових і камерно-вокальних творів;

– окреслено значення хорових, камерно-вокальних творів та ораторії «Скорбна Мати» в історико-культурному контексті першої третини ХХ століття;

– досліджено передумови написання, процеси популяризації, сценічне виконання хорових, камерно-вокальних композицій та ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича у співацькій практиці ХХ століття;

– у результаті аналізу хорових, камерно-вокальних творів та ораторії «Скорбна Мати» виявлено жанрові особливості композицій, окреслено ознаки індивідуального стилю композитора;

– на основі здійснених у процесі написання дисертації досліджень зібрано, відредаговано та опубліковано навчально-методичний посібник з нотами творів Я. Яциневича («...А разом воскресне і щастя й любов». Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)).

Результати дисертаційного дослідження практично втілені у процесі укладання, редагування навчально-методичного посібника, до якого увійшли ноти творів Я. Яциневича («...А разом воскресне і щастя й любов». Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)), а також проведення кількох концертів і лекцій з прем'єрним виконанням зазначених творів.

Результати дослідження. Основу джерельної бази для вивчення життєтворчості Я. Яциневича становлять архівні матеріали, віднайдені у десяти архівах Києва, Львова та Одеси: фонди з Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Центрального державного архіву вищих органів влади України, Державного архіву міста Києва, Центрального державного архіву громадських об'єднань України, Центрального державного історичного архіву України, Галузевого державного архіву Служби безпеки України, Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаніка, Державного архіву Одеської області. Загалом в архівах опрацьовано майже 700 справ, уміщених у 45 фондах, проте потрібну інформацію віднайдено лише у 123 справах: біографічні, персональні й особисті документи (заяви, анкети, які Я. Яциневич заповнював власноруч, документи з навчальних закладів, у яких він здобував освіту; спогади композитора про диригентську діяльність; довідки про різні напрями його музичної та немусичної роботи); епістолярна спадщина (листування з рідними і друзями); рецензії та відгуки про музичну творчість митця; численні афіші і програми концертів та конкурсів, під час яких виконувались композиції Я. Яциневича; матеріали про публікацію його окремих творів; фотоматеріали про композитора та його рідних; рідкісні нотні видання і нотні рукописи. Усе це дало можливість уточнити і підтвердити *факти біографії композитора*, щодо яких досі були розбіжності, а також доповнити й деталізувати життєтворчість новою інформацією, реконструювати життєвий і творчий шлях Я. Яциневича.

Спираючись на концепцію психологічних типів, з'ясовано *риси особистісного портрету* митця, зокрема такі: гуманістичні особистісні характеристики етико-інтуїтивного інтроверта у поєднанні з окремими ознаками екстравертності. Я. Яциневич постає як універсальна творча особистість, адже, окрім композиторської творчості, не менше значення в його житті мали диригентська і церковна регентська робота з професійними й аматорськими хоровими колективами, яку він розпочав, тісно співпрацюючи з М. Лисенком як субдиригент і помічник. Я. Яциневич як фольклорист збирав українські народнопісенні зразки, створював їх хорові обробки, як педагог – викладав співи, музично-теоретичні дисципліни, історію музики в загальноосвітніх школах і вищих навчальних закладах. Його активна громадська діяльність була спрямована на розвиток й удосконалення музичного життя в Україні. Для Я. Яциневича як особистості принципово важливим стало прийняття сану священника.

На основі опрацьованих архівних матеріалів виявлено *коло спілкування* Я. Яциневича з його сучасниками – композиторами, диригентами, співаками, письменниками, журналістами, театральними діячами, – можливі взаємовпливи пояснюють його принцип добору поезій для вокальних творів і зацікавлення окремими музичними жанрами. Крім того, уточнено, доповнено й розширено список творів композитора, з'ясовано дати їх написання, складено *таблицю жанрів*, яка охоплює майже триста композицій різних жанрів: інструментальна музика, обробки народних пісень для хорів різних складів як *a cappella*, так і в супроводі фортепіано, авторські хорові твори для різних складів *a cappella* або у супроводі фортепіано, духовна хорова музика, камерно-вокальні твори, ораторія, музично-драматичні твори (опера-феєрія, оперета), кіномузика, симфонія.

Завдяки реконструкції життєтворчості Я. Яциневича запропоновано її *періодизацію* з урахуванням соціокультурних, історико-політичних, географічних чинників, а також особливостей музичного мислення, специфіки хроносу життєтворчості, особливостей внутрішнього психологічного розвитку митця. Визначено п'ять періодів:

1. Ранній період (до 1905), а в його межах – перший (формування у Білій Церкві, навчання в Києві, до 1900) і другий (активна музична робота Києві, 1900–1904) етапи.
2. Криза в композиторській творчості (1905–1915).
3. Зрілий період (1915–1930), що охоплює перший (активна участь в мистецькому й церковному житті Києва, збирання фольклорних матеріалів на Київщині, 1915–1925) і другий (участь у мистецькому житті Одеси, 1925–1930) етапи.
4. Вимушена криза, пауза «мовчання», перервана еволюція (1930–1940).
5. Редукований пізній період (1940–1945) (переселення композитора в Адигейську АР).

Розкрито особливе значення в композиторській творчості Я. Яциневича хорової й камерно-вокальної музики. Хорова творчість представлена духовними опусами, композиціями на тексти українських поетів і обробками народних

пісень; камерно-вокальна – містить солоспіви в супроводі фортепіано на вірші українських поетів. Вершинне досягнення становить ораторія «Скорбна Мати» для хору і двох сопрано-*solo* на слова П. Тичини, хорові та сольні фрагменти якої супроводжує симфонічний оркестр. У дисертаційному дослідженні розглянуто ораторію, усі віднайдені камерно-вокальні й хорові композиції, більшість з яких не були опубліковані раніше.

Опрацювання архівних матеріалів, афіш концертів, відгуків у *газетній періодиці* переконало, що хорові та камерно-вокальні твори Я. Яциневича у ХХ столітті досить часто звучали в концертних програмах колективів різного рівня майстерності, а також були відомі в Україні та за її межами. Численні аудіо- та відеозаписи опублікованих творів Я. Яциневича у виконанні українських та зарубіжних колективів, здійснені у ХХІ столітті, свідчать про значне зацікавлення творчістю композитора. Усе це спонукає публікувати, досліджувати й популяризувати твори Я. Яциневича сьогодні.

У дисертації три розділи присвячені аналізу музичних жанрів, провідних у творчості Я. Яциневича: другий розділ – духовної музики, третій – хорових і камерно-вокальних композицій на тексти українських поетів, четвертий – ораторії «Скорбна Мати».

Здійснене дослідження переконало, що в жанрі **духовної хорової музики** композитор протягом 1920-х років написав більше шістдесяти творів, більшість із них опубліковані, решта рукописні, виявлені в архівах: великі богослужбові цикли («Літургія», «Всеношна», «Вінчання»), окремі піснеспіви на канонічні вербальні тексти зі служб, а також паралітургійні твори (релігійні канти, колядки, щедрівки). Значна кількість духовних композицій Я. Яциневича, як і інших композиторів-сучасників, представників «нової школи» в українській духовній музиці (М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Демуцького, П. Козицького, М. Вериківського, М. Гайдая та інших), зумовлена суспільно-політичними подіями. Попри складність ситуації в Україні першої половини ХХ століття (революції, війни, голод, розруха), композитори брали активну участь в діяльності УАПЦ, ВПЦР, у процесах українізації богослужбової музики, що суттєво вплинуло на їхню творчість. Співпраця Я. Яциневича у цій сфері з іншими композиторами сприяла не лише запозиченню досвіду його сучасників, а й виробленню індивідуального авторського почерку, зокрема в духовних творах.

У процесі аналізу виявлено, що *жанрова й інтонаційна своєрідність* духовної музики Я. Яциневича зумовлена його зверненням до традицій старовинної церковної одноголосної музики, церковного співу, українських класичних хорових концертів, російської хорової музики, української народнопісенної культури, а також до духовних творів його сучасників. Водночас, наголошено на *індивідуальних виражальних засобах* у творах композитора: відтворення молитовного стану; глибоке музичне тлумачення сакральних вербальних текстів; уникання одноманітності звучання (нова гармонізація повторюваної теми, переміщення основної мелодії в інші голоси, зміна тональності, введення підголосків чи прохідних звуків у супровідних

партіях, додавання допоміжних ноти до основної теми); чіткість структури циклів та розділів форм у кожному піснеспіві. Я. Яциневич переосмислює деякі традиційні погляди на структуру церковних богослужінь (зокрема у «Вінчанні» він уперше музично оформлює вербальні тексти таїнств Обручення і Шлюбу); новаторськи трактує музичний розвиток окремих піснеспівів («Святий Боже» та «Херувимська» з «Літургії»). Крім того, композитор ускладнює гармонічну мову відхиленнями в далекі тональності, зіставляє тональності без попередньої гармонічної підготовки альтерованими загостреннями, які утворюють прохідні дисонуючі співзвуччя, максимально застосовує колористичні можливості гармонії, характерні для музики модернізму; використовує мелодико-гармонічні звороти з підвищенням четвертого щабля в мінорі, тісні інтонаційні зв'язки між творами і циклами (використання однаково музичного матеріалу і подібних музичних засобів); створює піснеспіви для професійного і для аматорського хорів, а також кілька варіантів однієї частини; часто застосовує контрастність, різкі образно-емоційні зміни; ретельно продумує музичну драматургію творів.

Дослідження хорової і камерно-вокальної музики на тексти українських поетів, а також обробок народних пісень Я. Яциневича (усі твори віднайдені в рукописах та рідкісних виданнях) переконало, що його зацікавлення цими жанрами зумовлене загальною тенденцією в музичному мистецтві першої третини ХХ століття – професіоналізацією українського хорового та сольного виконавства. Виявлено, що хорові й камерно-вокальні твори митця, популярні в репертуарі виконавських колективів 1920-х років, наприкінці цього десятиліття, і особливо наступного, 1930-х років були заборонені для виконання і друку. Вони явно дисонували з тогочасними політичними кампаніями індустріалізації, колективізації та боротьби з церквою.

Опрацювання хорової (одинадцять творів *a cappella*, чотири твори в супроводі фортепіано, шість обробок народних пісень для хору або соліста з хором) і камерно-вокальної (чотири солоспіви в супроводі фортепіано) музики Я. Яциневича дало підстави дійти висновку, що протягом 1920–1930-х років композитор вдавався до експериментувань у доборі поетичних текстів за їх «музичністю», тематикою, характером образності, обираючи поезії Г. Чупринки, В. Чайченка (Б. Грінченка), Олександра Олеся, І. Франка, Лесі Українки, О. Романової, О. Маковея, О. Коваленка, надаючи перевагу інтимній, пейзажній ліриці. Проте вже у 1930-і роки він змушений був писати композиції на вірші В. Атаманюка, Б. Юрківського, І. Яременка, в яких оспівуються «червоні прапори», «нове життя» та інше.

Здійснений аналіз хорових і камерно-вокальних творів 1920-х років засвідчив, що вони сповнені стильових особливостей, характерних для музики того часу. Зберігаючи інтонаційну єдність з минулим (діалогу, зокрема з романтизмом), композитор, з одного боку, апелює до елементів модернізму – колористичних можливостей гармонії (з опорною роллю консонансу, проте зі сміливим використанням дисонансів), тональних пошуків, хроматизації горизонталі, полістильових фактурних нашарувань, інструменталізації хорового письма (використання фуг, фугато у хорових творах), декламації та імітації

людського голосу (в солоспівах), компонуванні творів у збірки, варіативності однієї й тієї ж композиції. З іншого боку, виразно проступають ознаки нефольклорного мислення композитора в обробка народних пісень, зокрема у вільному ставленні до першоджерел, в їх осмисленні. У хорових і камерно-вокальних творах втілені авторські ідеї – довільне поводження з поетичними текстами, багата темброва палітра голосів та фортепіано, розгорнуті масштабні музичні форми, монологічні оперні сцени, використання лейтмотивів та принципу конфлікту.

Розгляд **ораторії** «Скорбна Мати» (1926) для мішаного хору, двох сопрано-*solo* та симфонічного оркестру на слова П. Тичини надав можливість виявити, що це перший в історії української музики твір цього жанру, написаний одразу з оркестровою партитурою (ораторія М. Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», 1923, у першій редакції була в супроводі фортепіано).

Виявлено головні ознаки жанрового генотипу, характерні для ораторії «Скорбна Мати»: *введення релігійних образів та сюжетики як вербальної основи* (єдність трьох сюжетів: євангельського – Божа Матір і Христос, онтологічного – моління людини до Божої Матері, земного – природа, Україна, люди), що згодом повернеться в українську музику лише на початку 1990-х років; *інтонаційна єдність з церковною музикою* (введення пластів одноголосся, псалмодії, хоралу); *використання великомасштабної музичної структури* (три рівні побудови – циклічна чотиричастинна, незалежність невеликих розділів у кожній частині, музичних форм у розділах); *поєднання в драматургії епічної розповідності, ліричності і дієвих елементів видовищних дійств* (протиставлення образів, виокремлення мікрокульмінацій в кожній частині); *переважання хорових епізодів над сольними* (кількість хорів більша, проте емоційно-психологічна складова у сольних епізодах не менш значуща).

Підкреслено, що *жанровими джерелами* ораторії стали опера і пасіони. Із цими жанрами ораторію Я. Яциневича споріднюють масштабні сольні епізоди Божої Матері, психологізація і зміна її образу впродовж твору, використання форми діалогу між Марією і хором, що суголосно із «Stabat Mater», «Страстями» композиторів різних епох. Щодо стильових особливостей твору, наголошено на ознаках *модерністського мислення* композитора, серед яких – довільна інтерпретація поетичного тексту; тональні пошуки; полістильове нашарування жанрово-інтонаційних комплексів церковної стилістики, дзвоніння, плачу і скорботи, східного колориту, української народної пісні, маршової військової музики; свідоме використання лейттеми, лейтритму; звернення до ладограмонічного комплексу та фактурних прийомів різних епох з обов'язковим використанням колористичного звучання, дисонантних нашарувань, ускладнень горизонтальних та вертикальних поєднань, поліфонічних складних комплексів. Окреслено особливості *авторського мислення* Я. Яциневича: переважання мелодичного інтонування над декламаційним, введення здебільшого рухливих темпів, надання симфонічному оркестру ролі повноцінного учасника дії.

Зазначені особливості хорової і камерно-вокальної музики Я. Яциневича дали змогу ідентифікувати стиль композитора. Визначено, що на початку

XX століття українська, як і європейська музика зазнає стильових змін і модифікацій, внаслідок цього стало можливим поєднання різних стилістичних тенденцій навіть у музиці одного композитора.

Протягом кінця XIX – до першої третини XX століття в українській культурі набув розвитку музичний модернізм. В українському музичному модернізмі це співпало з активним впливом політичних та ідеологічних процесів (тоталітаризм, революції, війни, соцреалізм). Творчість Я. Яциневича також зазнала впливу модерністської естетики, як і музика більшості українських композиторів цього часу. Правомірно стверджувати, що музична творчість Я. Яциневича становить унікальну альтернативну версію українського модернізму, поширену в Україні лише до 1930-х років (за дослідженнями О. Шмурака). Я. Яциневич, як і багато інших композиторів-сучасників, зазнав різних політичних репресій – від заборон друкувати й виконувати твори (1920-і), зміни сфери діяльності – з музичної на інженерно-будівельну (1930-і) до вислання за межі території України і смерті на чужині (1940-і).

Жоден із представників модернізму, як відомо, не є виразником одного стилю у його «чистому» вигляді. Натомість кожен митець у своїй творчості проходить шлях власної ідентифікації у сторону ускладнення. Такі ж процеси розвитку композиторського мислення прослідковуються у творчості Я. Яциневича, у результаті чого стверджується про інструменталізацію хорового письма, професіоналізацію та інтелектуалізацію творчого сприйняття митця поруч з іншими композиторами його доби.

Дослідження життєтворчості Я. Яциневича залишається актуальним і надалі. Поле вивчення життєвого та творчого шляху композитора надзвичайно широке, і перед музикознавцями стоїть нелегке завдання заповнити «білі плями» у творчості митця, відродивши ще одну сторінку в буремній історії української музики.

Ключові слова: українська музична культура кінця XIX – першої половини XX століття, життєтворчість Якова Яциневича, духовна музика, хорові твори *a cappella*, хорові твори у супроводі фортепіано, солоспіви, ораторія, вірші українських поетів, джерелознавство, стильовий аналіз.

ABSTRACT

Chamakhud D. Choral and Chamber Vocal Music of Yakiv Yatsynevych in the Context of the Artist's Life Work: Source and Style Aspects.

Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in the Specialty 025 “Musical Art” (Field of Knowledge 02 “Culture and Art”). – P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2025.

Relevance. The life of Ukrainian composer Yakiv Mykhailovych Yatsynevych (1869–1945) is shrouded in mystery; with many of the events he experienced remaining unresolved. The work of this talented artist has only recently begun to return in Ukrainian culture, highlighting the need for a thorough exploration of his legacy. Yatsynevych's long period of obscurity can be attributed to complex historical and political events. In the 1930s, under a totalitarian regime, he faced persecution for composing sacred music and actively participating in the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church. Officially, the artist was accused of embodying a stylistic complex of “churchness” in his music, leading to the prohibition of both the publication and performance of many of his compositions. In search of employment, the composer was forced to frequently change his place of residence – first within Ukraine and later in the Krasnodar Territory (Adygea), where he ultimately faced exile.

Numerous biographical materials about Yatsynevych in published texts contain errors, inaccuracies, inconsistencies, and unreliable information. The composer's creative heritage, which comprises nearly three hundred compositions, has not yet been fully compiled and is primarily stored in manuscripts across various archives in Ukraine, complicating research efforts. Therefore, it is essential to continue the search for materials that will clarify and enrich the creative portrait of the artist, as well as to study his musical heritage. This necessity underscores the relevance of the chosen topic.

Scientific Novelty. This dissertation is the first to introduce new documents into scientific circulation, revealing previously unknown facts about Yatsynevych's biography. It substantiates his choice to focus on choral and chamber vocal music and expands the list of the composer's works with new items. Archival documents are published, clarifying many facts about the artist's life and reconstructing Yatsynevych's biography.

The dissertation also reveals specific features of the composer's personal portrait and establishes the genre system of his compositions. A proposed periodization of Yatsynevych's life considers socio-cultural, historical, and political factors, as well as his geographical location and unique musical thinking.

Previously unpublished choral and chamber vocal compositions have been introduced into scientific circulation, and the composer's manuscripts were found and systematized by chronological and genre parameters. The study examines the prerequisites for writing, the processes of popularization, and the performance of Y. Yatsynevych's compositions in the 20th-century singing practice. An analysis of his choral and chamber vocal compositions reveals genre features and signs of his individual style, along with stylistic characteristics in his compositions.

The practical implementation of these research results is demonstrated through the collection, editing, and publication of a teaching and methodological manual titled “..And together happiness and love will rise: Yakiv Yatsynevych. Choral and Chamber Vocal Compositions (on the occasion of the 155th anniversary of the composer's birth).” Additionally, several concerts and lectures featuring the premiere performances of these works were held.

Research results. The basis of the source base for studying Yatsynevych's life work is archival materials found in ten archives in Kyiv, Lviv, and Odesa (Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. Rylsky, Central State Archive and Museum of Literature and Art of Ukraine, Central State Archive of Higher Government and Administration of Ukraine, State Archive of Ukraine, Central State Archive of Public Associations of Ukraine, Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv, Main State Archive of the Security Service of Ukraine, Institute for Research of Library Art Resources of the V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine, State Archive of Odesa Region). In total, the archives processed about 700 files in 45 fonds, but the necessary information was found only in 123 files: biographical, personal and personal documents (applications, questionnaires filled out by Yatsynevych himself; documents from educational institutions where he studied; memoirs of the composer himself about his conducting activities; references on various aspects of musical and non-musical work); epistolary heritage (letters from the composer, his family and friends); reviews and feedback on the composer's musical work and works; numerous posters and programmes of concerts and competitions where Yatsynevych's compositions were performed; materials on the publication of individual works by Yatsynevych; photographs of the composer and his family; rare music editions, as well as music manuscripts. All the materials received made it possible to clarify and confirm the *facts of the composer's biography*, which still had discrepancies, to supplement and detail his life and work with previously unknown information, to restore and structure the life and creative way of Yatsynevych.

In the dissertation, *the characteristics of the personal portrait* of Ya. Yatsynevych were clarified. Based on research on psychological types, the key personality traits of the composer are highlighted as humanistic personal characteristics of an ethical and intuitive introvert in combination with individual characteristics of extraversion. It has been found that the composer was one of those artists who can be called polyfaced. After all, in addition to composing, conducting, and working in church regency with professional and amateur choirs – which he began in close cooperation with M. Lysenko as a sub-conductor and assistant – these activities were equally significant in his musical life. His folkloristic work involved collecting samples of Ukrainian folklore and creating choral arrangements of folk songs. As a pedagogue, he taught singing, music theory, and music history at secondary schools and higher education institutions. The artist's active social endeavors aimed to develop and enhance musical life in Ukraine. An important and equally decisive aspect of Yatsynevych's personality was his decision to become a priest.

The materials studied allowed for the revelation of Yatsynevych's circle of communication with contemporaries, including composers, conductors, singers, writers, journalists, and theater figures. The research enabled the determination of possible influences of musical features from other artists' compositions, the understanding of the principles behind choosing poetry for lyrical works, and the justification of the composer's interest in certain musical genres.

On the basis of archival materials, it was possible to clarify, supplement and expand the list of works by Ya. Yatsynevych, to determine the years of creation of many compositions, and to compile *a genre table* that includes about three hundred compositions by the artist in various genres: instrumental music, arrangements of folk songs for choirs of various sizes, both *a cappella* and accompanied by piano; original choral compositions for different choir sizes, either *a cappella* or accompanied by piano; sacred choral music; chamber vocal compositions; oratorio; musical and dramatic compositions (opera extravaganza, operetta); film music; and symphonic works.

The clarified dating of Yatsynevych's musical compositions and the reconstruction of his life's work led to the creation of *a periodization of the composer's life*. Taking into account a complex of socio-cultural, historical, political, and geographical factors, as well as the peculiarities of musical thinking, genre systems, the specifics of his life-creation chronology, and the internal psychological development of Yatsynevych, five periods of the composer's life and work are distinguished:

1. The early period (until 1905), which is divided into two stages: the first (formation in Bila Tserkva and study in Kyiv until 1900) and the second (active musical work in Kyiv from 1900 to 1904).

2. The middle-age crisis in the composer's work (1905–1915).

3. The mature period (1915–1930), which is divided into two stages: the first (active work in the artistic and church life of Kyiv and collection of folklore material in the nearby villages of the Kyiv region from 1915 to 1925) and the second (artistic life in Odesa from 1925 to 1930).

4. The forced crisis, or pause of “silence,” interrupted evolution (1930–1940).

5. The reduced late period (1940–1945), marked by the composer's exile to the Autonomous Republic of Adygea).

A review of Yatsynevych's life work and compositional heritage has demonstrated the importance of the composer's choral and chamber vocal music. His choral music includes religious compositions, compositions based on texts by Ukrainian poets, and arrangements of folk songs. Among the chamber vocal compositions, there are solo songs accompanied by piano set to the poems of Ukrainian poets. The culmination of choral and solo sound in Yatsynevych's works can be considered the oratorio “The Grieving Mother” for choir and two soprano solos, based on the words of P. Tychna, in which choral and solo fragments are accompanied by a symphony orchestra. Therefore, the oratorio and all the chamber vocal and choral compositions found – most of which have not been published before – were chosen for the dissertation research.

The research has shown that **sacred choral** music includes more than sixty pieces, primarily composed during the 1920s (most of them published, while the rest were found in archives). This includes large liturgical cycles (“Liturgy”, “Vespers”, “Wedding”), individual hymns to canonical texts from services, as well as paraliturgical pieces (religious cantos, carols, and shchedrivky). The considerable number of sacred compositions in Yatsynevych's works, as well as those of other

contemporary composers – representatives of the “new school” of Ukrainian sacred music (notably M. Leontovych, K. Stetsenko, P. Demutsky, P. Kozytsky, M. Verikivsky, M. Haidai and others) – is attributed to socio-political events. Despite the difficult period of the first half of the twentieth century, characterized by revolutions, wars, famine, and devastation in Ukraine, composers actively participated in the activities of the UAOC, the All-Ukrainian Central Council, and the processes of Ukrainianization of liturgical music, which undoubtedly influenced their work. Yatsynevych's acquaintance and collaboration with other composers in this area not only allowed him to gain experience from his contemporaries but also helped him improve his knowledge and eventually find his own unique style, particularly in sacred compositions.

The analytical comprehension of Yatsynevych's sacred music has allowed for the determination that *the genre and intonational sources* of his compositions were rooted in the traditions of previous centuries: ancient church monophonic music, various methods of church singing, music from Ukrainian classical choral concerts, Russian choral music, sacred compositions by Yatsynevych's contemporaries, and the traditions of Ukrainian folk-song culture. At the same time, the study of sacred compositions helps to distinguish a characteristic range of *individual expressive means and techniques in the composer's music*. These include: reproduction of the prayerful state; deep musical interpretation of sacred verbal texts; avoidance of monotony of sound through new harmonization of repeated themes, moving the main melody to other voices, changing keys, introducing passing sounds in the accompanying parts, and adding auxiliary notes to the main theme; clarity of the structure of cycles and sections in each hymn; rethinking traditional views on the structure of church services; for instance, in the “Wedding,” the composer musically arranges the verbal texts of the sacraments of betrothal and marriage for the first time; innovation in the interpretation of musical development in individual hymns, such as ‘Holy God’ and “Cherubic” from the “Liturgy”; complication of the harmonic language by deviations into distant keys, comparisons of keys without prior harmonic preparation, and alternate sharpenings that form passing dissonant consonances, while maximizing the coloristic possibilities of harmony typical of modernist music; use of melodic and harmonic turns with an increase in the fourth step in the minor; close intonational connections between compositions and cycles, utilizing the same musical material and similar musical means; presence of chants for both professional and amateur choirs, as well as several versions of one part; frequent contrasts and sharp figurative and emotional changes; carefully considered musical drama in the works.

The study of **choral and chamber vocal music based on texts by Ukrainian poets, as well as arrangements of folk songs** by Yatsynevych (all of which were found in manuscripts and rare editions), has shown that the composer's interest in these genres aligns with the general trend of the era, which was characterized by the professionalization of Ukrainian choral and solo performance in the first third of the twentieth century. It has been found that the choral and chamber vocal compositions of the composer, which were popular and performed by groups in the 1920s, were banned from performance and publication starting in the late 1920s and especially

during the 1930s. The stigma of being labeled a “spiritual composer” and the presence of a stylistic complex of “churchness” in his compositions became a disadvantage for the political campaigns of industrialization, collectivization, and the fight against the church at that time.

The analytical comprehension of Yatsynevych's choral music (including eleven *a cappella* pieces, four pieces accompanied by piano, and six arrangements of folk songs for choir or soloist with choir) and chamber vocal music (comprising four solo songs accompanied by piano) provides grounds to conclude that the composer experimented with his musical thinking in these compositions from the early 1920s to the late 1930s. The analysis of the range of poetic texts reveals that, when selecting poems for his compositions of the 1920s, Yatsynevych was guided by his own preferences, focusing on the ‘musicality’ of texts by H. Chuprynka, V. Chaichenko (B. Hrinchenko), O. Oles, I. Franko, Lesya Ukrainka, O. Romanova and O. Makovei, choosing themes of lyrical content that ranged from landscape sketches and vivid imagery to intimate lyrics about lost love and dramatic depictions of defiance and determination. However, the 1930s brought adjustments, leading to the emergence of compositions ‘for the spite of the day’ based on poems by V. Atamaniuk, B. Yurkivsky and I. Yaremenko, which celebrated “red flags,” “new life,” and similar themes.

The analytical comprehension of Yatsynevych's choral and chamber vocal compositions from the 1920s has shown that the musical sound of these compositions is characterized by stylistic features representative of his era. It is emphasized that, while maintaining intonational unity with the past – particularly in dialogue with Romanticism – the composer simultaneously appeals to elements of modernity. This includes the coloristic possibilities of harmony (where consonance plays a supporting role alongside the bold use of dissonance), tonal explorations, chromaticization of melodic lines, polystylistic textural layering, instrumentalization of choral writing (evidenced by the use of fugues and fugato in choral compositions), recitation and imitation of the human voice (in solo singing), as well as the arrangement of compositions in collections and the presence of different versions of the same composition. Additionally, the features of Yatsynevych's non-folklore thinking in his arrangements of folk songs are highlighted, manifested in his free approach to primary sources and his personal interpretations. At the same time, in his choral and chamber vocal compositions, the composer embodies his own ideas – he treats poetic texts flexibly, utilizes the timbre palette of voices and piano, develops large-scale musical forms, incorporates monologue opera scenes, and employs leitmotifs and the principle of conflict.

The study of **the oratorio** “The Grieving Mother” for mixed choir, two sopranos-*solo*, and symphony orchestra, based on the words of P. Tychyna, revealed that this work was the first oratorio in the history of Ukrainian music written with an orchestral score. Yatsynevych's oratorio was created in 1926, while M. Verikivskyi's oratorio “Duma about a Captive Girl Marusya Bohuslavka” was written in 1923 and initially accompanied only by piano.

An analytical comprehension of Yatsynevych's oratorio allowed us to identify the main features of the genre genotype used by the composer. These features include

the introduction of religious images and themes as a verbal foundation, characterized by the unity of three plots: the gospel (the Mother of God and Christ), the ontological (a person's prayer to the Mother of God), and the earthly (nature, Ukraine, and humanity). This approach would not return to Ukrainian music until the early 1990s; *intonational unity with church music*, evident in the use of layers of unison, psalmody, and chorale; *a large-scale musical structure* featuring three levels of construction: a cyclic four-part structure, the independence of smaller sections within each part, and the presence of various musical forms in the sections; *the combination of epic narrative, lyricism, and dynamic elements of spectacle in the drama*, including the juxtaposition of images and the highlighting of micro-culminations in each part; *the predominance of choral episodes over solo ones*; although there is no strict division of numbers, the number of choral sections prevails, while the emotional and psychological components in the solo episodes remain equally significant.

It is emphasized that opera and passions became significant *genre sources* for the oratorio. Yatsynevych's oratorio is connected to these genres through large-scale solo episodes featuring the Mother of God, the psychologization and transformation of her character throughout the work, and the use of a dialogue form between Mary and the choir, aligning with the traditions of the "Stabat Mater" and "Passion" compositions by composers of various eras. The study of the stylistic features of the work reveals *the foundations of the composer's modern thinking*, which includes: a free interpretation of the poetic text; tonal explorations; a polystylistic layering of genre and intonation complexes, incorporating church style, bell ringing, mourning, oriental influences, Ukrainian folk songs, and military marching music; and the conscious use of the leitmotif and leitrythm. Additionally, references to paludogrammatical complexities and textural techniques from different eras are employed, characterized by colorful sound, dissonant layering, and intricate horizontal and vertical combinations, alongside polyphonic elements. The most striking features of Yatsynevych's *approach* include a preference for melodic intonation over declamatory intonation, the introduction of predominantly flowing tempos, and the role of the symphony orchestra as an integral participant in the action.

Taking into account the aforementioned peculiarities of Yatsynevych's choral and chamber vocal music, the study made an attempt to identify the composer's style. It has been determined that, in the early twentieth century, Ukrainian music, like European music, underwent stylistic changes, with different stylistic trends coexisting simultaneously even within the works of a single composer.

From the end of the nineteenth century to the early third of the twentieth century, a natural period of musical modernism unfolded in Ukrainian culture. It is emphasized that Ukrainian musical modernism is characterized by a close connection with political processes (totalitarian regime, revolutions, wars, and socialist realism). The work of Yatsynevych was inevitably influenced by the modernist imagery and vocabulary present in the music of most Ukrainian composers during this time. The study allows us to formulate the statement that Yatsynevych represents a unique alternative version of Ukrainian modernism, which existed in Ukraine only until the 1930s (according to O. Shmurak's research). The figure of Yatsynevych, along with other composers of his

time, can be considered politically charged, having experienced various forms of political repression – from the prohibition of creativity and performance (starting in the late 1920s) to shifting his musical activities to engineering and construction (in the 1930s), and ultimately to exile from Ukraine and death in a foreign country (in the 1940s).

In conclusion, it is noted that none of the representatives of modernism is known to exemplify a single style in its “pure” form. Instead, each artist undergoes a process of personal identification that leads to complexity in their work. Similar processes of development in the composer’s thinking can be traced in Yatsynevych's work, leading to the conclusion about the instrumentalization of choral writing, as well as the professionalization and intellectualization of the artist's creative perception, alongside other composers of his time.

The study of Yatsynevych's life and work remains relevant for the future. The field of research into the composer's life and creative paths is extremely broad, and musicologists face the challenging task of filling in the "white spots" in the artist's work, thereby reviving another chapter in the turbulent history of Ukrainian music.

Keywords: Ukrainian musical culture of the late nineteenth and early twentieth century, life of Yakiv Yatsynevych, sacred music, *a cappella* choral compositions, choral compositions accompanied by piano, solo chants, oratorio, poems by Ukrainian poets, source studies, stylistic analysis.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Гайдучик Д. В. Синтез народнопісенних та церковно-монодичних витоків у духовних циклах Кирила Стеценка. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 39. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 164–193.

2. Гайдучик Д. В. Жанрові традиції у «Службі Божій» Михайла Гайворонського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. і мат-в. Вип. 113 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2015. С. 239–256.

3. Гайдучик Д. В. Духовні твори Я. Яциневича у церковно-співацькій практиці ХХ століття (за архівними матеріалами). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. №2. Харків : ХДАДМ, 2016. С. 19–31.

4. Чамахуд Д. В. Яків Яциневич: новий погляд на періодизацію життєтворчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 133: Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ :

НМАУ імені П. І. Чайковського. 2022. С. 198–217. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257342>

5. Чамахуд Д. В. «Вінчання» Якова Яциневича: особливості музичного прочитання вербальних текстів. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 49. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 63–84. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298981>

6. Чамахуд Д. В. Хорові твори *a cappella* Якова Яциневича на вірші українських поетів: стильові тенденції та особливості композиторської мови. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. Том 2. С. 106–119. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-18>

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

1. Чамахуд Д. В. «Визитка» Якова Яциневича: история создания и сценическая жизнь обработки народной песни «Сусидка». *Res humanitariae* : науч. журнал (ISSN 1822–7708) (RH). №25. Klaipėda : Klaipėdos universiteto, 2019. С. 122–144. DOI: <https://dx.doi.org/10.15181/rh.v25i0.1977>

Наукові праці апробаційного характеру

1. Гайдучик Д. В. Джерелознавчі аспекти дослідження творчої діяльності Я. М. Яциневича. *Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури* : мат-ли VI Міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених та студентів, Вінницький держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського, 25–26 листопада 2015 р. Вінниця : ТОВ «Нілан», 2015. С. 134–138.

2. Гайдучик Д. В. «Літургія святого Іоанна Златоустого» у творчості Я. Яциневича та К. Стеценка: спільні та відмінні риси. *Релігія. Філософія. Культура* : мат-ли Міждисциплінарної Всеукр. наук.-практ. конф., Чернігівський нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 29 жовтня 2015 р. Чернігів : ЧНПУ, 2016. С. 76–87.

3. Гайдучик Д. В. Виконавські аспекти духовних творів Я. Яциневича (на прикладі «Літургії святого Іоанна Златоустого»). *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених і студентів, Глухівський нац. пед. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 25–26 лютого 2016 р. URL: <https://drive.google.com/file/d/0B1PrGvfDqTb4Y2NHNmMwdUtqcVU/view>

4. Чамахуд Д. В. Вплив мистецького оточення Якова Яциневича на формування його творчої індивідуальності. *Музикознавчий універсум молодих* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., Львівська нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка, 1–2 березня 2017 р. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 157–158.

5. Chamakhud D. V. Unknown Pages of the Life of Jakiv Jacynevyč (Reconstruction of the Biography of the Ukrainian Composer with Archive Records). *Symposium EX UMBRA IN SOLEM : Biographies and Abstracts / Haliciana Schola Cantorum*, 2–5 November 2017. L'viv, 2017. P. 4–5.

6. Чамахуд Д. В. Наукова реконструкція біографії Якова Яциневича в аспекті творчої співпраці з Миколою Лисенком. *Музикознавчий універсум молодих* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, Львівська нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка, 27 лютого–2 березня 2018 р. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 129–131.

7. Чамахуд Д. В. Деякі риси особистісного портрету українського композитора Якова Яциневича. *Cultural studies and art: European development direction : conference proceedings, International scientific and practical conference*, July, 16–17. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. P. 65–68.

8. Чамахуд Д. В. Жанрова палітра музичної спадщини українського композитора Якова Яциневича. *Сучасні наукові дослідження: досягнення, інновації та перспективи розвитку* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 1–2 жовтня 2021 р. Рига, Латвія : «Baltija Publishing», 2021. С. 59–63.

9. Чамахуд Д. В. Яків та Ірина Яциневичі: відомості про дружину композитора (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., НБУВ ім. В. І. Вернадського, 5–7 жовтня 2021 р. Київ. URL: <http://conference.nbu.gov.ua/report/view/id/1202>

10. Чамахуд Д. В. Рецепція піснеспівів таїнств Обручення та Шлюбу у «Вінчанні» Якова Яциневича як наслідок створення та діяльності УАПЦ 1917–1921 рр. *100 років української культури в екзилі* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф., 9–10 грудня 2021 р. Київ : Національна акад. кер. кадрів культ. і мист., 2021. С. 24–26.

11. Чамахуд Д. В. Колядки і щедрівки в обробці Якова Яциневича. *Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 28–29 грудня 2021 р. Рига, Латвія : «Baltija Publishing», 2021. С. 49–55.

12. Чамахуд Д. В. Архівні фотографії як джерело дослідження життєтворчості Якова Яциневича. *Музикознавчий Універсум молодих* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, ЛНМАУ ім. М. В. Лисенка, 1–2 березня 2022 р. Львів, 2022. С. 78–80.

13. Чамахуд Д. В. Музичне втілення вербального тексту пасхального тропаря у піснеспіві «Христос воскрес» Якова Яциневича. *Чорноморські наукові студії* : зб. мат-в VIII Всеукр. мультидисциплін. конф., Міжнар. гуманіт. універс., 24 червня 2022 р. Одеса. 2022. С. 386–389.

14. Чамахуд Д. В. Тексти піснеспівів Всеношного богослужіння у музичному прочитанні Якова Яциневича. *Вплив культури й мистецтва на ціннісні орієнтири цивілізації в умовах воєнного та післявоєнного часу* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 30–31 серпня 2022 р. Рига, Латвія : «Baltija Publishing», 2022. С. 63–67.

15. Чамахуд Д. В. Невідомі факти про навчання Якова Яциневича у духовних закладах (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., НБУВ ім. В. І. Вернадського, 4–6 жовтня 2022 р. Київ. 2022. С. 413–415.

16. Чамахуд Д. В. Невідомі факти про музично-педагогічну та диригентсько-хорову діяльність Якова Яциневича. *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)* : зб. мат-в наук.-практ. інтернет-конф., Київський націон. універс. культ. і мист., 19 жовтня 2022 р. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 156–159.

17. Чамахуд Д. В. Дитячо-юнацькі роки життя Якова Яциневича: наукова реконструкція за архівними матеріалами. *Молода музикологія – 2022: наука і практика* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти та молодих вчених, Київський націон. універс. культ. і мист., 10–11 листопада 2022 р. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 98–102.

18. Чамахуд Д. В. Історія створення та особливості музичної будови духовного канта «Святому Юрію» Якова Яциневича (за архівними матеріалами). *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошук молодих вчених* : зб. мат-в VII Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих учених, Міжнар. гуманіт. універс. Південний регіон. центр Націон. акад. правових наук України, 18 листопада 2022 р. Львів–Торунь : Ліха-Прес, 2022. С. 353–357.

19. Чамахуд Д. В. Жанрово-композиційні та музичні особливості “Херувимської пісні” d-moll Якова Яциневича. *Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації»* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, Львівська націон. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 1 березня 2023 р. Львів. 2023. С. 88–91.

20. Чамахуд Д. В. Жанрово-композиційні особливості великоднього канту «Христос воскрес» Якова Яциневича. *Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти* : зб. мат-в Міжнар. наук.-практ. конф., Таврійський націон. універс. ім. В. І. Вернадського, 12–13 квітня 2023 р. Львів–Торунь : Ліха-Прес, 2023. С. 79–83.

21. Чамахуд Д. В. Роль вербально-словесного компоненту у жанрі канту (на прикладі хорового твору «Сирітка» Якова Яциневича). *Музикознавчі студії Поділля–2023 «Музична культура України: історія, сьогодення, світові зв'язки та впливи* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф., Вінницький фах. коледж мист. ім. М. Д. Леонтовича, 20–21 квітня 2023 р. Вінниця, 2023. С. 56–58.

22. Чамахуд Д. В. Одеський період життя Якова Яциневича: архівні свідчення про творчі здобутки. *Наука сьогодення: процеси глобалізації та трансформації* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 21–22 квітня 2023 р. Рига, Латвія : «Baltija Publishing», 2023. С. 102–106.

23. Чамахуд Д. В. Тематика богородичних кантів у хоровій творчості Якова Яциневича. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : зб. мат-в VIII

Міжнар. наук.-практ. конф., Факульт. культ. і мист. ВНУ ім. Лесі Українки, 16–18 червня 2023 р. Львів–Торунь : Ліха-Прес, 2022. С. 71–73.

24. Чамахуд Д. В. Жанрово-композиційні особливості та специфіка музичної мови неопублікованого «Великого славослів'я» із «Всеношного бдіння» Якова Яциневича (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Актуальні питання збереження та інноваційного розвитку наукових бібліотек*: зб. мат-в міжнар. наук. конф. Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 3–5 жовтня 2023 р. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; відп. ред. О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. Київ. 2023. С. 808–812.

25. Чамахуд Д. В. Неопублікована збірка хорових творів Якова Яциневича: жанрово-композиційні особливості, специфіка музичної мови. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : зб. мат-в Шостої міжнар. наук.-практич. конф. Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 3–4 листопада 2022 р. Київ. 2023. С. 349–359.

26. Чамахуд Д. В. Збагачення репертуару мистецьких колективів третього рівня освіти достойними зразками української музики (на прикладі солоспіву «До місяця» Якова Яциневича на слова Григорія Чупринки). *Третій рівень освіти в Україні: становлення та тенденції* : зб. мат-в Сьомої міжнар. наук.-практ. конф. Волинського націон. універс. імені Лесі Українки, 17–19 листопада 2023 р. с. Світязь Шашцького району Волинської області – Львів – Торунь : Ліха-Прес, 2023. С. 130–133.

27. Чамахуд Д. В. «Христос воскрес» Якова Яциневича як один з найрепертуарніших великодніх кантів у виконанні сучасних хорових колективів. *Мистецтво у кризові періоди: навчання і терапія* : зб. мат-в міжнар. наук. конф. Львівського національного університету імені Івана Франка, 12–13 жовтня 2023 р. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2023. С. 76–81.

28. Чамахуд Д. В. Специфіка композиторського мислення Якова Яциневича в хорових обробках українських народних пісень. *Напрями розвитку культури й мистецтва в Україні та в Республіці Польща* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 6–7 грудня 2023 р. Польща, Полонійна академія в Ченстохові. 2023. С. 30–34.

29. Чамахуд Д. В. Солоспів Якова Яциневича «Земле, моя всеплодющая мати»: особливості музичного втілення поезії Івана Франка. *Особливості впливу мистецтва на розвиток особистості* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 7–8 лютого 2024 р. м. Рига, Латвійська Республіка. С. 51–55.

30. Чамахуд Д. В. Хорові та камерно-вокальні твори Якова Яциневича: коло поетичних текстів та музичні особливості. *У діалозі з музикою* : зб. мат-в III Міжнар. наук.-практ. конф., 25–26 квітня 2024 р., м. Ужгород, комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради. С. 149–150.

31. Чамахуд Д. В. Хорові та камерно-вокальні пісенспіви Якова Яциневича в історико-культурному контексті першої третини ХХ століття. *Мистецька парадигма: сучасний погляд* : зб. мат-в V Міжнар. мистецтвознавч. пленеру,

15 травня 2024 р., м. Луцьк, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради. С. 61–66.

32. Чамахуд Д. В. Неопубліковане «Слава Богові на небі» із «Всеношної» Якова Яциневича: жанрово-композиційні особливості твору (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 8–10 жовтня 2024 р., м. Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Том 2. Київ, 2024. С. 170–174.

33. Чамахуд Д. В. Солоспів «Розвивайся ти, високий дубе» Якова Яциневича на слова Івана Франка як оновлення репертуару солістів-вокалістів третього рівня освіти. *Третій рівень освіти в Україні: становлення та тенденції* : зб. мат-в ІХ/5 Міжнар. наук.-практ. конф., 15–17 листопада 2024 р. Світязь – Луцьк : Факультет культури і мистецтв ВНУ імені Лесі Українки, 2024. С. 143–147.

Практична апробація

1. Підготовка до публікації навчально-методичного посібника з нотами хорових і камерно-вокальних творів Я. Яциневича («...А разом воскресне і щастя й любов». Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)»: редагування, комп'ютерний набір, написання передмови, підбір ілюстративного матеріалу. Харків : Укр-Паблішер, 2024. 132 с.

2. Прочитання лекції «Яків Яциневич: невідомі сторінки життя і творчості композитора» у Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові (Львів, 30 жовтня 2024).

3. Прем'єрне виконання та відеозапис хорових творів *a cappella* Я. Яциневича «Яциневич: Відродження» у Львівському органному залі за участю хору «Гомін» (диригент – В. Яценко) (Львів, 31 жовтня 2024).

4. Презентація навчально-методичного посібника творів Я. Яциневича «Нове нотне видання хорових і камерно-вокальних творів Якова Яциневича (до 155-річчя з дня народження): особливості посібника» [доповідь] – у рамках Восьмої Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, 7 листопада 2024).

5. Проведення концерту-презентації хорових і камерно-вокальних творів Я. Яциневича «Яків Яциневич: невідоме про відомого» (мистецька імпреза, присвячена 155-річчю з дня народження композитора). Концерт відбувся у Комунальному закладі вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради за участі архієрейського хору «Оранта» (керівник – В. Мойсіюк), церковного камерного хору «Credo» (керівник – К. Токало), хору «Волинські дзвони» (керівник – М. Вислоцька), молодіжно-юнацького хору «Покров» (керівник – І. Гайдучик), солістів – В. Мрочка, А. Зарицької,

М. Науменко, З. Нестерук-Вознюк, концертмейстерів – А. Кругляченко, О. Поліщук (Луцьк, 13 листопада 2024).

6. Сприяння виконанню творів Я. Яциневича молодіжно-юнацьким хором «Покров» (керівник – І. Гайдучик) на XXI Міжнародному фестивалі літургійних і паралітургійних творів у Польщі (Сем'ятичі, 16 листопада 2024).

7. Прочитання лекції «Невідомі сторінки життя і творчості українського композитора Якова Яциневича» для здобувачів освіти Комунального закладу вищої освіти «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж» (онлайн, 13 грудня 2024).

8. Сприяння виконанню творів Я. Яциневича різними колективами, зокрема хором викладачів Львівського музичного фахового коледжу імені С. П. Людкевича, церковним хором Спасо-Преображенського собору у Києві.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ	24
ВСТУП.....	26
РОЗДІЛ 1 ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА В КОНТЕКСТІ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ ПОШУКІВ	39
1.1 Джерелознавчі аспекти дослідження творчої діяльності Якова Яциневича. Архівні знахідки про композитора та його музичну спадщину	39
1.2 Біографія композитора за віднайденими матеріалами.....	50
1.3 Характеристика особистості композитора	57
1.4 Мистецький контекст діяльності Якова Яциневича.....	63
1.5 Жанрова палітра музичної творчості композитора	69
1.6 Періодизація життєтворчості митця	76
Висновки до першого розділу	85
РОЗДІЛ 2 ДУХОВНА ХОРОВА МУЗИКА ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА	88
2.1 Духовні твори Якова Яциневича та його сучасників в історико- культурному контексті першої третини ХХ століття	90
2.2 Свідчення з архівних документів про духовну музику Якова Яциневича: форми побутування, сценічне виконання, сприйняття сучасниками	92
2.3 «Літургія святого Іоанна Златоустого».....	101
2.3.1 Історія написання та форми збереження	101
2.3.2 Музична мова піснеспівів циклу: узагальнення	102
2.4 «Всеношна» (окремі піснеспіви)	108
2.4.1 Особливості композиційного вирішення	108
2.4.2 Історія написання та форми збереження	110
2.4.3 Музична мова піснеспівів циклу: узагальнення	112
2.5 «Вінчання»	113
2.5.1 Історія написання та форми збереження	113
2.5.2 Особливості композиційного вирішення	114
2.5.3 Музична мова піснеспівів циклу: узагальнення	116
Висновки до другого розділу	118

РОЗДІЛ 3 ХОРОВА І КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА НА ТЕКСТИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ТА НАРОДНІ ПЕРШОДЖЕРЕЛА.....	122
3.1 Хорові та камерно-вокальні твори Якова Яциневича в історико- культурному контексті першої третини ХХ століття	122
3.2 Свідчення з архівних документів про хорові та камерно-вокальні твори композитора	128
3.2.1 Сценічне виконання, сприйняття сучасниками	128
3.2.2 Неопубліковані збірки хорових творів	136
3.3 Хорова музика на тексти українських поетів.....	139
3.3.1 Хорові твори <i>a cappella</i>	141
3.3.2 Хорові твори у супроводі фортепіано.....	148
3.4 Хорові обробки народних пісень.....	151
3.5 Камерно-вокальні композиції	155
Висновки до третього розділу	167
РОЗДІЛ 4 «СКОРБНА МАТИ» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА ЯК ОДНА ІЗ ПЕРШИХ ОРАТОРІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ	170
4.1 Розвиток жанру ораторії.....	170
4.2 Специфіка роботи Якова Яциневича із жанром ораторії.....	176
4.2.1 Історія написання та форми збереження	176
4.2.2 Образна специфіка поезії	178
4.2.3 Жанрові особливості твору. Специфіка музичної мови	182
Висновки до четвертого розділу	202
ВИСНОВКИ	206
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	215
Література	215
Джерела	236

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

- БІТП – будинок інженерно-технічних працівників
- ВПЦР – Всеукраїнська православна церковна рада
- ГДА СБУ – Галузевий державний архів Служби безпеки України
- ДАК – Державний архів міста Києва
- ДАОО – Державний архів Одеської області
- ІДБМР – Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів
- ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського
- ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
- КДС – Київська духовна семінарія
- КПІ – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
- ЛННБУ – Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника
- ЛНМА ім. М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
- НБУ ім. Ярослава Мудрого – Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого
- НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ
- НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
- ОІНО – Одеський інститут народної освіти
- ОННБ – Одеська національна наукова бібліотека імені М. Горького
- УАН – Українська академія наук
- УАПЦ – Українська автокефальна православна церква
- ЦДАВО – Центральний державний архів вищих органів влади України
- ЦДАГО – Центральний державний архів громадських об'єднань України

ЦДАМЛІМ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва
України

ЦДІАК – Центральний державний історичний архів України, м. Київ

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В Україні, починаючи із середини 20-х років ХХ століття творчість багатьох композиторів була заборонена. Особливих утисків зазнавали ті митці, діяльність і музична творчість яких була пов'язана з Українською автокефальною православною церквою (УАПЦ), з духовною музикою. В умовах незалежної України національна культура, зокрема й музична, збагачується завдяки поверненню із забуття імен і творчої спадщини значної кількості митців – літераторів, музикантів, художників.

Перед музикознавством постає завдання повернути творчі здобутки митців, які, хоч і не визначали провідного спрямування культурних процесів, примножували духовні надбання своєї батьківщини. Серед таких постатей – Яків Михайлович Яциневич (1869–1945), свого часу відомий композитор і диригент, але в умовах тоталітарного суспільства заборонений, а згодом майже забутий. Його діяльність була надзвичайно різнобічною: працював як диригент і педагог, займався фольклористичною роботою, брав активну участь у громадському житті, а також був священиком. Окрім цього, Я. Яциневич написав майже триста музичних творів в різних жанрах (дод. В, табл. В.11).

У сучасному музикознавстві творчість композитора не часто привертає увагу дослідників. Про Я. Яциневича, окрім окремих коротких енциклопедичних статей та невеликих публікацій, автори яких часто допускаються помилок щодо життя і творчості митця, ґрунтовних розвідок практично немає. Справді, в його біографії багато невідомого, а музична творчість не вивчена. Складність їх дослідження полягає в тому, що майже всі матеріали про життєтворчість Я. Яциневича, а також нотні рукописи розпорошені по різних архівах України. Тому потрібна ґрунтовна пошукова робота над архівними матеріалами, щоб створити об'єктивний життєпис композитора, опрацювати його музичну спадщину, здійснити музикознавчий аналіз хорових і камерно-вокальних творів. Цим і зумовлені **актуальність** теми дисертаційного дослідження.

Найважливішою в композиторському доробку митця вважають камерно-вокальну і хорову музику *a cappella* і в супроводі фортепіано на тексти українських поетів. Серед хорових композицій *a cappella* особливе місце належить духовним творам, написаним на канонічні тексти церковних богослужінь і таїнств, а також на тексти релігійного змісту для виконання у храмі та за його межами. Найбільш масштабним твором, у якому звучання хору, солістів і оркестру можна вважати кульмінацією в розвитку композиторського стилю Я. Яциневича, є ораторія «Скорбна Мати», яку обрано для дисертаційного дослідження, як і віднайдені камерно-вокальні й хорові композиції, більшість з яких не були опубліковані раніше.

Об'єкт дослідження – творча постать Я. Яциневича.

Предмет дослідження – хорова і камерно-вокальна музика композитора в контексті його життєтворчості, реконструйованої за новими архівними джерелами.

Мета дослідження – дослідити хорову й камерно-вокальну музику Я. Яциневича, виявити її жанрово-стильові особливості, своєрідність індивідуального композиторського письма.

Відповідно до мети визначено такі **завдання**:

– визначити стан наукового вивчення творчості Я. Яциневича в українському музикознавстві;

– спираючись на архівні джерела та опубліковані матеріали, реконструювати життєвий шлях Я. Яциневича, виявити риси його особистості, вплив мистецького оточення, розширити та окреслити жанрову палітру музичної творчості, створити періодизацію життєтворчості;

– з'ясувати місце хорової та камерно-вокальної музики у творчості Я. Яциневича, увести в науковий обіг нові хорові та камерно-вокальні композиції;

– окреслити значення духовної музики Я. Яциневича в історико-культурному контексті першої третини ХХ століття, виявити архівні відомості про духовні твори та дослідити своєрідність їх музичного компоненту;

– окреслити значення хорових та камерно-вокальних творів композитора на вірші українських поетів, обробок народних пісень в історико-культурному контексті першої третини ХХ століття, відшукати архівну інформацію про музичні композиції, з'ясувати їх стилістичні ознаки, визначити індивідуальний композиторський стиль Я. Яциневича;

– дослідити роль ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича у розвитку жанру в українській музиці, окреслити жанрово-стильові особливості твору.

Для вирішення визначених завдань застосовано такі **методи дослідження**:

– метод системного аналізу – для вивчення літератури за темою дисертації;

– джерелознавчий – для опрацювання архівних документів;

– герменевтичний – для тлумачення та інтерпретації текстів рукописів;

– історико-типологічний – для класифікації творчої спадщини Я. Яциневича;

– біографічний – для дослідження життєвого і творчого шляху Я. Яциневича;

– теоретико-аналітичний – для аналізу історичних, соціологічних аспектів функціонування культури кінця ХІХ – першої половини ХХ століть;

– семантичний – для тлумачення символіки текстів першоджерел у хорових і камерно-вокальних творах митця;

– порівняльний – для вивчення музичних творів сучасників Я. Яциневича;

– музично-теоретичний – для аналізу нотного тексту, взаємозв'язку музики і слова;

– метод теоретичного узагальнення – для підбиття підсумків роботи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у дисертації *вперше*:

– уведено в науковий обіг та опубліковано нові документи (дод. Г), які дали можливість реконструювати життєвий шлях Я. Яциневича;

– виявлено окремі риси особистості композитора, окреслено мистецьке коло його спілкування;

– віднайдено та систематизовано за хронологічним та жанровим параметрами рукописи композитора, доповнено перелік творів новими позиціями, окреслено жанрову систему творчості Я. Яциневича;

– запропоновано періодизацію життєтворчості митця з врахуванням соціокультурних, історико-політичних факторів життя композитора, його географічного місця проживання, особливостей музичного мислення, жанрової системи та специфіки хроносу життєтворчості;

– до наукового обігу введено ноти раніше неопублікованих хорових і камерно-вокальних творів;

– окреслено значення хорових, камерно-вокальних творів та ораторії «Скорбна Мати» в історико-культурному контексті першої третини ХХ століття;

– досліджено передумови написання, процеси популяризації, сценічне виконання хорових, камерно-вокальних композицій та ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича у співацькій практиці ХХ століття;

– у результаті аналізу хорових, камерно-вокальних творів та ораторії «Скорбна Мати» виявлено жанрові особливості композицій, окреслено ознаки індивідуального стилю композитора;

– на основі здійснених у процесі написання дисертації досліджень зібрано, відредаговано та опубліковано навчально-методичний посібник з нотами творів Я. Яциневича «“...А разом воскресне і щастя й любов”. Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)».

Практичне значення отриманих результатів. Отримані результати дисертаційного дослідження можуть бути враховані під час підготовки навчальних програм з навчальних дисциплін («Історія української музики», «Музична культура ХХ століття», «Актуальні проблеми музичного твору: теорія, методологія, персоналії», «Інтерпретація музичного твору», «Аналіз музичних форм») для закладів вищої музичної освіти. Матеріали дисертаційного

дослідження, опубліковані в навчально-методичному посібнику «“...А разом воскресне і щастя й любов”. Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)» [1] з нотами творів Я. Яциневича, можуть бути використані у викладанні курсу «Історія української музики ХХ століття», а також сприятимуть збагаченню концертного репертуару хорових колективів і сольних виконавців.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вона відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі №1 «Історія української музики в аспекті сучасного музикознавства». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського від 27 березня 2024 р. (протокол №7).

Джерельну базу дослідження становлять документи та нотні матеріали, що зберігаються в київських, львівських та одеських архівах, *рідкісні нотні видання творів Я. Яциневича, афіші, програмки концертів, мемуарні матеріали* про діячів культури, його сучасників, а також публікації в *газетній періодиці* за його життя.

Аналітичний матеріал дослідження – музичні композиції українських авторів:

1) *Ноти творів Я. Яциневича, які вдалося віднайти:*

– духовна музика: великі богослужбові цикли (опубліковані «Літургія святого Іоанна Златоустого», «Вінчання», дві опубліковані і три неопубліковані частини «Всеношної»);

– хорова музика (неопублікована або збережена у рідкісних виданнях):

- одинадцять хорових творів *a cappella* на вірші українських поетів («Колискова пісня» на слова О. Маковея, «Вечір» на слова В. Чайченка, «Літня ніч» на слова О. Романової, «Гей, на весла» на

слова Г. Чупринки, «Знемоглись» на слова О. Коваленка, «А вже красне сонечко» на слова О. Олеся, «Хай літають вітри» на слова О. Олеся, «Роси, роси, дощику» на слова О. Олеся, «До місяця» на слова Г. Чупринки, «Хмарка» на слова В. Чайченка, «До праці» на слова Б. Грінченка);

- три хорові твори в супроводі фортепіано на вірші українських поетів («Жалібний марш» на слова невідомого автора, «Гей, на весла» на слова Г. Чупринки, «Весна» на слова невідомого автора); шість обробок українських народних пісень («Кармелюк» для чоловічого квартету або хору, «Байда» для соло тенора і басу з хором, «Ой шум ходе по діброві» для мішаного хору, «А гила-гилочка» для мішаного хору, «Сусідка» для мішаного хору, «Ой Лимане» для соло баритона з хором);

– камерно-вокальна музика (неопублікована або збережена у рідкісних виданнях): чотири солоспіви для сопрано або тенора у супроводі фортепіано («До місяця» на слова Г. Чупринки, «Розвивайся ти, високий дубе» на слова І. Франка, «Земле, моя всеплодющая мати» на слова І. Франка, «Досвітні огні» на слова Лесі Українки);

– ораторія «Скорбна Мати» на слова П. Тичини (робота розпочиналася з рукописом, згодом ноти опублікувала дослідниця В. Кузик).

2) Ноти творів сучасників Я. Яциневича, з якими проводилося порівняльне дослідження:

– «Літургія святого Іоанна Златоустого» («Служба Божа») К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, Д. Січинського, М. Гайворонського, Г. Китастого;

– «Вінчання» («Шлюб») К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького, Й. Кишакевича;

– хорові й камерно-вокальні твори, обробки українських народних пісень М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Д. Січинського, Я. Калішевського;

– ораторія М. Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку».

3) *Нотні матеріали старовинних церковних наспівів*, використані з метою пошуку інтонаційних першоджерел: праця М. Успенського [212], збірки з фольклорними наспівами [43] та звернення до окремих інтернет-сайтів [192; 226; 227].

Теоретичну базу дослідження становлять такі праці:

– про *життєтворчість Я. Яциневича* – біографічного характеру (А. Бондаренко [7], В. Власенко [16, с. 34–35], І. Гамкало [25, с. 531], О. Засадна [61, с. 196–198], О. Костюк [99], Є. Чернецький [265, с. 238; 266, с. 69–85]); у жанрі творчого портрету (К. Климчук [77], Л. Корній [90, с. 307–312; 93], О. Семирозум [168], Т. Філенко [217; 218; 219], І. Щербанюк [281]); з питань аналізу музичних творів (О. Засадна [61, с. 52–72, 103–104, 137–141], Л. Кауфман [67, с. 45–52; 66, с. 39–46]); з вивчення духовно-музичної спадщини (М. Гобдич [33], Г. Карась [65, с. 65, 209, 296, 301, 307, 832], Н. Супрун-Яременко [190], О. Харченко [221], М. Юрченко [285]); з вивчення жанру ораторії (В. Гетьман [31], В. Кузик [106], Е. Овчаренко [134], І. Сікорська [172]);

– з *музичного джерелознавства* (О. Волосатих [18], М. Копиця [87], Л. Корній [88; 92], О. Осадця [135], О. Путятицька [145], Л. Руденко [152], В. Шульгіна [279]);

– з *біографістики* (Л. Білоусова [6], О. Васик [9], Н. Савицька [154; 155; 158], Ю. Чеқан [263], В. Чишко [267], «Закони про стани» (упорядник Я. Канторович) [59], «Українська біографістика» (збірник наукових праць) [209]);

– про *життєтворчість одного композитора* (Т. Гусарчук [38], Л. Кияновська [73; 75]);

– про *життєтворчість та музичні твори композиторів першої третини ХХ століття* (С. Білокінь [5], О. Василенко [10], М. Головащенко [122], С. Гуральна [37], В. Іванов [120], Г. Куземська [105], М. Лисенко [115],

О. Лисенко [121], Л. Пархоменко [137; 138], О. Путятицька [143; 144], І. Савчук [162; 164], Р. Скорульська [114; 174], Г. Степанченко [183], Є. Федотов [70], М. Черепанін [264], С. Шевчук [272; 273], Я. Шипайло [277], М. Юрченко [284]);

– з історії духовної музики (З. Гнатів [32], О. Зосім [63], Л. Корній і Б. Сюта [91], Л. Корній [89], Л. Обух [133], Н. Серeda [170], О. Тищенко [206] та окремі інтернет-сайти [128; 210]);

– з історії церковного богослужбового співу (Л. Дорохіна [47], О. Козаренко [78], В. Маласпіна [118], В. Шайдецька [268], Н. Ескіна [282]);

– з історії українського хорового мистецтва та виконавства (М. Бурбан [8; 224], А. Лащенко [108; 109; 110], Н. Корольок [94], Л. Пархоменко [139], І. Шевчук [271]);

– з питань розвитку жанру ораторії в західноєвропейській та українській музиці (Г. Завгородня [56], З. Лаврова [107], І. Матійчин [119], Л. Раппорт [147], А. Терещенко [203; 204; 201; 202], А. Хохловкіна [225], Н. Шепеленко [274; 275]);

– з питань соціокультурного контексту та особливостей розвитку музичної мови досліджуваної епохи (О. Козаренко [79], Є. Кротевич [103], М. Ржевська [150], Т. Самчук [166], Н. Сивачук, О. Циганок [171], О. Соломонова [176; 177; 178], К. Шамаєва [269]);

– з аналізу вокальної музики (О. Бенч-Шокало [4], В. Супрун [189], О. Торба [207], С. Шип [276], Н. Щербакова [280]);

– з питань стилю і стильового аналізу (О. Волосатих [17], І. Гулеско [36], О. Дерев'янченко [44], О. Корчова [95; 96; 97], І. Коханік [100], В. Москаленко [124], М. Новакович [131], С. Павличко [136], Н. Савицька [270], І. Савчук [161, 163], А. Терещенко [200], С. Тишко [205], Т. Фільова [220], О. Шмурак [278]);

– з питань створення психологічного портрету композитора та його видів діяльності (В. Гуленко [35], Т. Гусарчук [39; 40], Л. Кияновська [74], О. Коменда [84], Н. Савицька [155; 156; 157; 159], К. Філатова [215], К. Юнг [283]);

– з *соціології* (А. Ворох [18; 20], О. Коляструк [83], М. Кругляк [104], П. Тригуб [208], Г. Рудий [153], без автора [182; 188; 229]);

– з *теології* – про богослужбовий Устав і тлумачення церковних богослужінь (А. Дудченко [48], протоієрей К. Нікольський [130], «Церковний Требник» [192]); про храм і його начиння, тлумачення храмової символіки (архієпископ Веніамін (Краснопевков) [13], М. Молчанов [123], Н. Пуряєва [142], Я. Хіміч [223]).

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського. Основні результати дослідження оприлюднені в 70 виступах на міжнародних та всеукраїнських конференціях.

Всеукраїнські науково-практичні конференції: «Актуальні аспекти музичної науки минулого і сучасності» (Київ, 2014); «Релігія. Філософія. Культура» (присвячена 300-річчю представлення засновника Чернігівського колегіуму Іоанна Максимовича та у зв'язку із 25-річним ювілеєм кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка) (Чернігів, 2015); «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 2016); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2016); «Дні науки» (Одеса, 2016, 2017, 2023); «100 років української культури в екзилі» (Київ, 2021); «Шамаєвські читання: митці, освіта, час» (Київ, 2022); «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 2022, 2023); «Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен» (Дніпро, 2022); «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» (Глухів, 2022); «Молода музикологія – 2022: наука і практика» (Київ, 2022); «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошук молодих вчених» (Одеса, 2022); «Механізм новацій у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації» (Київ, 2022); «Динаміка розвитку музичного мистецтва в сучасних соціокультурних умовах» (Львів, 2022); «Музичне мистецтво та наука

на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2022); «Музикознавчі студії Поділля – 2023» (Вінниця, 2023); «Музична культура України: історія, сьогодення, світові зв'язки та впливи» (Вінниця, 2023); «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь» (Київ, 2024); «Наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)» (Київ, 2024); «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 2024); «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 2024).

Міжнародні науково-практичні конференції: «Музичне мистецтво: традиції і перспективи» (до 110-річчя Житомирського музичного училища імені В. С. Косенка) (Житомир, 2015); «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (Вінниця, 2015); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2017, 2021, 2022, 2023, 2024); «Ex umbra in solem» (Львів, 2017); «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017, 2018, 2022); «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019); «Cultural studies and art: European development direction» (Латвія, 2021); «Сучасні наукові дослідження: досягнення, інновації та перспективи розвитку» (Латвія, 2021); «Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями» (Київ, 2021, 2022); «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2021); «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу. Україна-Китай: музичний діалог» (Київ, 2021); «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, 2021); «Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства» (Латвія, 2021); «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2022); «Чорноморські наукові студії» (Одеса, 2022); «Вплив культури й мистецтва на ціннісні орієнтири цивілізації в умовах воєнного та післявоєнного часу» (Латвія, 2022);

«Слухач у смисловому просторі музичного твору» (Київ, 2022); «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)» (Київ, 2022); «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (Львів, 2023); «Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти» (Одеса, 2023); «Наука сьогодення: процеси глобалізації та трансформації» (Латвія, 2023); «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (Київ, 2023); «Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (Світязь – Луцьк, 2023); «Бібліотека. Наука. Комунікація. Актуальні питання збереження та інноваційного розвитку наукових бібліотек» (Київ, 2023); «Третій рівень освіти в Україні: становлення та тенденції» (Світязь – Луцьк, 2023, 2024); «Мистецтво у кризові періоди: навчання і терапія» (Львів, 2023); «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 2023); «Напрями розвитку культури й мистецтва в Україні та в Республіці Польща» (Польща, 2023); «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 2023); «Особливості впливу мистецтва на розвиток особистості» (Латвія, 2024); «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» (Київ, 2024); «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (Київ, 2024); «У діалозі з музикою» (Ужгород, 2024); «Мистецька парадигма: сучасний погляд» (Луцьк, 2024); «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір» (Київ, 2024); «Національна освіта в стратегіях соціокультурного вибору: теорія, методологія, практика» (Луцьк, 2024).

Додаткові види апробації матеріалу:

– здійснено редагування, комп'ютерний набір, написано передмову до навчально-методичного посібника з нотами творів Я. Яциневича «“...А разом воскресне і щастя й любов”. Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)» (Харків : Укр-Паблішер, 2024. 132 с.)

[1] (дод. Д, іл. Д.18);

– прочитано лекцію «Яків Яциневич: невідомі сторінки життя і творчості композитора» в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові (Львів, 30 жовтня 2024) (дод. Д, іл. Д.19);

– здійснено прем'єрне виконання та відеозапис хорових творів *a cappella* Я. Яциневича «Яциневич: Відродження» у Львівському органному залі за участю хору «Гомін» (диригент – В. Яценко) (Львів, 31 жовтня 2024) (дод. Д, іл. 20);

– здійснено презентацію навчально-методичного посібника творів Я. Яциневича «“...А разом воскресне і щастя й любов”. Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори (до 155-річчя з дня народження композитора)» [доповідь] – у рамках Восьмої Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ, 7 листопада 2024) (дод. Д, іл. Д.21);

– проведено концерт-презентацію хорових і камерно-вокальних творів Я. Яциневича «Яків Яциневич: невідоме про відомого» (мистецька імпреза, присвячена 155-річчю з дня народження композитора) в Комунальному закладі вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради за участі архієрейського хору «Оранта» (керівник – В. Мойсіюк), церковного камерного хору «Credo» (керівник – К. Токало), хору «Волинські дзвони» (керівник – М. Вислоцька), молодіжно-юнацького хору «Покров» (керівник – І. Гайдучик), солістів – В. Мрочка, А. Зарицької, М. Науменко, З. Нестерук-Вознюк, концертмейстерів – А. Кругляченко, О. Поліщук (Луцьк, 13 листопада 2024) (дод. Д, іл. Д.22);

– сприяння виконанню творів Я. Яциневича молодіжно-юнацьким хором «Покров» (керівник – І. Гайдучик) на XXI Міжнародному фестивалі літургійних і паралітургійних творів у Польщі (Сем'ятичі, 16 листопада 2024) (дод. Д, іл. Д.23);

– прочитано гостьову лекцію «Невідомі сторінки життя і творчості українського композитора Якова Яциневича» для здобувачів освіти Комунального закладу вищої освіти «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж» (онлайн, 13 грудня 2024) (дод. Д, іл. Д.24);

– сприяння виконанню творів Я. Яциневича хором викладачів Львівського музичного фахового коледжу імені С. П. Людкевича, церковним хором Спасо-Преображенського собору у Києві.

Публікації. З теми дисертації опубліковані сім одноосібних статей, з яких шість – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, та одна – в періодичному науковому виданні країни Європейського Союзу (Литва). Опубліковано 33 матеріали (тези) у збірниках матеріалів конференцій як апробація основних положень дисертації.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація містить анотацію українською та англійською мовами (по сім сторінок); перелік умовних позначень; вступ, чотири основні розділи та висновки. У першому розділі шість підрозділів, у другому – п'ять підрозділів (третій підрозділ має три пункти, четвертий – два, п'ятий – три); у третьому розділі – п'ять підрозділів (другий і третій підрозділи містять по два пункти); у четвертому розділі – два підрозділи (другий підрозділ має три пункти). У списку використаних літератури та джерел 403 позиції (з них 93 позиції – архівні документи). Додатки вміщено у другому томі роботи, зокрема: опис процесу реконструкції біографії Я. Яциневича (А), детальні аналітичні відомості про пісенспіви «Літургії святого Іоанна Златоустого», «Всеношної» та «Вінчання» Я. Яциневича (Б), таблиці (В), архівні документи (Г), ілюстрації (Д), нотні приклади (Е), список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження (Ж). Загальний обсяг роботи – 495 сторінок (242 сторінки – том 1, 253 сторінки – том 2), з них основного тексту – 189 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА В КОНТЕКСТІ ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИХ ПОШУКІВ

1.1 ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА. АРХІВНІ ЗНАХІДКИ ПРО КОМПОЗИТОРА ТА ЙОГО МУЗИЧНУ СПАДЩИНУ

Дослідження життя та творчості Я. Яциневича, насамперед, потребувало ознайомлення із опублікованими джерелами про композитора та нотними матеріалами. Усі праці можна розподілити на кілька груп:

1. Перші короткі біографічні відомості про Я. Яциневича вміщені у статті *Олександри Костюк* (1968) [99], яка вийшла друком в США завдяки діяльності українських емігрантів. Наступним кроком стала стисла публікація *Івана Гамкала* в «Українській Радянській Енциклопедії» (1985) [25, с. 531].

2. Ґрунтовно життєтворчість Я. Яциневича почав досліджувати наприкінці 1980-х рр. український музикознавець *Тарас Філенко*. На основі документів, що зберігаються в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ), він розкрив життєвий шлях композитора у трьох статтях [217; 218; 219]. Цю роботу продовжила дослідниця *Оксана Семирозум*, яка у 2005 р. у своїй дипломній роботі «Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друківаних матеріалів» (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л. П. Корній), дослідила нові факти життя і творчості композитора, долучивши, окрім матеріалів з архіву ІМФЕ, джерела з Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ) та з Центрального державного історичного архіву України у м. Києві (ЦДАК). Окрім цього, дослідниця класифікувала всі віднайдені в архівах рукописні та друківані ноти творів композитора за жанрами [168].

Життєвий і творчий шлях Я. Яциневича розкривають сучасні музикознавці і дослідники на основі досліджень *Т. Філенка та О. Семирозум (Лідія Корній (2006) [93; 90, с. 307–312], Ірина Щербанюк (2012) [281], Андрій Бондаренко (2023) [7],* публікація «Яків Яциневич» (без автора) [286]). Деякі нові біографічні відомості про Я. Яциневича віднайшла *Ольга Засадна* у Центральному державному архіві вищих органів влади (ЦДАВО), їх вміщено в додатках до її дисертації «Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи)» (2014) [61, с. 196–198].

Постать Я. Яциневича привертає увагу і його земляків – білоцерківських істориків. Першим біографію композитора почав досліджувати *Євген Чернецький*, який опублікував велику статтю про родовід митця (2001) [266, с. 69–85], а також монографію з історії Білої Церкви (2013), до якої увійшли матеріали про Я. Яциневича [265, с. 238]. На жаль, досліджень про родовід митця жоден каталог музикознавчих праць не містить. *Володимир Власенко* стисло розкрив життєвий шлях композитора у книзі про видатних людей Білої Церкви (2016) [16, с. 34–35]. *Костянтин Климчук* опублікував статтю на сайті видавництва «Час змін інформ» (2017) [77].

На основі біографічних досліджень музикознавців та істориків 2012 р. на державне замовлення Львівського телебачення було створено документальний фільм «Загадки життя і творчості Якова Яциневича» [57], у якому розкрито основні події з життя митця, а також прозвучали фрагменти з «Літургії» Я. Яциневича у виконанні хору викладачів Львівського музичного коледжу імені С. Людкевича (диригент – В. Гнідь).

3. Незначне зацікавлення музичними творами митця зумовлено тим, що окремі композиції були опубліковані ще у 1920-х і 1960-х роках, зокрема кілька хорових творів («Колискова пісня» [293], «Літня ніч» [295], «Гей, на весла» [289], «Вечір» [288], «Знемоглись» [292], «Сусідка» [299], обробки колядок і щедрівок

[151, с. 322–352]) та солоспівів (зокрема, «Досвітні огні» [231]), решта творів зберігаються в архівах.

Виданню нот творів Я. Яциневича суттєво сприяли сучасні митці. Завдяки зусиллям *Миколи Гобдича* опубліковані «Літургія святого Іоанна Златоустого», «Вінчання», «Херувимська пісня» та «Богородице Діво», які увійшли до збірника «Духовних творів» композитора (2006) [291]. Музикознавиця *Валентина Кузик* уклала видання нот ораторії Я. Яциневича «Скорбна Мати» на слова П. Тичини (2018) [298]. Авторка дисертаційного дослідження *Дарина Чамахуд* збирила в архівах й опублікувала частину нотної спадщини Я. Яциневича: хорові твори та солоспіви на слова українських поетів, обробки народних пісень, окремі піснеспіви із «Всеношної» (2024) [1]. Завдяки цим виданням, музику митця дедалі частіше виконують у концертних програмах¹, вона звучить у храмах.

¹ «Літургія святого Іоанна Златоустого» Я. Яциневича ще 2006 р. увійшла в репертуар хору «Київ» під керівництвом М. Гобдича. Окрім цього, значну кількість концертів із творів духовної музики колектив завершує виконанням «Многоліття» із цього циклу. Найбільш відомі виконання «Літургії» та духовних творів Я. Яциневича за останнє десятиліття: квітень 2017 р. – «Літургія» у виконанні студентського хору «United» під керівництвом В. Лисенка під час ІХ Міжнародної Пасхальної асамблеї–2017 «Духовність єднає Україну»; а 5 травня 2019 р. – у грандіозному виконанні одночасно чотирьох колективів (Муніципального академічного камерного хору «Київ», Академічної хорової капели «Орея», Муніципального камерного хору «Галицькі передзвони», Народного камерного хору «Воскресіння») під керівництвом священика Архікатедрального собору святого Воскресіння о. Івана Жука на закритті II Всеукраїнського Великоднього фестивалю «Катедральні дзвони» (Івано-Франківськ); 19 травня 2019 р. – окремі духовні піснеспіви прозвучали у концерті хору Національної опери України «Тебе, Бога, хвалимо», який відбувся у Кирилівській церкві Національного заповідника «Софія Київська» (виконували «Святий Боже» з «Літургії» під керівництвом В. Савенко, великодній кант «Христос воскрес» і тропар «Христос воскрес» під керівництвом О. Тарасенка); 19 грудня 2020 р. – «Літургія» у виконанні галицького камерного хору «Євшан» (диригент – І. Даньковський); а 21 червня 2024 р. – у виконанні камерного хору «Liatoshinskyi Capella» під керівництвом В. Яценка в Софійському соборі як п'ятий завершальний концерт циклу «100 років Української Літургії».

Прем'єрне виконання ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича відбулося в листопаді 2022 р. здійснила Народна академічна хорова капела «Почайна» Національного університету «Києво-Могилянська академія» (диригент О. Жигун) та заслужений академічний Ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України (диригент К. Семенченко) [297].

Прем'єрні виконання та відеозапис хорових творів *a cappella* Я. Яциневича відбулися: 31 жовтня 2024 р. у Львівському органному залі за участі хору «Гомін» (диригент – В. Яценко) у концерті «Яциневич: Відродження»; 13 листопада 2024 р. в Комунальному закладі вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради участі архієрейського хору «Оранта» (керівник – В. Мойсіюк), церковного камерного хору «Credo» (керівник – К. Токало), хору «Волинські дзвони» (керівник – М. Вислоцька), молодіжно-юнацького хору

4. Серед характеристик окремих музичних творів композитора в різних жанрах, є лише одна публікація *Леоніда Кауфмана* про історію створення обробки народної пісні «Сусідка» Я. Яциневича, здійснено її музикознавчий аналіз (1966) [66, с. 39–46]. Завдяки публікації духовних творів митця останнім часом дещо зросла увага до його духовної музики: статті *Мстислава Юрченка* (2004) [285], *Миколи Гобдича* (2006) [33] та *Надії Супрун-Яременко* (2010) [190]. Короткі відомості про популяризацію духовної музики митця вміщено у монографії *Ганни Карась* (2012) [65, с. 65, 209, 296, 301, 307, 832] та у статті *Олени Харченко* (2013) [221]. Духовні твори митця («Літургію», «Херувимську пісню» та «Вінчання») проаналізувала лише *Ольга Засадна* (2014) [60; 61, с. 52–72, 103–104, 137–141], однак не всі особливості зазначених творів виявлено і прокоментовано. Видання нот ораторії композитора спричинило появу кількох невеликих розвідок музикознавців *Валентини Кузик* (2019) [106], *Ірини Сікорської* (2022) [172], *Едуарда Овчаренка* (2022) [134], *Валентини Гетьман* (2022) [31] та магістерської роботи *Юрія Самуляка* (2024) [162]. Останнє дослідження є першою спробою автора охарактеризувати жанрові особливості твору та виконавські аспекти, тому має переважно оглядовий характер.

Зважаючи на те, що українському музикознавстві постать Я. Яциневича досі не привертала значної уваги, в його біографії багато «білих плям». Таке забуття творчості композитора спричинене складними історико-політичними подіями. У 1930-і роки він зазнав переслідувань за створювану духовну музику й активну участь в роботі УАПЦ. Тому не лише видання, а й виконання багатьох його творів заборонялися. Тому не лише видання, а й виконання багатьох його творів були заборонені. Тривалий час, шукаючи роботи, Я. Яциневич змушений був часто змінювати місце проживання – спочатку в Україні, а згодом і в

«Покров» (керівник – І. Гайдучик), солістів – В. Мрочка, А. Зарицької, М. Науменко, З. Нестерук-Вознюк, концертмейстерів – А. Кругляченко, О. Поліщук у концерті «Яків Яциневич: невідоме про відомого» (мистецька імпреза, присвячена 155-річчю з дня народження композитора) [296].

Краснодарському краї (АР Адигея), куди його вислали. Наприкінці земного шляху, у важкі роки Другої світової війни він працював сторожем. Навіть сьогодні немає відомостей не лише *про окремі важливі факти з життя Я. Яциневича, а й про десятиліття.*

У зв'язку з цим:

– потребують уточнення дати життя і смерті композитора, як і дата його хрещення, у публікаціях виникла деяка плутанина;

– досі не знайдені особові документи, листування, мемуари про сім'ю та оточення, в якому зростав Я. Яциневич;

– відсутня вичерпна інформація про освіту композитора, зокрема про роки навчання в Києво-Софійській духовній школі, Київській духовній семінарії (КДС), музичній школі С. Блюменфельда, про вчителів та наставників митця;

– спеціального дослідження потребує диригентська діяльність Я. Яциневича в Михайлівському монастирі, у сільських та міських церковних храмах, робота із студентськими хорами Університету святого Володимира та Київського політехнічного інституту, а також у Державній капелі імені М. Лисенка при Всеукраїнському Музичному комітеті;

– окремого розгляду потребують творчі зв'язки композитора з його сучасниками (композиторами, диригентами, музикознавцями, співаками, письменниками, журналістами та іншими культурними діячами), адже відомі лише окремі факти, досі немає детальних відомостей про перебіг цих подій у житті Я. Яциневича;

– відсутня інформація про участь композитора протягом 1917–1921 років у діяльності УАПЦ, про те, в чому саме полягала його робота;

– малодосліджений священничий послух Я. Яциневича;

– спеціального вивчення потребує робота митця у Всеукраїнській православної церковній раді (ВПЦР);

– особливої уваги потребує одеський період життя і творчості композитора, інформації про який обмаль;

– досі не відоме точне місце перебування Я. Яциневича протягом 1930–1935 років;

– мало досліджені причини, через які композитор часто змінював місця проживання протягом 1930–1940-х рр., раптово залишив Одесу, а згодом переїхав із Запоріжжя до Майкопа;

– відсутня інформація про перебування Я. Яциневича в Запоріжжі і Краснодарському краї;

– нічого не відомо про його освіту та багаторічну роботу як інженера і будівельника;

– невідоме місце поховання композитора.

Окрім біографічних відомостей, потребують конкретних досліджень *музичні твори* Я. Яциневича, передусім, через відсутність друкованих нотних матеріалів. Не всі композиції митця зберігаються в архіві ІМФЕ: багато своїх творів він дарував друзям і знайомим, місце зберігання інших нот, про які згадується в архівних джерелах, досі не відоме. Однак протягом останніх років відбувається поступове відродження творчості Я. Яциневича, що виявилось у виданні його духовних композицій та ораторії.

Інший аспект дослідження – пошуки *фотоматеріалів* про Я. Яциневича та його близького оточення. Досі опубліковано лише кілька фотозображень композитора, але недостатньо якісні. Дві фотографії, вміщені у статті Т. Філенка датовані 80-ми рр. XIX століття та 1915 р. [219, с. 26, 27] (дод. Д, іл. Д.1, Д.2). Проте в інших двох фотографіях, одна з яких вміщена у роботі Л. Кауфмана про Я. Яциневича [333, с. 48] (дод. Д, іл. Д.3), а інша – у статті І. Гамкала в «Українській Радянській Енциклопедії» [25, с. 531] (дод. Д, іл. Д.4), складно хоча б орієнтовно визначити період в житті композитора.

Складність дослідження біографії і творчості Я. Яциневича зумовлена й тим, що, окрім ІМФЕ, в жодному архіві Києва, Одеси, Білої Церкви та інших міст, у яких проживав композитор, немає документальних фондів на його ім'я. Тому джерелознавча робота в архівах Києва, Львова, Одеси потребувала

опрацювання матеріалів, дотичних до основної теми пошуку, які могли б містити хоч якісь згадки про Я. Яциневича.

Пошук архівних документів завжди досить тривалий, до того ж, самостійне фотокопіювання документів дозволяють далеко не в усіх архівах, а офіційне сканування коштує не дешево (особливо, коли йдеться про багато копій), багато часу витрачалося на переписування тексту документів, більшість яких – рукописи, що потребувало навичок урахування специфіки почерку тих осіб, які здійснювали записи. І все ж, у результаті вдалося ввести в науковий обіг значну кількість нових документів, які дають можливість долучити не відому раніше інформацію до розкриття біографії Я. Яциневича й обґрунтування його звернень до написання духовної музики.

Опрацьовано матеріали в таких *архівах* Києва, Львова та Одеси, як: Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВО), Державний архів міста Києва (ДАК), Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО), Центральний державний історичний архів України м. Києва (ЦДІАК), Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ), Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (ІДБМР ЛННБУ), Державний архів Одеської області (ДАОО).

Загалом в архівах опрацьовано майже 700 справ, уміщених у 45 фондах¹, проте потрібну інформацію віднайдено лише у 123 справах (з них 77 справ –

¹ 7 фондів в ІР НБУВ (близько 140 справ): ф. 1 «Комплексний фонд «Літературні матеріали». Зібрання літературних творів і документів початку XII–XX століть» (11 справ), ф. 8 «Київський університет святого Володимира. Колекція рукописів XII століття – 1927 р.» (2 справи), ф. 45 «Архів Є. М. Кротевича» (21 справа), ф. 50 «Архів Музичного товариства імені М. Леонтовича» (близько 70 справ), ф. 62 «Стеценко Кирило Григорович» (6 справ), ф. 67 «Дзбанівський Олександр Тихонович» (2 справи), ф. 160 «Київська духовна академія» (2 справи). 4 фонди у ЦДАВО (близько 100 справ): ф. 3536 «Церковна рада Української православної автокефальної церкви в Парижі» (5 справ), ф. 3984 «Українська автокефальна

нотні матеріали). Найбільше документів вдалося віднайти у ЦДАМЛМ, ІР НБУВ, ІМФЕ; дещо менше – в ДАОО, ІДБМР ЛННБУ, ЦДІАК та ЦДАВО; зовсім відсутні потрібні матеріали в ГДА СБУ, ЦДАГО і ДАК. У результаті в науковий обіг уведено¹ багато документів, які розподіляємо на кілька груп.

1. Епістолярні документи:

– лист Я. Яциневича до П. Тичини від 2 липня 1942 р. [330, арк. 1–2];

православна церква» (76 справ), ф. 4215 «Рада Всеукраїнської спілки релігійних громад УАПЦ» (16 справ), ф. 4269 «Всеукраїнська православна церковна рада» (2 справи).

1 фонд в ІМФЕ (28 справ): ф. 19 «Яків Яциневич» (28 справ).

6 фондів у ЦДАМЛМ (близько 60 справ): ф. 4 «Кауфман Леонід Сергійович» (19 справ), ф. 12 «Давидовський Григорій Митрофанович» (8 справ), ф. 29 «Кротеви́ч Євген Максимович» (7 справ), ф. 175 «Стеценко Кирило Григорович» (6 справ), ф. 464 «Тичина Павло Григорович» (1 справа), ф. 1078 «Верьовка Григорій Гурійович» (22 справи).

4 фонди у ЦДАВО (близько 100 справ): ф. 3536 «Церковна рада Української православної автокефальної церкви в Парижі» (5 справ), ф. 3984 «Українська автокефальна православна церква» (76 справ), ф. 4215 «Рада Всеукраїнської спілки релігійних громад УАПЦ» (16 справ), ф. 4269 «Всеукраїнська православна церковна рада» (2 справи).

5 фондів у ДАК (29 справ): ф. 16 «Київський університет святого Володимира» (5 справ), ф. 18 «Київський політехнічний інститут» (20 справ), ф. 78 «Києво-Печерська чоловіча гімназія» (2 справи), ф. 88 «Гімназія Титаренко» (10 справ), ф. 176 «Київське музичне училище» (1 справа), ф. 277 «Києво-Софійське духовне училище» (1 справа).

2 фонди у ЦДАГО (21 справа): ф. 1 «Центральний комітет комуністичної партії України» (10 справ), ф. 269 «Колекція документів “Український музей в Празі”» (11 справ).

12 фондів у ЦДІАК (близько 90 справ): ф. 127 «Київська духовна консисторія» (19 справ), ф. 128 «Свято-Успенська Києво-Печерська лавра» (12 справ), ф. 169 «Києво-Михайлівський золотoverхий чоловічий монастир» (9 справ), ф. 182 «Канцелярія Київських митрополитів» (1 справа), ф. 274 «Київське губернське жандармське управління. Секретна частина» (2 справи), ф. 275 «Київське охоронне відділення» (2 справи), ф. 442 «Канцелярія київського, подільського і волинського генерал-губернаторств» (9 справ), ф. 707 «Управління Київського навчального округу» (8 справ), ф. 711 «Київська духовна академія» (8 справ), ф. 712 «Київська духовна семінарія» (13 справ), ф. 725 «Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва» (1 справа), ф. 1680 «Канцелярія Харківського інспектора по справах друку» (4 справи).

5 фондів у ГДА СБУ (16 справ): ф. 3 «П'яте Управління МГБ–КГБ УРСР» (2 справи), ф. 13 «Колекція друкованих видань КГБ УРСР» (1 справа), ф. 16 «Секретаріат ДПУ – КДБ УРСР» (11 справ), ф. 42 «Оперативно-статистична звітність ДПУ УСРР – КДБ УРСР» (2 справи).

2 фонди у ІДБМР ЛННБУ (133 справи): ф. 794 «Канти й концерти різних українських композиторів» (35 справ), ф. 928 «Духовні твори» (98 справ).

1 фонд у ДАОО (48 справ): ф. 45 «Новоросійський університет» (48 справ).

¹ Усі документи, віднайдені в ЦДАМЛМ, ЦДАВО та частково ЦДІАК, уведено в науковий обіг у бакалаврській роботі; матеріали з ДАОО, частково з ІР НБУВ, частково з ІМФЕ та частково ЦДІАК – у магістерській роботі; матеріали з ІДБМР ЛННБУ, частково з ІМФЕ та частково з ІР НБУВ – в дисертаційному дослідженні.

– лист Я. Яциневича до М. Вериківського від 16 жовтня 1925 р. [343, арк. 12];

– листування дружини композитора – Ірини Яциневич з музикознавцем та редактором Видавництва образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР Леонідом Кауфманом¹, який укладав біографію Я. Яциневича для видання її в біографічному довіднику українських композиторів; у різних справах віднайдено та хронологічно впорядковано 8 листів Л. Кауфмана [331, арк. 1–8] і 13 листів І. Яциневич [327, арк. 42–42зв.; 332, арк. 1–17, 23–24; 334, арк. 32]; листування тривало 1961 та 1965 р., один лист написаний 1966 р.;

– листи до І. Яциневич від її рідного брата М. Павловського [334, арк. 42–42зв.];

– лист І. Яциневич до Лідії Павловської (дружини М. Павловського) [341];

– листи до І. Яциневич від редакції вокальної літератури про твори композитора [334, арк. 43–44].

2. Персональні документи:

– біографічна довідка Я. Яциневича з неповним переліком його творів, яку уклад Л. Кауфман, а відредагувала І. Яциневич (на основі листування з нею ж) [328, арк. 3–4];

– біографічна довідка диригента Я. Калішевського², у якого навчався Я. Яциневич [329, арк. 50];

– анкети з особистою інформацією, які заповнили Я. Яциневич та його дружина [337; 338];

– заява композитора, написана власноруч [388];

¹ Леонід Кауфман (1907–1973) – український музикознавець, композитор; 1949–1951 рр. – завідуючий музичного відділу «Радянське мистецтво»; 1962–1963 рр. – редактор Видавництва образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР; з 1964 р. – на творчій роботі.

² Яків Калішевський (1856–1923) – український хоровий диригент; диригент хору при Софійському соборі (1895–1920 рр.); з 1919 р. керівник хорової капелі імені М. Лисенка в Києві; автор церковних музичних творів.

– спогади Я. Яциневича про роботу зі студентськими хорами Університету святого Володимира та КПІ [360], документи про діяльність хорів [358] та щоденники старости хору [347];

– довідки про музичну роботу митця як диригента, церковного регента у різних хорах та колективах [313, арк. 11; 316, арк. 61, 62; 324, арк. 3–3зв., 24–25; 339, арк. 13–13зв., 15–16зв.; 386, арк. 6];

– матеріали про організаційну роботу композитора [339, арк. 5, 6, 8; 346; 355; 386, арк. 8];

– документи про педагогічну працю митця [386, арк. 11, 22] та про її оплату [332, арк. 18–22];

– довідки про державну немuzичну роботу композитора [334, арк. 27; 386, арк. 17–21];

– довідки про місце проживання митця [386, арк. 5].

3. Документи різних установ:

– листи та документи, у яких згадуються композиції Я. Яциневича [340, арк. 14–15; 342, арк. 32; 343, арк. 33–33зв.; 391, арк. 1];

– списки учнів КДС за 1886–1887 н. р., серед яких є прізвище Я. Яциневича [323, арк. 3–5, 6], та документи про навчальний процес в КДС [320];

– документи про священницьку діяльність Я. Яциневича [318, арк. 80];

– протоколи засідання Комісії музикознавства та музичної критики Союзу Композиторів України та списки тих осіб, яких потрібно увести до Біографічного довідника [329, арк. 96–103].

4. Відгуки, рецензії, замітки про музичні твори композитора та концерти, у яких він брав участь:

– рецензії та замітки про музичну роботу митця [334, арк. 23–26; 348–351];

– виписки та вирізки з газет про концерти та заходи, у яких брав участь Я. Яциневич як диригент та акомпаніатор [334, арк. 23–26зв.; 387, арк. 1, 3, 12, 26].

- матеріали про популярність духовних творів Я. Яциневича [311, арк. 9; 312, арк. 2];
- переліки композицій Я. Яциневича [356; 390, арк. 3–4; 396];
- документи, на основі яких перелік творів композитора доповнено новими піснеспівами, про які раніше нічого не було відомо [312, арк. 1–2; 317, арк. 273];
- свідчення про опублікування різних творів Я. Яциневича [344, арк. 116зв.–117; 345, арк. 37зв.–38, 109зв.–110, 119зв.–120];
- підготовчі чернеткові матеріали Л. Кауфмана до статті про «Сусідку» Я. Яциневича [334, арк. 28–29] та рукопис цього завершеного дослідження [333, арк. 1–43; 335, арк. 76–85].

5. Афіші, програми концертів та конкурсів, на яких виконували хорові композиції автора [325, арк. 108; 326, арк. 87–89, 127; 339, арк. 21–22; 347, арк. 12; 359, арк. 45зв., 65, 77; 397, арк. 3–20].

6. Нотні рукописи та рідкісні видання¹:

- раніше не опубліковані твори [334, арк. 3–4, 20–22, 33–41; 352; 353; 354; 398];
- композиції, які були опубліковані досить давно, проте невеликим тиражом [334, арк. 19–19зв.; 288; 289; 290; 292; 299; 293; 295].

7. Фотографії: п'ять світлин із зображенням композитора [336, арк. 7, 35; 386, арк. 14; 400, арк. 3–5].

Окрім архівів, джерелознавчу роботу здійснено у книжкових, газетних та нотних фондах різних бібліотек (зокрема в Києві в Національній бібліотеці

¹ У дисертаційному дослідженні детально не аналізуємо всі віднайдені нотні документи, оскільки обмежений обсяг не дає можливості описати всю отриману інформацію. Окрім реконструювання біографії Я. Яциневича, акцент здійснено на дослідженні творчої спадщини – хорової та камерно-вокальної музики (хорових творів та солоспівів на тексти українських поетів, обробок українських народних пісень, духовної музики та ораторії). Поза увагою поки залишимо аналіз інструментальних композицій (сольних фортепіанних п'ес, інструментальних ансамблів), музично-драматичних творів та кіномузики Я. Яциневича, ноти яких віднайдено та отримано їх копії з архівів. Окрім того, у дисертаційному дослідженні лише частково подано матеріал про написання та сценічну долю одного з найвідоміших на сьогодні творів Я. Яциневича – обробку народної пісні «Сусідка». З цілісним дослідженням можна ознайомитися в опублікованій статті Д. Чамахуд [231].

України імені Ярослава Мудрого (НБУ ім. Ярослава Мудрого), Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського (НБУВ), бібліотеці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (НМАУ ім. П. І. Чайковського) та в Одеській національній науковій бібліотеці імені М. Горького (ОННБ)).

У процесі дослідження та виявлення творчих зв'язків Я. Яциневича з іншими видатними діячами його часу, опрацьовано майже сто книг, які, гіпотетично, могли б містити інформацію з цієї теми. Значну частину становили епістолярії, спогади та щоденники сучасників композитора. На жаль, не в усіх матеріалах віднайдено потрібні відомості. В ОННБ імені М. Горького робота була спрямована на пошук джерел, у яких висвітлюється культурне життя Одеси 1925–1930 рр., робота Одеської кінофабрики, Одеського товариства ім. М. Леонтовича та Одеського інституту народної освіти, що дало певні позитивні результати.

Таким чином, життєвий і творчий шлях Я. Яциневича ще потребує дослідження: необхідно зібрати, систематизувати і відновити усю можливу інформацію про композитора, щоб поновити ще одну сторінку в історії української музики.

1.2 БІОГРАФІЯ КОМПОЗИТОРА ЗА ВІДНАЙДЕНИМИ МАТЕРІАЛАМИ

Опрацювання біографічних, персональних і особистих документів, епістолярної спадщини, фотоматеріалів про Я. Яциневича та його рідних, а також нотних рукописів, що зберігаються в різних архівах України, дали можливість відновити і структурувати творчий шлях композитора¹.

¹ У зв'язку з обмеженням обсягу дисертації, в основному тексті дослідження біографічні відомості про Я. Яциневича представляємо стисло у вигляді результатів. Розгорнуті відомості про життєві події композитора, отримані у результаті досліджень архівних та опублікованих матеріалів, вміщуємо у додатку А «Реконструкція біографії Я. Яциневича (за архівними та опублікованими матеріалами)».

У ранній період свого життя Я. Яциневич перебував в оточенні, в якому велику вагу мало духовне й музичне виховання. Він народився 8 листопада 1869 р. (за новим стилем) у Білій Церкві на Київщині в родині дяка Михайла Васильовича і його дружини Домніки Макарівни [321, арк. 167зв.–168] (дод. Г, док. Г.1). Майже весь давній рід Яциневичів був тісно пов'язаний з життям і діяльністю церкви, перебуваючи в сані священників, дияконів або ж дяків [266, с. 69–85]. Традиційно для того часу, малого Якова охрестили наступного дня, 9 листопада, у місцевому храмі Марії Магдалини; хрещеними батьками стали пономар Преображенського храму Федір Орловський і прихожанка Євдокія Магдич [321, арк. 167зв.–168; 328, арк. 3; 332, арк. 6] (дод. Г, док. Г.1, Г.6). Дитинство його минуло в рідному місті, початкові знання здобував в одній із парафіяльних шкіл Білої Церкви.

У юнацькі роки Я. Яциневич багато часу присвятив духовно-музичному розвитку: навчався в Києво-Софійському духовному училищі (до 1886 р.), паралельно співав у митрополичому хорі при соборі святої Софії під керівництвом диригента Я. Калішевського (1885–1886 рр.) [22; 328, арк. 3; 329, арк. 50] (дод. В, табл. В.1; дод. Г, док. Г.6). Згодом у 1886 р. вступив відразу до третього класу Київської духовної семінарії, яку успішно закінчив у 1890 р. [323, арк. 4, 6; 328, арк. 3] (дод. Г, док. Г.6, Г.7). Юнаком Я. Яциневич виявив себе як вправний диригент і отримав чудову можливість удосконалювати свої вміння. Упродовж 1886–1898 рр. він працював на посаді помічника регента, а згодом – регента в архієрейському хорі Михайлівського монастиря [324, арк. 24–24зв.; 328, арк. 3; 360, арк. 1] (дод. Г, док. Г.6, Г.8, Г.9).

Професійне становлення композитора відбувалось у тісній співпраці з М. Лисенком, коли упродовж 1891–1904 рр. Я. Яциневич був субдиригентом свого наставника, брав активну участь у створенні хорів для виступів у Києві, а також в організації концертних подорожей Україною [328, арк. 3] (дод. Г, док. Г.6). Він добирав співаків для хору, розучував з ними нові композиції, акомпанував хору під час репетицій і концертів. Ґрунтовні теоретичні знання з

теорії музики і сольного співу Я. Яциневич здобув у Музично-драматичній школі С. Блюменфельда (орієнтовно між 1898–1903) [322, арк. 1–1зв.], з гармонії, аналізу музичних форм, композиції та гри на фортепіано – в Музично-драматичній школі М. Лисенка (орієнтовно між 1904–1912) [328, арк. 3; 338, арк. 1] (дод. Г, док. Г.6, Г.16), навчаючись у класі її засновника. Композиторську творчість Я. Яциневич розпочав з написання фортепіанної музики в жанрах вальсу і польки.

Вражає активність музичної діяльності Я. Яциневича протягом наступних десятиліть: початок 1900-х рр. – диригент аматорських колективів [397, арк. 6]; 1902–1904 рр. – керівник студентського хору при Київському політехнічному інституті¹ [360] (дод. Г, док. Г.9); 1900–1908 рр. – керівник студентського церковного хору, згодом – студентського світського хору при Університеті святого Володимира², 1908–1912 рр. – помічник О. Кошиця у цьому ж хорі [328, арк. 3; 358, арк. 1зв.; 360; 386, арк. 6] (дод. Г, док. Г.6, Г.9–Г.10); 1906–1917 рр. – завідувач музичної частини драматичних та оперних вистав у трупі М. Садовського; 1907–1919 рр. – постійний акомпаніатор на сцені Купецького зібрання³ та Коопероцентру⁴ [397, арк. 11–15] (дод. Г, док. Г.28); 1915–1916 рр. – викладач музики у приватній жіночій гімназії О. Титаренко [338, арк. 1] (дод. Г, док. Г.16). Значна кількість концертів, у яких брав участь Я. Яциневич, очолюючи студентські й аматорські хори, мали величезний успіх – про це свідчать спогади сучасників митця, що зберігаються в архівах, та опубліковані газетні статті [51, с. 1; 148, с. 1; 149, с. 3; 193, с. 3; 334, арк. 1; 388, арк. 1зв.; 396, арк. 7–10] (дод. Г, док. Г.13, Г.25, Г.27).

Матеріальні потреби спонукали композитора витратити багато часу на роботу в державних установах. Так, впродовж 1898–1920 рр. Я. Яциневич працював помічником діловода, згодом – діловодом, ще пізніше –

¹ Нині – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».

² Нині – Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка.

³ Нині – Колонний зал імені М. Лисенка Національної філармонії України.

⁴ Нині – «Молодий театр» на Прорізній, 19 у Києві.

столоначальником в Управлінні Внутрішніх Водяних Шляхів Дніпровського Басейну (Київ) [328, арк. 3; 332, арк. 17; 334, арк. 27–27зв.] (дод. Г, док. Г.6). Однак він не залишив культурно-громадської діяльності. Важливою в його житті зрілого періоду стала участь в роботі УАПЦ (1917–1921). Спільно з К. Стеценком, М. Леонтовичем, П. Козицьким, М. Вериківським, В. Ступницьким, П. Гончаровим, П. Демуцьким, Г. Давидовським та іншими митцями Я. Яциневич входив до складу об'єднання наради диригентів при УАПЦ [316, арк. 61–62] (дод. Г, док. Г.11), а також Української музичної церковної ради і Хорової комісії при ній (1919–1920) [346, арк. 1; 355, арк. 1] (дод. Г, док. Г.12). Завдяки такій діяльності, він спільно з іншими композиторами суттєво збагатив українську духовну музику, створивши цілісні богослужбові цикли та численні окремі піснеспіви. У 1919 р. Я. Яциневич обійняв посаду диригента Капели імені М. Лисенка при Всеукраїнському музичному комітеті, організовував хорові колективи на Київщині [120, с. 82; 328, арк. 3] (дод. Г, док. Г.6). У цей час він пише хорові твори *a cappella* та в супроводі фортепіано на слова українських поетів, перші солоспіви в супроводі фортепіано.

Наступ більшовицьких військ та воєнні дії спонукали Я. Яциневича разом з дружиною Іриною Іванівною¹ 1920 р. залишити Київ. До 1923 р. композитор проживав у селах Київщини (Щучинка², Гуляники³, Острійки⁴), вчителював,

¹ Дружиною Я. Яциневича була Ірина Іванівна Павловська, на 21 рік молодша за нього, рідна сестра композитора і диригента Григорія та журналіста Мефодія Павловських. Народилася 1890 р. в сім'ї священика в с. Лісовичі Таращанського повіту (нині – Білоцерківський район) на Київщині. Навчалася в Музично-драматичній школі М. Лисенка на драматичному відділенні за фахом режисера [337, арк. 1]. Точної дати одруження Яциневичів не віднайдено, проте відомо, що 1920 р. вони вже перебували у шлюбі [386, арк. 5] (дод. Г, док. Г.15). Якова та Ірину об'єднували спільні зацікавлення [332, арк. 6–6зв.], композитор часто присвячував дружині свої музичні твори, зокрема фортепіанні [389, арк. 32; 399, арк. 19]. Ірина допомагала чоловікові у фольклористичній роботі, співала народні пісні, які він записував з її голосу. Саме дружина все життя була його підтримкою і опорою. Ірина Іванівна дбайливо зберегла і передала матеріали про життєтворчість композитора та рукописи творів (частину – у Відділ мистецтв, решту – брату Мефодію Павловському, завдяки якому матеріали потрапили в архів ІМФЕ) [341, арк. 2–2зв.; 390, арк. 2].

² Нині – с. Балико-Щучинка Кагарлицького району Київської області.

³ Нині – с. Уляники Кагарлицького району Київської області.

⁴ Село Острійки розташоване в Білоцерківському районі Київської області.

збирав фольклор, створював обробки народних пісень для хорів різних складів *a cappella* та в супроводі фортепіано, які укладав у збірки [168; 217].

1923 р. Я. Яциневич повернувся до Києва [386, арк. 5] (дод. Г, док. Г.15) у сані священика і став кліриком та церковним регентом Києво-Деміївської парафії [313, арк. 11; 318, арк. 80; 319, арк. 1] (дод. Г, док. Г.14), а також продовжував педагогічну діяльність – викладав співи у школі [332, арк. 7]. Його композиторський доробок суттєво збагатився хоровими творами *a cappella* та в супроводі фортепіано на слова українських поетів, фортепіанними творами в жанрах маршу, елегії, програмної музики та інструментальних ансамблів для квартету бандур, а також для дуету скрипок у супроводі фортепіано.

1925 р., у період українізації, Я. Яциневича запросили до Одеси, де він перебував до 1930 р. Ці п'ять років можна вважати найбільш яскравими в житті композитора. Його активна творча діяльність розгорталась на посадах керівника Української капели імені М. Лисенка (1925–1926) [197, с. 6; 334, арк. 25, 25зв.; 339, арк. 13зв.; 397, арк. 16–18, 19–19зв.] (дод. Г, док. Г.25, Г.31), вчителя співів в Одеському інституті народної освіти (1925–1930) (111, с. 319, 355, 357, 367) (дод. В, табл. В.6) та в Одеській трудовій залізничній школі №75 (1926–1930) [386, арк. 11], інспектора музичних курсів в Одесі, інструктора з клубної хорової роботи, організатора загального міського хору [386, арк. 8] (дод. Г, док. Г.17). Він активно співпрацював з Одеською кінофабрикою, з Одеською філією Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича (з 1925) [337; 339, арк. 5, 6, 8; 387, арк. 12] (дод. Г, док. Г.16). У своїй музичній роботі Я. Яциневич навчав учасників хорових колективів не лише співати, а й удосконалював їхні теоретичні знання з сольфеджіо, читання хорових партитур. Він став одним із перших педагогів, які викладали українською мовою.

Я. Яциневич цікавився культурно-мистецьким життям Києва і навіть брав активну участь, зокрема 1928 р., у роботі видавничого відділу ВПЦР [314, арк. 1].

Одеський період можна вважати кульмінацією у творчості Я. Яциневича. Його камерно-вокальна музика збагатилася солоспівами й вокальними

ансамблями в супроводі фортепіано, композиціями для соліста з хором, урізноманітнився образний зміст хорових творів – від пейзажних та ліричних до драматичних. Композитор звернувся до нових для нього жанрів – ораторії, опери, симфонії, кіномузики. Його творчість набувала визнання – у цьому переконують численні схвальні відгуки в місцевих газетах про його авторські композиції. Особливою подією в житті митця стала перемога 1925 р. на композиторському конкурсі в Харкові – Я. Яциневич переміг (і отримав грошові премії) у кількох номінаціях: перша – за хоровий твір *a cappella* «Знемоглись» на слова О. Коваленка, друга – за солоспів «Досвітні огні» в супроводі фортепіано на слова Лесі Українки, а також похвальний лист за солоспів «З тюремних мотивів» у супроводі фортепіано на слова М. Кибальчича [198, с. 5; 332, арк. 1, 12зв.; 334, арк. 24зв.; 357, арк. 1] (дод. Г, док. Г.25).

1930 р. Я. Яциневич змушений був переїхати до Запоріжжя [328, арк. 4; 332, арк. 1, 12зв.–13] (дод. Г, док. Г.2, Г.6). Наприкінці 20-х і протягом 30-х років ідеологічні кампанії, спрямовані на індустріалізацію, колективізацію, боротьбу з релігією, суттєво вплинули на його життя. У такій суспільній ситуації творчість композитора офіційно сприймалась як така, що потребувала очищення від так званої «церковщини». У газетних статтях твори митця зазнавали різкої критики [348; 349; 350; 351]. У різних архівах України досі зберігаються проштамповані рукописи його творів, які протягом 1928–1929 рр. одержали дозвіл на виконання, проте вже 1930 р. їх було заборонено¹.

У Запоріжжі, де Я. Яциневич проживав протягом 1930–1939 рр., він працював на посаді інженера-будівельника Дніпрогесу [332, арк. 17]. Проте згодом почав досить успішно поєднувати цю роботу з професійною мистецькою і педагогічною діяльністю – впродовж 1935–1938 рр. викладав фортепіано, читав лекції з теорії музики, був керівником вокального ансамблю, піаністом-акомпаніатором у робітничих клубах і в художніх гуртках при Запорізькому

¹ Більш детальну інформацію про заборону творів на виконання та публікування вміщено у третьому розділі дисертації.

алюмінієвому заводі [332, арк. 18–22, 17зв.; 386, арк. 17, 18, 21]. У цей час пише незначну кількість творів в жанрах вокального ансамблю, обробки народної пісні, авторських хорових творів і кіномузики.

Очевидно, внаслідок репресій 1939 р. Я. Яциневича було вислано в місто Майкоп Краснодарського краю (АР Адигея), де композитор працював музичним керівником обласного Адигейського національного ансамблю пісні і танцю [328, арк. 4] (дод. Г, док. Г.6). Чи важкі матеріальні умови, чи «тавро» автора музики зі стилістикою «церковщини» спонукали вже немолодого митця вкотре змінити місце проживання – восени 1940 р. він переїхав в аул Кошехабль [334, арк. 32; 386, арк. 22] (дод. Г, док. Г.3, Г.20). Там викладав теоретичні дисципліни й фортепіано в щойно створеній музичній школі. Я. Яциневич у цей час пише мало творів, проте в масштабних жанрах (зокрема, оперета «Айшет»).

1942 р. Я. Яциневич з невідомих причин знову повернувся в Майкоп [330, арк. 3; 332, арк. 1, 3зв.] (дод. Г, док. Г.2, Г.4). Перебуваючи в окупації, він змушений був спалити значну частину своїх рукописів (зокрема симфонію «1905 рік»). Важко переживаючи цей період, композитор переніс параліч. Намагаючись покращити здоров'я Я. Яциневича, його дружина організувала переїзд у станицю Петропавлівську [332, арк. 3зв.]. Там композитор працював сторожем у колгоспному саду. Після звільнення від ворога в листопаді 1944 р. подружжя переїхало в більш безпечне місто Кропоткін [332, арк. 3зв.]. Проте композитор прожив недовго – він помер 25 квітня 1945 р. [328, арк. 3; 332, арк. 6] (дод. Г, док. Г.6). Похований митець на загальному міському кладовищі в Кропоткіні [332, арк. 6].

Отже, в результаті джерелознавчого пошуку віднайдено багато нових фактів, які суттєво доповнили й надали змогу реконструювати біографію Я. Яциневича. Вони вкотре переконують, що смаки та уподобання людини формуються ще в дитячому та юнацькому віці. Зростаючи і навчаючись у високо моральному духовному оточенні, в якому важлива роль належала хоровій музиці, Я. Яциневич прагнув писати переважно хорові твори і брати участь у

процесах українізації богослужіння, працював як диригент і церковний регент з хорами різного рівня майстерності, а згодом прийняв сан священника.

1.3 ХАРАКТЕРИСТИКА ОСОБИСТОСТІ КОМПОЗИТОРА

У процесі дослідження життєтворчості митця постає проблема «особистість – творчість». Особистість, за визначенням Ю. Чекана, – *«стала система соціально значимих ознак, якими характеризується індивід»* [263, с. 52]. Зі спогадів сучасників Я. Яциневича дізнаємося лише про його діяльність, відомостей про композитора к про особистість, відносини з іншими митцями віднайдено мало. Окрім того, на сьогодні проаналізовані не всі жанри творчості Я. Яциневича. Тому стверджувати, що в музичній творчості митця відображені його внутрішні якості (як у працях Т. Гусарчук [38], Л. Кияновської [73; 75]), ще рано. Проте віднайдені листи І. Яциневич, а також самого митця надають можливість виявити окремі особистісні риси композитора.

У процесі реконструкції біографії Я. Яциневича з'ясовано, що упродовж життя від звертався до різних видів діяльністю. Адже, окрім композиторської творчості, не менш рівноцінними в його музичному житті були диригентська і церковна регентська робота з професійними й аматорськими хоровими колективами, яку він розпочав у тісній співпраці з М. Лисенком як субдиригент і помічник. Його фольклористична діяльність полягала у збиранні зразків українського фольклору і створенні хорових обробок народних пісень. Як педагог, він викладав співи, музично-теоретичні дисципліни, історію музики в загальноосвітніх школах і вищих навчальних закладах. Активна громадська діяльність митця спрямована на розвиток й удосконалення музичного життя в Україні. Важливим і не менш визначальним для особистості Я. Яциневича стало рішення прийняти сан священника. Зважаючи на зазначені види діяльності, а також на масштаби роботи, можна дійти висновку, що Я. Яциневич – це **універсальна творча особистість**, для якої, за концепцією дослідниці О. Коменди, *«характерне поєднання не менше трьох видів діяльності <...>*,

серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і коригування яких на різних етапах розвитку універсальної особистості та з урахуванням всього творчого шляху й визначає її основний профіль або тип» [84, с. 92–93]. Серед семи запропонованих дослідницею типів універсалізму творчої особистості (універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, універсал-громадський діяч, «класичний універсал») творчу постать Я. Яциневича можемо віднести до типу «універсал-громадський діяч», для якого характерні: *«рідкісність типу, зумовлена «нестатусністю» провідної діяльності, сталість співвідношення видів діяльності, тяжіння до статичності структури універсалізму, характерне також для типу універсала-виконавця, розгалуженість усіх без винятку видів діяльності, зумовлена фанатичним прагненням «заповнити всі ніші», допоміжні функції виконавства, композиції, педагогіки, фольклористичної та музично-критичної діяльності, найтісніші взаємозв'язки та переплетення між усіма ними»* [84, с. 148].

Дружина композитора згадує про нього як про людину високо моральну. Незважаючи на ворожість з боку інших митців, Я. Яциневич завжди залишався благородним по відношенню до них, вважав за краще відступити, аніж сваритися. Про це свідчать листи І. Яциневич від 27 лютого 1961 р.: *«Про історію дорогого мого чоловіка я не можу говорити спокійно. <...>. А він був найблагородніший, найскромніший чоловік»*¹ (переклад Д. Ч.) [332, арк. 2зв.] (дод. Г, док. Г.2) та 28–29 квітня 1965 р.: *«Тоді Яків Михайлович, як противник інтриг, покинув чудову капелу з 75 осіб і як інженер з двадцятирічним стажем виїхав на Запоріжжя»* (переклад Д. Ч.) [328, арк. 12зв.–13]. Наведені спогади дружини митця вказують, що в поведінці Я. Яциневича наявна інтровертна

¹ Оскільки віднайдена нами епістолярна спадщина Я. Яциневича та його оточення написана переважно російською мовою, то цитати подаємо у нашому перекладі українською мовою. Ті фрагменти, у яких використані діалектизми та особливості давньої вимови, подаємо мовою оригіналу.

установка сприйняття світу, за теорією К. Юнга¹, тобто орієнтація не на об'єкт, а на суб'єктивні фактори, заглиблення у внутрішній світ, переживання емоцій в собі [283, с. 201].

Я. Яциневич завжди був толерантним у своїх висловлюваннях про недругів, умів цінувати їх творчі здобутки. У цьому переконує його лист до недруга М. Вериківського (від 16 жовтня 1925 р.): *«Високошановний т. Вериківський! Не відмовте, будь ласка, прислать мені якомога скоріше Ваш хор “Прапор червоний” (належеним платежом, або иншим способом). Цього хору в Одесі нема; а мені хочеться обов'язково виконати його нашою Капелою і хором Муздраміна на жовтневих святах. До цього може додати іще чого небудь із Ваших творів підходящого. <...>. З великою пошаною Я. Яциневич»* [343, арк. 12]. Незважаючи на важкі життєві обставини, композитор вмів помічати інші радості в навколишньому світі. У листі до П. Тичини від 2 липня 1942 р. він висловлює сподівання на краще майбутнє: *«В цей час, коли я пишу цього листа, йде благодатний дощ, якого не було тут цілий місяць, а тому було побоювання, що коли й надалі так продовжиться, то користі від цього не ждуть. І от дощ приніс нам радість і надію. Хай же буде це символом кращого майбутнього нашої дорогої України... З глибокою вдячністю й щирою пошаною до Вас Я. Яциневич»* [330, арк. 1зв.–2] (дод. Г, док. Г.4).

Упродовж життя композитор завжди старанно виконував свою роботу, навіть якщо не отримував відповідних коштів за це. Свідчення – записи старости хору Університету святого Володимира О. Володського (від 26 жовтня 1904 р.): *«Регент Я. М. Яциневич, безоплатно приділяючи нам свій час, акуратно виконуючи свої обов'язки протягом двох років, звернувся до нас із проханням підтримати його»* (переклад Д. Ч.) [347, арк. 13зв.], а також довідка композитора про роботу в Одесі (від 13 лютого 1926 р.): *«В дійсності праця тов. Яциневича*

¹ Швейцарський психолог, психіатр, філософ К. Юнг (1875–1961) у своїй праці «Психологічні типи» (1921) виділяє екстраверсійний та інтроверсійний типи особистості. У кожному типі К. Юнг виділяє ще по чотири групи (разом їх вісім), зважаючи на переважання в кожній із них мислення, почуття, відчуття чи інтуїції, тобто однієї з основних психологічних функцій.

забирає далеко більше часу, але добавочної платні за це він від Політосвіти не одержує» [386, арк. 8] (дод. Г, док. Г.17).

У прагненні Я. Яциневича братерської взаємоповаги, залишатися собою у будь-яких ситуаціях виявляються гуманістичні риси особистості, які, за соціонічною типологією,¹ характерні для етико-інтуїтивного інтроверта. К. Філатова зазначає, що поняття «гуманіст» визначає *«людину, для якої головним у житті є судження про добро і зло, моральність і неморальність, порядність і непорядність»* [215, с. 125]. Для людей такого типу важливі етичні правила, прийняті для всіх, вони уважні до кожного, чуйні до чужих проблем, підтримують і допомагають. Гуманісти дуже вразливі й емоційно сприйнятливі, усі проблеми переносять внутрішньо, втамовують гнів й роздратування [215, с. 125–127]. Окрім того, гуманісти можуть займатися будь-якими видами мистецтва [215, с. 134]. Охарактеризований соціонічний тип («гуманіст»), за типологією К. Г. Юнга, – це «почуттєвий інтроверт», справді, композитор, схоже, належав до раціональних типів, зважаючи на його ретельність, відповідальність, організованість у роботі (раціональність, звичайно, є одним з основних елементів і соціонічного типу).

Отже, Я. Яциневичу властиві гуманістичні особистісні риси етико-інтуїтивного інтроверта. За К. Філатовою, бажання сповідувати добро і справедливість *«може сприяти тому, що гуманіст професійно займеться релігією»* [215, с. 134]. Це пояснює вибір Я. Яциневича стати священником і писати духовні хорові твори. Варто звернути увагу на дивовижну інтенсивність і багатогранність його діяльності, що асоціюється з високою енергійністю, а отже, зазвичай з екстравертністю особистості. Тобто, в його особі відбувається

¹ Соціонічну теорію у 1970-х рр. запропонувала литовська вчена Аушра Аугустінавічюте (на основі досліджень із США – тесту Маєрс Бріггс, опублікованому у 1962 р.). Аушра суттєво розвинула соціонічну ідею, винайшовши у 1968 р. модель особистості (так звана модель «А») та створивши теорію інтертипних стосунків. Теорія базується на вченнях К. Юнга, З. Фрейда, А. Кемпінського. В основі соціонічної теорії – поняття «соціон», тобто сукупність шістнадцяти типів особистості, які попарно співвідносяться з восьми юнгівськими та діляться на квадри (чотири соціотипи, які об'єднуються на основі спільних психологічних та соціальних цінностей).

поєднання елементів різних типів особистості. Поки важко сказати, яка установка була у композитора основною – екстравертна чи інтровертна, оскільки мало джерел, які свідчать про це. Сподіваємося, що подальші знахідки нових документів і вивчення музичних жанрів дадуть змогу доповнити особистісний портрет Я. Яциневича.

За архівними джерелами вдалося не лише виявити особистісні риси композитора, але й отримати інформацію **про зовнішній вигляд**. У цьому допомогли віднайдені фотографії із зображенням митця в різні періоди його життя. Деякі з них вміщені у фотоальбомах і серед документів видатних діячів, з якими спілкувався і працював Я. Яциневич.

Так, у фонді Л. Кауфмана віднайдено якісний оригінал фотографії [336, арк. 35] (дод. Г, док. Г.36), яку музикознавець опублікував у своїй статті про пісню «Сусідка» Я. Яциневича [333, с. 48]. Згодом вдалося виявити, що це фото 1961 р. І. Яциневич надіслала Л. Кауфману на його прохання. На фото композитору шістдесят років, про що раніше не було відомо. Про це свідчить лист І. Яциневич від 27 лютого 1961 р: *«Надсилаю фото Я. М. Окремої фотокартки не знайшлося, була найточніша, фото зняте 1929 року удвох, я попросила відрізати мою фізіономію»* (переклад Д. Ч.) [332, арк. 2зв.] (дод. Г, док. Г.2). Справді, фото відрізане, а в лівому кутку знизу залишилося зображення чийогось плеча, що підтверджує слова І. Яциневич.

Ще один якісний оригінал фото молодого Я. Яциневича, який раніше опублікував Т. Філенко, зберігається в архіві ІМФЕ. Т. Філенко зазначає, що фото датоване 1915 р. [219, с. 27], проте на звороті оригіналу І. Яциневич написала: *«Знімок приблизно 1902 р.»* [400, фото 3] (дод. Г, док. Г.35), тобто зображення досить молодого композитора, якому ледь більше 30 років. Окрім того, на звороті фото зазначено адресу і назву фотоательє, у якому його виготовили: *«Л. Ю. Василевського у Києві. Фундукліївська вул. 3. Негативи зберігаються»* (переклад Д. Ч.). З історії фотоательє Леона Юліановича

Василевського дізнаємося, що за цією адресою воно перебувало протягом 1894–1907 рр. [68]. Саме тому фото аж ніяк не може бути датоване 1915 р.

У членському квитку Всеукраїнського товариства драматургів, композиторів та артистів, виданому Я. Яциневичу в лютому 1933 р. в Харкові, теж є фото композитора [386, арк. 14] (дод. Г, док. Г.37). Припускаємо, що воно виготовлене дещо раніше, адже на ньому Я. Яциневич виглядає значно молодшим 60-ти років.

В ІМФЕ віднайдено групове фото хору М. Лисенка під час подорожі у Лубни (15 липня 1897 р.) [400, арк. 4] (дод. Г, док. Г.38). У центрі – сидить М. Лисенко, а у другому ряду першим зліва стоїть 29-річний Я. Яциневич. Ще одну фотографію, про яку раніше ніде не згадували, вдалося віднайти в ІМФЕ [400, арк. 5] (дод. Г, док. Г.39). Йдеться про фото родини Мефодія Павловського, без зазначення дати. На ньому зображені одинадцять людей і собака. Поряд з Я. Яциневичем зліва – його дружина Ірина, це перше відоме її зображення. На фото зліва направо: *сидять* – Мефодій Іванович Павловський (брат Ірини Яциневич); чоловік сестри І. Яциневич – Лідії Іванівни (сестри Надії Миколаївни Осадчої); Лідія Іванівна (сестра І. Яциневич); дочка Лідії Іванівни – Валентина Свет (племінниця І. Яциневич); *стоять* – Григорій Свет (чоловік Валентини); Лідія Миколаївна Левицька (друга дружина М. Павловського); Неоніла Іванівна (сестра І. Яциневич); Яків Яциневич; Ірина Яциневич; *діти* Валентини Свет (син, імені не вказано, і дочка Вікторія, двоюрідні онук і онука І. Яциневич).

Таким чином, зважаючи на віднайдену інформацію з архівних матеріалів, виявлення гуманістичних рис інтровертного типу особистості у поєднанні з окремими характеристиками екстравертності Я. Яциневича, можемо дійти висновку, що упродовж життя композитор завжди залишався людиною з великої літери. Звісно, на його здатність зберігати внутрішню рівновагу, а також людяність у відносинах з оточенням вплинуло духовне виховання і моральні цінності, яких він дотримувався як священник, церковний регент та людина з високодуховного середовища.

1.4 МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ ДІЯЛЬНОСТІ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА

Процес пошуку інформації про будь-якого митця завжди досить складний і тривалий, тому будь-які відомості цінні. У дослідженні життєвого і творчого шляху Я. Яциневича важливо виявити його творчі зв'язки. Це надасть можливість доповнити біографію композитора новими фактами, а також вивчити творчість контекстуально, зрозуміти його як особистість. Протягом усього життя Я. Яциневич постійно брав участь у культурних заходах скрізь, де він проживав, тому мав можливість налагодити тісні зв'язки з українською інтелігенцією.

У процесі дослідження створено орієнтовну базу реальних та гіпотетичних контактів митця, яка постійно зазнавала коригувань. Я. Яциневич спілкувався: з *композиторами* (М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, П. Гончаров, П. Демуцький, Г. Давидовський, П. Козицький, Б. Левитинський, В. Ступницький, М. Вериківський); *диригентами* (Г. Верьовка, Я. Калішевський, П. Стеценко); *музикознавцями* (Д. Ревуцький, Л. Кауфман); *співаками* (Ф. Влодек, В. Мерзляков, М. Микиша, О. Мишуга, Я. Гулак-Артемівський); *письменниками* (О. Пчілка, М. Вороний, Є. Кротевич, М. Коцюбинський, І. Франко, П. Тичина); *журналістами* (М. Павловський); *театральними діячами* (М. Садовський, М. Старицька, М. Заньковецька, П. Коваленко, І. Мар'яненко).

Більш конкретної інформації віднайти не вдалося, у доступних джерелах йдеться переважно про факти знайомств композитора з іншими митцями, але не про їх взаємини. Окрім цього, часто достовірну інформацію не підтверджують опубліковані мемуари. Зокрема, достеменно відомо про тривалу співпрацю Я. Яциневича з М. Лисенком (1891–1904), М. Садовським (1906–1917), К. Стеценком (1897–1898). Проте у спогадах і листах ніхто з них жодного разу не згадує про Я. Яциневича. Незважаючи на це, віднайдені відомості вкотре переконують у широті мистецьких інтересів композитора.

Особлива сторінка життєтворчості митця – його співпраця з **Миколою Лисенком** в організації концертних поїздок студентських хорів Україною. У

цьому переконують автори спогадів про М. Лисенка. Так, Яків Гулак-Артемівський¹ зазначає, що саме Я. Яциневич виконував *«майже половину чорнової роботи»*, а *«Лисенко вже тільки відшліфовував»* [121, с. 509]. Про це ж згадує і журналіст Мефодій Павловський (брат Ірини Яциневич): *«Переобтяжений уроками, Микола Віталійович приходив на репетиції пізно; до його приходу програму з хористами студіювали постійні помічники Лисенка – любителі (в середині 90-х років – Я. Яциневич, а пізніше – К. Стеценко)»* [121, с. 512].

Я. Яциневич був у складі комісії, яка приймала нових співаків у хор М. Лисенка. Про це музикознавець Дмитро Ревуцький² пише: *«Приїхавши до Київського університету восени 1900 року я <...> став шукати можливості поступити до Лисенкового студентського хору. <...>. Нас прийняв субдиригент Я. М. Яциневич»* [121, с. 530]. Таке підтвердження містять і спогади співака В'ячеслава Мерзлякова³: *«З великим хвилюванням ішов я до школи М. В. Лисенка. <...>. Пробу голосів проводила комісія на чолі з М. В. Лисенком у складі композитора К. Г. Стеценка, композитора і хорового диригента Я. М. Яциневича»* [121, с. 648].

У мемуарах, присвячених М. Лисенку, йдеться також про популярність і активну участь в мистецькому житті та різноманітних подіях тих хорів, якими керував Я. Яциневич. Так, Михайло Микиша⁴ пише: *«Основним джерелом прибутків нашої каси були кошти від громадських концертів, в яких брали участь Лисенко з своїм хором, Мишуга, Блюменфельд, Стеценко, Яциневич, Старицька та ін.»* [121, с. 574]. Прохор Коваленко⁵ зазначає: *«Крім охматівського хору, виступав аматорський під керівництвом Яциневича»* [121, с. 618] та *«Різні хори під керівництвом Кошиця, Яциневича та трупи Садовського, у квартирі і надворі, виконували жалібні пісні»* [121, с. 628].

¹ Яків Гулак-Артемівський (1861–1939) – краєзнавець, співак, музикант.

² Дмитро Ревуцький (1881–1941) – музикознавець, фольклорист, музичний діяч.

³ В'ячеслав Мерзляков (1885–1974) – співак, педагог, хормейстер.

⁴ Михайло Микиша (1885–1971) – співак, педагог.

⁵ Прохор Коваленко (1884–1963) – актор.

О. Кошиць згадує: «Спереду студентського хору <...> ішов хор Комерційного інституту. Далі перед ним був якийсь аматорський хор, а спереду церковний, здається Надєждінського, потім – хор Яциневича» [121, с. 495].

Протягом певного часу Я. Яциневич мав тісні стосунки з **Олександром Кошицем**, який згадував: «Музична комісія складалася з таких осіб: Я (як шеф Капели), Тучапський і Щуровська (як мої співробітники), Стеценко (як голова Муз. Відділу), М. Леонтович (член Муз. Відділу), Яциневич, Надєждинський, Папа Афанасопуло і Ів. Гребінецький (кооптовані)» [101, с. 12–13]. Окрім цього, О. Кошиць зазначав: «Почалися проби. <...>. На цих пробах чогось виявляли свої здібності аж чотири диригенти: Лунд, Яциневич, Стеценко і я» [121, с. 483].

Про Я. Яциневича досить часто йдеться в мемуарах про **Миколу Леонтовича**. Це пов'язано з тим, що протягом 1919–1921 років багато українських митців (Я. Степовий, М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демуцький, Я. Яциневич) співпрацювали з Музичним комітетом при Всеукраїнському відділі мистецтв, зокрема з Українською хоровою капелою ім. М. Лисенка. Комісаром Капели був М. Леонтович, а помічником художнього керівника і диригентом – Я. Яциневич. Про цей період згадував і Григорій Верьовка: «Ми не раз потім зустрічалися з Миколою Дмитровичем на співанках новоутвореної Державної хорової капели ім. М. В. Лисенка. <...>. У цьому ж хорі працював і композитор Я. Яциневич, обробки народних пісень якого ми співали» [120, с. 85].

У монографії про К. Стеценка Л. Пархоменко зазначає: «Першого січня 1919 року К. Стеценку <...> і О. Кошицю С. Петлюра доручив організувати Республіканську капелу для закордонної подорожі з представницькою комісією. <...>. Було оголошено конкурс, спеціальна комісія (Кошиць, Стеценко, Леонтович, Яциневич, Приходько, Щуровська) прослухала 700 співаків. Було обрано 100 найкращих голосів» [137, с. 46].

Видатні композитори того часу (М. Гайдай, П. Гончаров, П. Демуцький, Г. Давидовський, П. Козицький, Б. Левитинський, В. Ступницький,

Я. Яциневич) активно групувалися навколо УАПЦ. Навесні 1917 р. відбувалися спроби українізувати церковну службу: *«відновлюється тісне співробітництво В. Липківського з К. Стеценком, захоплюється ідеями руху М. Леонтович, активізується творчість Я. Яциневича, П. Козицького, М. Вериківського, П. Гончарова»* [137, с. 44]. У цей період Я. Яциневич потоваришував з **Петром Гончаровим**. Про це йдеться у листі І. Яциневича від 7 березня 1961 р.: *«Твори «Скорбна Мати», «Знемоглись», «Досвітні огні», кант св. «Юрію» всі ці речі можна взяти у товариша Гончарова з яким він товаришував, дарив Петру Григоровичу свої твори. Адреса т. Гончарова: Поділ вулиця Воздвиженська №б 14»* (переклад Д. Ч.) [332, арк. 6].

У мемуарах містяться цінні відомості й про місце роботи Я. Яциневича. О. Кошиць у «Спогадах про Миколу Віталійовича Лисенка» пише: *«Перші спроби відбувались у Михайлівському монастирі і в помешканні архієрейського хору, яким завідував тоді Яків Яциневич»* [121, с. 472]. У спогадах українського письменника, драматурга, журналіста Є. Кротевича¹ «Зустрічі з Кирилом Стеценком» зазначено: *«З Кирилом Стеценком я познайомився восени 1902 року. <...>. Стеценкові у ту пору тільки двадцять перший пішов, хоч він уже був субрегентом композитора Я. Яциневича у Михайлівському хорі»* [70, с. 24–25].

Як переконують друковані джерела, твори Я. Яциневича виконувались поряд з композиціями його сучасників. Л. Пархоменко зазначає, що у репертуарі хору с. Веприк під керівництвом К. Стеценка *«окрім творів Леонтовича, <...> були обробки народних пісень Лисенка, Кошиця, Яциневича і самого Стеценка»* [137, с. 52]. О. Кошиць пише, що із творів *«Ступницького, Демуцького і Яциневича <...> співали все, що було під руками і заслуговувало уваги»* [101, с. 92].

Про популярність сакральних творів Я. Яциневича свідчать і віднайдені архівні джерела. Так, у переліку композицій, які секція церковних співів за головування К. Стеценка рекомендувала для виконання у богослужіннях та до

¹ Євген Кротевич (1884–1968) – письменник, драматург, журналіст.

видання, поряд із «Службою Божою» Я. Яциневича, значені й духовні твори О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Козицького, К. Стеценка та П. Демуцького [311, арк. 12] (дод. Г, док. Г.21). Дані про сакральні твори цих митців містять також: каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради за 1927 рік [312, арк. 1зв.] (дод. Г, док. Г.23), оголошення про духовні концерти [315, арк. 31; 317, арк. 273] (дод. Г, док. Г.29, Г.30), протокол засідання секції церковних співів при Українській Церковній Раді від 26 січня 1920 р. [311, арк. 8зв.–9] (дод. Г, док. Г.22).

В архівних документах віднайдено інформацію про творчі контакти і співпрацю Я. Яциневича з видатними особистостями. Так, у протоколі наради диригентів м. Києва від 16 липня 1919 р. зазначено, що з доповіддю виступав диригент **Яків Калішевський**. Я. Яциневич, як один із членів цієї наради (про це свідчить ідентифікований підпис митця в документі), очевидно, підтримував зв'язки зі своїм наставником і вчителем [316, арк. 61] (дод. Г, док. Г.11). Окрім цього, вони спільно працювали в Капелі імені М. Лисенка при Всеукраїнському музичному комітеті.

Про співпрацю Я. Яциневича з **Петром Стеценком** (братом К. Стеценка) свідчить архівний документ Всеукраїнської православної церковної ради від 15 липня 1928 р.: *«Видавничий відділ при ВПЦРаді в засіданні своєму 26/VI/прот. ч. 22/ з участю композитора Я. М. Яциневича та диригента П. Г. Стеценка обмірковував справу видання нот для вжитку церк. селянськими хорами»* [314, арк. 1].

В архівних документах є відомості про знайомство Я. Яциневича з видатними сучасниками. Так, **Леонід Кауфман** у листі до І. Яциневич від 20 вересня 1965 р. пише: *«Часто згадую свій прихід до вас на «правий берег», коли Ви з Яковом Михайловичем жили в Запоріжжі. Пам'ятаєте цей випадок? Я прийшов до вас разом із керівником запорізької капели «Дніпрельстан», Леонідом Антоновичем Усачовим і приніс Якову Михайловичу в подарунок пачку нотного паперу, якого він тоді дуже потребував»* (переклад Д. Ч.) [331, арк. 8].

Про тісну співпрацю Я. Яциневича з **Михайлом Коцюбинським** та **Іваном Франком** йдеться у мемуарах Євгена Кротевича, який у спогадах про М. Коцюбинського пише: *«Я їхав із співаками хору М. В. Лисенка в іншому, ніж Коцюбинський, вагоні, але від композитора Я. М. Яциневича чув потім, що всю дорогу до Полтави Михайло Михайлович перебував у такому ж піднесеному настрої, і до його купе сходилося чимало людей послухати його дотепи й жарти»* [103, с. 78]. У спогадах цього ж драматурга, журналіста про І. Франка читаємо: *«Іван Якович Франко постійно допомагав переправляти через кордон до Наддніпрянської України численні заборонені тоді не тільки українські книжки, а й багато революційних видань. Од композитора Якова Михайловича Яциневича я чув про одну таку подорож до Львова по заборонені книжки і про те чудове ставлення до нього та його свояка, яке виявив тоді Іван Якович. Без нього, по-перше, вони обидва не змогли б дістати потрібної їм літератури, а по-друге, Франко зв'язав їх з тими людьми, які й переправили через кордон усе»* [103, с. 87–88].

Я. Яциневич підтримував стосунки і з **Павлом Тичиною**, який творчо співпрацював з Г. Верьовкою і його капелюю. Я. Яциневич написав багато творів на слова П. Тичини, зокрема й на прохання самого поета. Про це йдеться в листі композитора до П. Тичини від 2 липня 1942 р.: *«Потім написано великий твір "Слався" для хора й тенора-solo. Далі написано "Нова Республіка гряди" на два хори (хоровий октет) і "Гаї шумлять", солоспів для тенора або сопрано»* [330, арк. 1зв.]. Зі свого боку П. Тичина неодноразово сприяв матеріальній підтримці композитору, про що Я. Яциневич зазначив у цьому ж листі: *«Вельмишановний, дорогий Павле Григоровичу! Спішу висловити Вам найщирішу й найсердечнішу подяку з приводу одержання мною матеріальної допомоги від Держави завдяки Вашому клопотанню. Гарком Соц. Забезпечення прислав мені одноразову допомогу в 500 карб., а також призначив персональну пенсію в 400 карб. на місяць з 1-го липня ц. р. довічно»* [330, арк. 1–2] (дод. Г, док. Г.4).

Таким чином, протягом усього життя Я. Яциневич підтримував творчі зв'язки з багатьма українськими діячами мистецтва. Таке широке коло зацікавлень композитора сприяло його всебічному розвитку, спілкуючись з іншими видатними митцями, він не лише набував музичного досвіду, а й виробляв власний авторський почерк.

1.5 ЖАНРОВА ПАЛІТРА МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

У процесі реконструювання життєтворчості митця важливо не лише відновити і хронологічно впорядкувати біографічні відомості, проаналізувати музичні твори митця, а й структурувати жанрову систему його творчості, а на цій основі – здійснити періодизацію його життєтворчості.

Я. Яциневич написав майже триста музичних творів різних жанрів, деякі з них віднайдені в кількох варіантах виконання та в різних редакціях, що свідчить про тривалі творчі пошуки митця. Спадщина Я. Яциневича жанрово різноманітна (фортепіанні мініатюри, обробки народних пісень, хорові композиції і солоспіви, музично-драматичні твори, ораторія і симфонія) подібно до творчості М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиць та інших.

У наявних музикознавчих дослідженнях творчості Я. Яциневича не охарактеризовано її жанрових особливостей. Так, музикознавець Т. Філенко лише побіжно називає окремі твори митця, але не в усіх жанрах [217, с. 202, 207, 212]. Дослідниця О. Семирозум здійснила опис усіх віднайдених архівних документів про Я. Яциневича і класифікацію нотних матеріалів, вміщених в ІМФЕ та ІР НБУВ [168] за жанрами. Жанрову систему творчості митця охарактеризувала Л. Корній [90, с. 311–312].

Зважаючи на це, класифікуємо за жанрами не лише ті твори митця, ноти яких збереглись, а й ті, про які віднайдено лише згадки в архівних документах. Результати вміщено в таблиці (дод. В, табл. В.11), у якій усі твори Я. Яциневича розміщено за жанрами і зазначено дати і місце їх написання тощо.

Серед збережених творів Я. Яциневича найбільш ранні датовані 1900 роком. Це **інструментальні твори**, серед яких – сімнадцять п'єс для фортепіано і п'ять – для інструментальних ансамблів; твори для фортепіано – шість вальсів (один незавершений), п'ять польок, три марші, два програмні твори («Елегія», «Спомин»), а також обробка народної пісні («Ой стрічечку до стрічечки»). Щодо інструментальних ансамблів, композитор написав два твори для квартету бандуристів («Український танок», «Марш №3») і три – для скрипки з фортепіано («Літо в українському селі», «Літня ніч», «Доярочка»). Я. Яциневич звертався до інструментальної музики у 1900–1904 роках, написавши три вальси і дві польки, а у зрілий період (1921–1922) – решту композицій.

У творчості композитора кількісно переважають **обробки народних пісень** для хорів різного складу – для мішаного чотириголосного хору, для чоловічого хору, для соло тенора і баса та мішаного хору, для октету як *a cappella*, так і в супроводі фортепіано. Я. Яциневич написав більше п'ятдесяти обробок народних пісень в різних жанрах – ліричних, історичних, козацьких, стрілецьких, календарно-обрядових, жартівливих тощо. Майже всі хорові обробки композитор створив протягом 1920–1924 років, перебуваючи в Києві, а згодом – у селах Київщини (Гуляники, Щучинка та Острійках), і лише кілька з них – 1935 р. в Запоріжжі.

Важливу частину творчого доробку Я. Яциневича становлять **авторські хорові твори для різних складів** (мішаного, чоловічого, дитячого хорів, а також соліста з хором) *a cappella* або в супроводі фортепіано – майже п'ятдесят зразків. Для них композитор обирав переважно поезії українських поетів – Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеся, П. Тичини, Лесі Українки, Б. Грінченка, В. Самійленка, Г. Чупринки, О. Маковея, О. Романової, В. Атаманюка та інших. Я. Яциневич писав музику і на вірші російських поетів, до яких зверталися багато музикантів (хорові твори «Циганочка», «Нічний зефір», «Хмарка», «В полі чистому

сріблястий» на вірші О. Пушкіна, «Не вітер бушує» на вірші М. Некрасова¹). Їх не так багато у доробку митця. Рукописів цих композицій у дисертаційному дослідженні не аналізуємо.

Визначення хронології написання хорових творів на тексти українських поетів дало можливість з'ясувати, що Я. Яциневич звертався до цього жанру спочатку в Києві та селах Київщини (1919–1923), згодом – в Одесі (1925–1930), пізніше, очевидно, у Запоріжжі (окремі композиції датовані 1933-ім роком). Твори для солістів й хору написані в Одесі протягом 1925–1930 рр.

У 1930-і роки Я. Яциневич змушений був писати й композиції ідеологічного змісту, про які час від часу згадуємо, адже музична складова в них досить важлива, це зокрема: «Свято Жовтневої революції» (листопад, 1927); «Пісня комунарів» (червень, 1929); «Гімн 1 травня» (червень, 1929); «Колгоспівська-комсомольська» (1930); «Кооперативний гімн» (1930), вокальні ансамблі («Нова Республіка, гряди», 1926); «Пісня доярок-комсомолок» (1935), а також солоспіви («10-річчя Жовтня», 1927). Ці твори не визначають змісту й характеру, естетичної цінності творчості Я. Яциневича.

Однією з найважливіших у композиторському доробку Я. Яциневича є **духовна хорова музика**. Перші зразки релігійних композицій він написав на початку 1910-х рр. Ідеться про паралітургічну творчість, зокрема про канти, їх вісім. Згодом, у 1920-і рр., до них додалися десять обробок колядок і щедрівок². Протягом цього десятиліття, беручи активну участь в діяльності УАПЦ, Я. Яциневич створив не лише окремі композиції на канонічні тексти церковних

¹ Я. Яциневич використав вірші мовою оригіналу. Переклад назв творів наш.

² На сайті «Наша парафія» [3] розміщені вісім аудіозаписів колядок Я. Яциневича, серед яких – «Бог ся рождає» (Церковний хор «Видубичі», диригент В. Шовкун, 1996 р.), «Нова радість стала» (Церковний хор «Видубичі», диригент В. Шовкун, 1996 р) та шість варіантів виконання найпопулярнішої щедрівки композитора «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили» (Чоловіча хорова капела України ім. Л. М. Ревуцького, диригент Б. Антків, 1989 р.; Київський муніципальний камерний хор «Хрещатик», диригент Л. Бухонська, 1995 р.; Церковний хор «Видубичі», диригент В. Шовкун, 1996 р.; Український хор духовної музики «Фрески Києва», диригент О. Бондаренко, 1998 р.; Хорова капела хлопчиків та юнаків «Дзвіночок», диригент Р. Толмачов, 2007 р.; Камерний хор «Легенда», диригент І. Циклінський, соло Н. Кончаківська, 2008 р.).

відправ («Херувимська пісня»¹, тропар «Христос воскрес»), а й великі богослужбові цикли («Літургія святого Іоанна Златоустого», «Всеношна», «Вінчання»). Тобто, духовну музику автор писав у Києві, спілкуючись з однодумцями

Я. Яциневич створив і **камерно-вокальні твори**, поширені серед композиторів його часу, серед них 17 солоспівів для сольного голосу і три вокальні ансамблі в супроводі фортепіано. Їх не так багато, проте вони важливі у творчій біографії композитора, адже за окремі з них (зокрема «З тюремних мотивів» та «Досвітні огні») митець 1925 р. отримав нагороди у вокально-музичному конкурсі. Майже всі камерно-вокальні піснеспіви Я. Яциневич написав в Одесі (1925–1929), окрім двох, створених у Києві (1919) і Запоріжжі (1935).

У хорових та камерно-вокальних творах, як і в обробках народних пісень, виявилася особлива схильність композитора до музики і поезії ліричного характеру. Серед цих композицій – «Вечір» В. Чайченка, «А вже красне сонечко» Олександра Олеся, «Садок вишневий» та «Човен» Т. Шевченка, «Колискова пісня» О. Маковея, «Весною» В. Самійленка, «Пісня» Лесі Українки, «Розвивайся ти, високий дубе» і «Твої очі, як те море» І. Франка, «Ой весно, весно» Д. Фальківського.

¹ 2010 року у видавничому відділі сайту «Наша Парафія» вийшла друком нотна збірка, яка містить більше 150 відібраних за певними критеріями «Херувимських пісень» композиторів України та діаспори від бароко до сучасності [222]. Збірка свідчить про значну увагу українських митців до «Херувимської пісні» та про її важливе значення в літургійному циклі. Значна популярність «Херувимської пісні» зумовлена тим, що під час її звучання відбувається перехід від попередньої, підготовчої частини Літургії до центральної, свхаристійної, коли звершується перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Христа. Спів «Херувимської пісні» супроводжує Великий вхід: священнослужителі зі святим Причастям у руках виходять через Дияконські Врата (бокові двері) на амвон, зупиняються біля Царських Врат (центральної двері), виголошують молитви за всіх християн, після чого заносять святі Дари у вівтар. Таке перенесення Причастя із жертovníка на престол символізує перенесення тіла Ісуса з Голгофи до місця Його погребіння. Саме в цей момент храм нагадує весь світ, хористи – хор ангелів, а священники уподібнюються до таємних учнів Ісуса – Йосифа та Никодима, які й поховали Христа.

Найбільша за обсягом вокальна композиція Я. Яциневича – чотиричастинна **ораторія** «Скорбна Мати» для мішаного хору і двох сопрано-*solo* в супроводі великого симфонічного оркестру або рояля на слова П. Тичини [395]. Ораторія, як і більшість вокальних творів, створені в одеський період життя митця (липень, 1926).

Я. Яциневич писав і **музично-драматичні твори**, перший із них – *опера-фєєрія* «Весняна казка» (за визначенням автора – музична драма) на лібрето Олександра Олеся – він створив 1927 р. в Одесі. В архіві ІМФЕ зберігається лише друга картина (13 номерів), що спонукає до висновку про її незавершеність. Наприкінці життя композитор знову звернувся до музично-драматичного жанру – почав роботу над *музичною комедією, оперетою* «Айшет» у трьох картинах «з адигейського колгоспного життя» (переклад Д. Ч.), як зазначено в рукописі [334, арк. 33]. Однак Я. Яциневич не встиг завершити цей твір. І. Яциневич у листі від 28 лютого 1961 р. до Л. Кауфмана вказує на причини, а також пише, що оперета стала останнім твором митця: «*Айшет, остання робота, будучи в Кошехаблі в Адигеї викладачем музики. Через хворобу не закінчив. Дарую Вам, шановний Леоніде Сергійовичу. Може щось зробите з цих залишків*» (переклад Д. Ч.) [334, арк. 32]. Віднайдені різні напрацювання Я. Яциневича до оперети у двох архівах (в ЦДАМЛІМ – усе лібрето і частину чернетки музичного матеріалу твору [334, арк. 32–41], в ІМФЕ – чистовики окремих частин та ескізи незавершених [393], усього – 11 номерів).

В одеський період життя (1929), а також у Запоріжжі на початку 1930-х років Я. Яциневич працював у жанрі **кіномузики**. В архіві ІМФЕ зберігається музичний матеріал до *кіно-думи* «Тобі дарую» (сценарій В. Радиша¹), створеної в Одесі у серпні 1929 р. [392]. У рукописах вказано назви частин, тривалість кожної з них, а також моменти їх звучання у режисерському

¹ Василь Георгійович Радиш (Косач) (1889–1956) – сценарист, режисер. Завідувач художнього відділу (1927–1929), режисер Одеської кінофабрики (1929–1932). Автор сценаріїв фільмів «Гарас Трясило» (1926), «Тобі дарую» (1929), «Велике горе маленької жінки». Зняв фільми «Тобі дарую» (1929), «На великому шляху» (1932) та ін.

сценарії. Усі збережені частини – №1 «Колискова», №2 «Мрії про прекрасне нездійсненне, спогади про гарне минуле», №5 «Ноктюрн», №6 «Розставання», №10 «Ліричний момент», №21 «Індустріальний момент» – це невеликі п'єси для камерних ансамблів у супроводі фортепіано (для двох скрипок і віолончелі; для віолончелі; для флейти, гобоя, кларнета, двох скрипок, віолончелі і контрабаса; для скрипки або гобоя; для інструментального квінтету; для тріо – скрипка, віолончель, фортепіано). Відомо, що фільм «Тобі дарую» В. Радиш все ж таки відзняв 1929 р. на Одеській кінофабриці. Проте, поки не вдалося перевірити, чи використав режисер у ньому музику Я. Яциневича. Інші архівні джерела містять інформацію про кіномузику композитора. Зокрема, в рецензіях з ІР НБУВ згадуються «Український танок» (для оркестрового ансамблю) та «Елегійний момент» (для фортепіанного тріо) [349; 351].

Про окремі твори митця, ноти яких досі не віднайдено¹, йдеться тільки у спогадах його сучасників. Адже багато композицій втрачені: частину роздано друзям і знайомим, інші митець спалив власноруч у Майкопі під час німецької окупації. Серед них була й **симфонія «1905 рік»**, написана протягом 1927–

¹ У процесі дослідження вдалося віднайти рукописні ноти раніше не опублікованих та невідомих творів Я. Яциневича: хоровий твір «Розставання» [334, арк. 20–22], обробка «Гуморески» А. Дворжака [334, арк. 3–4], а також опублікованих піснеспівів, нотні матеріали яких вважали втраченими (канти «Сирітка» [62, с. 10–11], «Пресвята Діво» [403, арк. 38–39], «З плачем сльозами» [403, арк. 39, 60–62], «Заступниці» [403403, арк. 36–38], «Страшний суд» [228, с. 4], три частини із «Всеношної» – «Слава Богові на небі», «Велике Славослів'я», «Тобі, Провідниці» [402]). З архівних документів дізнаємося про побутування й деяких творів, нот яких ще не віднайдено: «Тобі співаємо» (для соло-сопрано і мішаного хору) [315, арк. 31], канти «Святій Варварі», «Святому Нерію» [311, арк. 9], Симфонія «1905 рік» [331, арк. 8], «Марш №3» (для квартету бандур), «Біда польку спокусила» (обробка для мішаного хору), «Мелодія» (для мішаного хору, на слова О. Пушкіна) [396, арк. 3–4], «Нове життя» (для мішаного хору *a cappella*) [350], «Український танок» (кіномузика для оркестрового ансамблю) [351], «Елегійний момент» (кіномузика для фортепіанного тріо) [349]. Окрім цього, на основі архівних документів, уточнено дати створення інших відомих раніше композицій: солоспіви – «Гей, сівці» (1919), «З тюремних мотивів» (1925), «Великий шлях» (1927); для соліста та хору – «Гімн першого травня» (1929); дует «Червона калино» (1928); квартет «Нова республіка, гряди» (1927); для хору з фортепіано – «Свято Жовтневої революції» (1927), «Пісня комунарів» (1929), «На новому полі» (1930), «Жолгоспівська-комсомольська» (1930) [328, арк. 4].

1930 рр.¹, про що свідчить лист І. Яциневич від 27 лютого 1961 р.: «Симфонію 1905 рік і багато інших речей революційного змісту довелося спалити т. як німці оселилися у нашій квартирі» (переклад Д. Ч.) [332, арк. 2зв.] (дод. Г, док. Г.2). Усе, що залишилося від твору, – спогад Л. Кауфмана, закарбований у листі до І. Яциневич від 20 вересня 1965 р.: «Часто згадую свій візит до вас на «правий берег», коли Ви з Яковом Михайловичем жили в Запоріжжі. <...>. Ось тоді Яків Михайлович і показав мені свою партитуру симфонії “1905 рік”, яку ви знищили під час окупації. Жаль, що вона загинула. Я тоді швидко переглянув її очима. Але, звичайно, варто було б познайомитися з цим твором детальніше. Хоча і побіжне ознайомлення свідчило про те, що це серйозний і цікавий твір» (переклад Д. Ч.) [331, арк. 8].

Таким чином, творчий доробок Я. Яциневича – це значна кількість музичних творів різних жанрів – ораторія, кіномузика, симфонія та інші. Наявність багатьох варіантів окремих творів (обробок народних пісень, релігійних кантів, хорових творів *a cappella* та у супроводі фортепіано на той же текст) свідчить про вплив українського музичного модернізму кінця ХІХ – першої третини ХХ століття (за дослідженнями М. Новакович [131], О. Корчової [97, с. 175–176], Л. Корній [91, с. 9], Т. Фільової [220, с. 2]), О. Шмурака [278])².

¹ Дату написання Симфонії «1905 рік» Я. Яциневича з'ясовано на основі листа І. Яциневич від 7 березня 1961 р.: «Симфонію з оркестром “1905 р.” писав з 1927 року до 1930 р.» (переклад Д. Ч.) [332, арк. 6].

² За твердженням С. Павличко, український літературний модернізм у ХХ столітті потрібно розуміти не як набір «стильових, формальних або жанрових принципів», а як «певну мистецьку філософію» [136, с. 11]. Цю ж думку продовжує М. Новакович, стверджуючи, що модернізм є тривалим процесом, що «далекий до стадії свого завершення та вичерпаності» [131, с. 36], його характерними рисами є «індивідуалізм, інтелектуалізм, трагізм, міфологізм – тому що без них модернізм, як явище та “художня ідея”, ніколи б не зумів повноцінно себе реалізувати» [131, с. 45–46].

Досліджуючи кінець ХІХ – першу третину ХХ століття в українській музиці, Л. Корній зазначає, що «романтизм не згасає, а збагачується модерними стильовими рисами (неоромантизм). Композитори звертаються до фольклору, але при цьому використовують новішу композиторську техніку (неофольклоризм). Вони своєрідно інтерпретують музику минулих епох (неокласицизм). Прояв нового світобачення в композиторській творчості впливав на стильові особливості музики (експресіонізм та інші модерні напрямки)» [91, с. 9].

Для музичного модернізму в Європі О. Корчова обирає ширші історичні межі та визначає європейський музичний модернізм «від кінця 80-х років ХІХ століття до кінця 30-х

Камерно-вокальна і хорова музика, зокрема духовні твори, посідають важливе місце в доробку Я. Яциневича. Наявність переважно рукописних нот, відсутність друкованих матеріалів ускладнює дослідження творів Я. Яциневича, адже необхідно чути звучання композицій.

1.6 ПЕРІОДИЗАЦІЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

У дослідженні біографії і музичної спадщини Я. Яциневича важливим є питання періодизації. У роботах Т. Філенка, Л. Корній та інших дослідників, які

років ХХ століття, впродовж якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» [96, с. 32]. Дослідниця вважає, що український музичний модернізм – епохальний період «в історії української культури кінця ХІХ – першої третини ХХ століття, в межах якого відбувається поступовий перехід від класико-романтичних до посткласичних культурних закономірностей. Специфіка і результат перебігу цього перехідного періоду зумовлені кількома взаємопов'язаними чинниками: 1) колоніальними умовами функціонування української національної культури також і за попередньої епохи (кінець ХVІІІ – ХІХ століття), що призвели до її інституціонального послаблення й певного «відставання» від загальноєвропейських процесів, на що однією з перших вказувала Лідія Корній у своїй вже хрестоматійній тритомній праці «Історія української музики»; 2) приналежністю до поміркованого, а не радикального типу модерністської культури; 3) жорстким обмеженням творчої свободи, що його насаджував комуністичний режим вже від середини 1920-х років, а то й раніше; 4) низкою антиукраїнських репресивних кампаній, метою яких було фізичне знищення лідерів модерністського руху в Україні від початку 1920-х (політично вмотивоване вбивство М. Леонтовича) до кінця 1930-х років (два епізоди ув'язнення в таборі Всеволода Задерацького старшого)» [97, с. 175–176]. Про співвідношення «модернізму» і «соцреалізму» в українській музиці О. Корчова зазначає: «Щодо дихотомії “модернізм – соцреалізм”, наразі пропоную розглядати її як конфлікт епохи та режиму, котрий призвів до грубого і довготривалого, довжиною в кілька десятиліть, переривання природного художнього порядку, до насильницького згорання численних модерністських стильових процесів на користь утвердження й культивування радянського моностилю, яким був соцреалізм. <...> повністю ізолювати підконтрольний мистецький світ від впливу сучасного західного культурного матеріалу радянський режим був не в змозі, відтак композиторська творчість провідних українських композиторів, що охоплює хронологічний відрізок від моменту утворення Радянського Союзу аж до часів Другої світової війни, була позначена нехай і мінімізованою, але яскравою присутністю модерністської образності й лексики» [97, с. 175–176].

Такої думки дотримується і Т. Фільова [220, с. 4]. Вона зазначає, що український модернізм, на відміну від західноєвропейського, тісно пов'язаний з політикою. Культурні процеси, що відбувалися в державі, сприяли розквіту модернізму у 1920-і рр. та його фактичній забороні на початку 1930-х рр. з ідеологічних причин. Це підтверджує і О. Шмурак [278], який визначає два види музичного модернізму в Україні – радянський (створений заборонами, тиском, спеціальними «таборами» виховання і контролю) та альтернативний (існував до 1930-х років, далі був можливий лише за межами СРСР).

зверталися до творчості композитора, цієї проблеми остаточно не вирішено. О. Семирозум здійснила періодизацію життя і творчості митця, спираючись переважно на жанрову палітру творів композитора. Проте вона не врахувала чинників, необхідних для утворення універсальної періодизації творчості Я. Яциневича за етапами.

До сьогодні в науці не вироблено єдиної схеми періодизації. Як зазначає Наталія Савицька, усі запропоновані варіанти співпадають у виділенні головних періодів: «дитинство – юність – зрілість – середній вік – старість» [270, с. 7]. Проте для утворення якісної структури періодизації необхідно зважати не лише на вікові характеристики. Дослідниця вважає, що періодизація *«повинна гнучко відображати усі згини творчого шляху, усі стилістичні зрушення, корегуючи їх зовнішніми подіями біографії композитора та, обов'язково, уявами про вік, ступінь зрілості»* [157, с. 194].

До зовнішніх чинників необхідно віднести місце і середовище проживання композитора, що становить **соціокультурний фактор**. Оточення митця безпосередньо впливає на його творчість, як і зміна місця проживання. Щоб виявити вплив соціокультурного чинника, важливо спочатку здійснити **географічну** періодизацію життя Я. Яциневича. Адже з огляду на обставини, композитор змушений був неодноразово змінювати місце проживання та роботи. Життєвий шлях митця можна розподілити на такі періоди:

- дитинство і юність у Білій Церкві (1869–1885);
- перший київський період (1885–1920);
- життя у селах Київщини – Гуляники, Острійки, Щучинка (1921–1923);
- другий київський період (1923–1925);
- одеський період (1925–1930);
- запорізький період (1930–1939);
- життя в Адигейській АР (1939–1945).

Географічна періодизація життя Я. Яциневича і соціокультурний чинник тісно пов'язані з **історико-політичними подіями**, адже заборона духовної і

релігійної діяльності, звинувачення у проявах «церковщини», а згодом і висилання з України не могли не змусити Я. Яциневича шукати іншого прихистку. Після 1925 р. через соціально-політичні події композитор вже не міг створювати духовну музику, що й зумовило кризу в його творчості.

У періодизації необхідно враховувати і внутрішні чинники, насамперед – специфіку хроносу життєтворчості¹ композитора². Іншими словами, потрібно зважати на особистісне **психологічне зростання**, яке передбачає кілька взаємопов'язаних фаз. Для аналізу психологічних особливостей Я. Яциневича та їх впливу на композиторську творчість звернемося до праці Н. Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [160].

Зважаючи на збережені композиції Я. Яциневича, доходимо висновку, що писати музику він почав досить пізно. Перші твори датовані 1900 роком, коли автору виповнився 31 рік (музика для фортепіано). Наявні нотні матеріали та відсутність згадок про більш ранні його композиторські спроби дають підстави віднести творчість Я. Яциневича до третього типу біографічного сценарію, за другою типологічною моделлю Н. Савицької: *«відносно пізній дебют – стрімке професійне становлення – збереження високого потенціалу до пізнього віку»* [160, с. 217]. Разом з тим, у біографії митця є ознаки й четвертої моделі, яка передбачає психологічне наповнення еволюційного процесу – *модель «згасаючого типу»*, що складається з активної та пасивної фаз [160, с. 219–220]. Усі найвагомші і найвідоміші твори Я. Яциневич написав впродовж 1915–1930 рр., в активний києво-одеський період життя. Решта композицій, створених

¹ Термін «життєтворчість» ввела в музикознавчий обіг О. Соломонова у статті «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум...» (О генотипе юродства в житнетворчестве Д. Шотаковича)» (2004 р.) [176, с. 171–186]. Повне його визначення міститься в її докторській дисертації (2006) [178, с. 17]. За О. Соломоновою, життєтворчість – *«життя і творчість митця як взаємообумовлена єдність. Розуміння творця як “частини суверенного цілого – того часу і того середовища, до якого він належить”»* [178, с. 17].

² За Н. Савицькою, життєтворчість – *«принципова неподільність вітальних і креативних вимірів буття, їх взаємовплив і взаємозалежність, свідомо спрямованість енергопотенціалу особистості на творчість як осереддя етичних цінностей і устремлень. Концепція життєтворчості трактує віхи становлення особистості як процес реалізації духовно-практичного потенціалу на тлі вікової динаміки»* [155, с. 51].

згодом, не є такими цінними і показовими, тому цю фазу варто вважати «пасивною».

Можна припустити, що найбільш ранні композиції митця були втрачені під час постійних змін місця проживання або він знищив їх. Адже у збережених творах, хоча і є ознаки, характерні для композицій раннього періоду (*«загострена чутливість, вразливість, нестійкість емоційно-вольової сфери; традиційність музичної мови, продукування власного музичного тексту в межах усталених жанрових моделей; позірна потреба самоутвердження; відносна несамотійність художніх рішень як наслідок сильних сфер впливу»* [160, с. 94]), все ж вони досить самотійні щодо композиторського вирішення. Проте, оскільки інші твори не збереглися, відносимо їх до *раннього періоду* творчості, який тривав до 1905 р., коли Я. Яциневич був майстром, зрілим за паспортним віком.

Упродовж наступних 10 років (1905–1915) Я. Яциневич працював диригентом та на державних посадах, виконуючи немусичну роботу. У цей період він майже не написав музичних творів. Тому правомірно стверджувати, що в його композиторській творчості настала нормативна *криза* митця, яка припадає на 35–45-річчя Я. Яциневича, що цілком закономірно, за визначенням Н. Савицької [160, с. 174]. Ця криза досить позитивно вплинула на подальший розвиток композитора, адже у цей період Я. Яциневич, очевидно, переоцінив власну творчість, мав нові погляди і нові композиторські задуми. Можна дійти висновку, що, за критерієм результативності, композитор пережив конструктивну кризу, яка породжує *«новий рівень цілісності особистості, підвищує вітальність, надихає до творчих спалахів надзвичайної сили»* [160, с. 198].

Зважаючи на пізній дебют, *зрілий період*, фаза «акме» (розквіту) Я. Яциневича настала не на межі його 30-річчя, як це зазвичай відбувається [154, с. 14], а досить пізно – впродовж 1915–1930 рр., коли композитор мав уже досить поважний вік (45–60 років). Проте цей період став не лише серединним,

зрілим етапом, а й піком композиторської діяльності митця, його кульмінацією. Н. Савицька зазначає: *«Для певної групи творчих особистостей першою професійною вершиною є початок зрілого віку – 20 років, для інших – період старості. Відтак кульмінаційний момент логічно пов'язується із зрілістю особистісною, світоглядною, соціальною»* [270, с. 7–8].

Упродовж цього часу Я. Яциневич не лише поєднує різні види діяльності (композиторську, диригентську, педагогічну, священницьку, фольклористичну), а й у кожному досягає надзвичайно плідних результатів. Інтенсивність його роботи вражає. Пояснення знаходимо у Н. Савицької, яка вводить поняття «юність старості» – *«активність перебування у професії, що підвищує біологічну опорність організму, виступає потужним компенсаторним механізмом, створює ефект сублимації»* – тобто *«переключення енергії від особистісно-психологічних проблем на творчість»* [154, с. 16]. Термін цілком відбиває сутність явища зміщення періоду зрілості у Я. Яциневича.

Зрілий період охоплює два етапи – другий київський та одеський. Найбільш значні і цінні твори написані саме в цей час: духовна музика, хори, солоспіви, ораторія, опера-фесрія, симфонія, кіномузика. Для діяльності фази «акме» Я. Яциневича характерні усі ознаки, які визначає Н. Савицька: *«Відповідальне ставлення до власної буттєвої місії; зважене усвідомлення реальності оточуючого світу та проблем обраного фаху; незалежність мистецької позиції, яка перетворюється у декларацію власного кредо; розвинутість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості; реалістична оцінка власних професійних звершень, критичності та самокритичності; концентрація духовних сил у їх вищому зосередженні»* [160, с. 99].

Зважаючи на подальші важкі життєві обставини (заборона виконувати і публікувати твори, складні соціально-побутові умови, масове виселення митців), у Я. Яциневича розпочинається друга тривала криза (1930–1940), яка співпадає з порогом старості – 60–70 років [160, с. 174]. На відміну від попередньої, ця криза була непередбачуваною, вона *«викликана випадковим збігом обставин»* і

призвела до «паузи мовчання» та *перерваної еволюції* творчості композитора [160, с. 198]. Причиною стали матеріальні проблеми, суспільне невизнання, хвороби під час штучного голоду [154, с. 18]. Я. Яциневич змушений був виконувати немuzичну роботу в Запоріжжі, щоб вижити, він практично не створював музики.

Пізній період творчості композитора виокремити досить важко. Адже творів 1940-х років збереглося зовсім мало. Зважаючи на те, що останні композиції написані під час Другої світової війни в Адигейській АР, усі вони не завершені. За типологією пізніх періодів композиторської творчості Н. Савицької, завершальний етап життєтворчості Я. Яциневича можна вважати частково редукованим, тобто *«таким, що не відбувся»* [160, с. 280]. Причиною стали післякризовий стан, якого не вдалося перебороти, та «пауза мовчання» як реакція на панівну ідеологічну систему.

На користь того, що цей етап все ж таки можна вважати пізнім періодом, свідчить звуження жанрової системи, звернення Я. Яциневича до крупної форми оперети, а також до хорової творчості, тобто жанрів, які вже *«відстоялися, пройшли випробування часом; рефлексивний погляд переважно концентрується на власному минулому»* [160, с. 111]. Спостерігається детальна робота композитора над важливими засобами виразності, що цілком закономірно, адже концептуальний рівень ускладнюється, *«внаслідок набутого досвіду і зростання майстерності підвищується відповідальність і вимогливість композитора до себе і своїх творів»* [270, с. 19].

Психологічні зміни впливають на особливості **музичного мислення** митця, які відображають засоби виразності, а також на **жанрову систему**, яка з плином життя композитора зазвичай урізноманітнюється. О. Семирозум, використовуючи жанровий підхід, виділила чотири періоди творчості Я. Яциневича:

1. дитячі та юнацькі роки (1869 – останнє десятиріччя XIX століття);
2. ранній період (останнє десятиріччя XIX – перше десятиріччя XX століття);
3. період творчої зрілості (1919–1935);
4. останній період (1935–1945) [168, с. 323].

Однак дослідниця не врахувала психологічного чинника, тому таку періодизацію навряд чи можна вважати вичерпною. Оскільки О. Семирозум не обґрунтовує принципів періодизації і подає інформацію дещо хаотично, узагальнимо жанрову систему творчості Я. Яциневича¹.

У *ранній період* митець створює тільки *інструментальні п'єси для фортепіано* – три вальси і дві польки. Після кризи його творчий потенціал виявився надзвичайно яскраво, композиторська активність максимально зросла.

Зрілий період став кульмінацією щодо кількості і художнього рівня композицій. Музична мова творів ускладнюється, а жанрова система збагачується. Ідеться про твори, написані в Києві, селах Київщини, та в Одесі:

- майже всі хорові обробки народних пісень для хорів різного складу (1920–1924);
- твори для хору *a cappella* і в супроводі фортепіано, а також піснеспіви для хору й соліста з фортепіано на вірші українських поетів (1919–1923, 1925–1930);
- духовні твори – від обробок кантів, колядок і щедрівок до «Літургії», «Вінчання», «Всеношної» та окремих богослужбових творів на канонічні тексти (1915–1920-і роки);
- камерно-вокальні композиції – солоспіви та вокальні ансамблі (1925–1929);
- сольні фортепіанні п'єси (три польки, три марші, три вальси, програмні твори – «Елегія», «Спомин», фортепіанна обробка народної пісні «Ой стрічечку

¹ Детальні відомості про жанри творчості Я. Яциневича вміщено у підрозділі 1.5 дисертаційного дослідження.

до стрічечки») та інструментальні ансамблі (для квартету бандуристів, для скрипки й фортепіано) (1921–1922);

– ораторія «Скорбна Мати» на слова П. Тичини (липень 1926), опера-фесрія «Весняна казка» на лібрето О. Олеся (1927), симфонія «1905 рік» (1927–1930), музика до кіно-думи «Тобі дарую» за сценарієм В. Радиша (1929).

У *другий кризовий період*, етап «мовчання», Я. Яциневич створив лише окремі зразки творів у жанрах хорової обробки, вокального ансамблю, авторського хорового твору та кіномузики. Переважно це твори ідеологічного спрямування, що вкотре свідчить про важкий внутрішній психологічний стан митця та про те, що він змушений писати з примусу.

До творів *пізнього періоду* належать хорові композиції на слова російських поетів (О. Пушкіна, М. Некрасова), а також оперета «Айшет» (1940-і рр.).

Зважаючи на досліджені чинники, пропонуємо універсальну періодизацію життєтворчості Я Яциневича:

1. Ранній період, до 1905 року (формування підґрунтя композиторської творчості, відносно нескладна музична мова, вузьке коло жанрів):

1.1. Перший етап, до 1900 року (до 30-ти років):

- дитячі та юнацькі роки в Білій Церкві;
- період навчання в Києві;
- формування Я. Яциневича як диригента та композитора;
- вплив мистецького оточення Києва;
- музичні твори не збереглися.

1.2. Другий етап, 1900–1904 роки (31–35 років):

- звернення винятково до фортепіанної музики;
- активна музична діяльність у Києві.

2. Криза в композиторській творчості, 1905–1915 роки (35–45 років):

- відсутні високохудожніх музичних творів;
- диригентська діяльність та немусична робота на державних посадах.

3. Зрілий період, 1915–1930 роки (ускладнення музичної мови; урізноманітнення жанрової системи; звернення до камерних і масштабних форм; пік композиторської творчості; робота у Києві й Одесі):

3.1. Перший етап, 1915–1925 роки (45–55 років):

- активна діяльність у мистецькому та церковному житті Києва;
- збирання фольклорного матеріалу в селах Київщини;
- переважання хорової музики (поява духовної музики в жанрах уставної та паралітургічної творчості, обробок народних пісень для хорів різного складу, авторських творів для хору на тексти поетів);
- розширення репертуару фортепіанних творів та інструментальних ансамблів.

3.2. Другий етап, 1925–1930 роки (55–60 років):

- мистецьке життя Одеси;
- камерно-вокальні композиції (солоспіви, вокальні ансамблі в супроводі фортепіано; твори для соліста з хором; хорові піснеспіви на вірші українських поетів);
- створення нових жанрів – ораторії для мішаного хору і двох сопрано-*solo* в супроводі великого симфонічного оркестру або рояля на слова П. Тичини; опера на лібрето Олександра Олеся; симфонії; кіномузика до сценарію В. Радиша.

4. Вимушена криза, пауза «мовчання», перервана еволюція, 1930–1940 роки (60–70 років):

- невизнання творчості, складні соціально-побутові умови, як результат – переїзд до Запоріжжя та відхід від композиторської діяльності;
- немузична робота з метою заробітку;
- створення окремих зразків музичних композицій в жанрах вокального ансамблю, обробок народних пісень, авторських хорових творів та кіномузики.

5. Редукований пізній період, 1940–1945 роки (70–75 років):

- післякризовий стан, якого не вдалося перебороти, «пауза мовчання» як результат реакції на тиск ідеологічної системи;
- висилка композитора до Адигейської АР;
- «криза старості»;
- зменшення творчої активності;
- створення невеликої кількості музичних творів, проте переважно у крупних жанрах (незавершена оперета).

Таким чином, запропонована періодизація з урахуванням біологічного, хронологічного, соціального чинників, психологічного і творчого віку Якова Яциневича, а також соціокультурних та історико-політичних обставин, географічного місця проживання митця, жанрової різноманітності його музики відображає цілісну картину життя і творчості композитора. Вона дає підстави для висновку про стрімкий творчий розвиток мислення митця, ускладнення і поглиблення композиторського письма, що (за О. Корчовою [95, с. 109]) характерно для музичного модернізму і підтверджує нашу тезу: Я. Яциневич є яскравим представником цієї доби.

У подальших дослідженнях, якщо будуть віднайдені нові дані про життєтворчість Я. Яциневича і проаналізовані всі музичні жанри, у яких працював митець, періодизація може бути скоригована, розширена й деталізована. Запропонована періодизація дає змогу виявити, що написання хорової та камерно-вокальної музики припадає на найбільш плідний зрілий період творчості композитора, коли він проживав і працював у Києві й Одесі.

Висновки до першого розділу

Джерелознавче дослідження постаті Я. Яциневича – складний процес, адже наявні матеріали про композитора розпорошені по різних архівах України. Цілісне реконструювання творчості митця важливе для з'ясування відповідного місця і ролі композитора в історії української музики. У восьми архівах Києва, Львова та Одеси віднайдено багато документів про життєтворчість

Я. Яциневича: епістолярій митця та його найближчого оточення; персональні документи; документи різних установ; відгуки, рецензії, замітки про музичні твори композитора у концерти, у яких він брав участь; афіші, програми концертів та конкурсів; нотні рукописи творів та рідкісні видання; фотографії. У результаті реконструйовано і відновлено значну кількість нових фактів біографії Я. Яциневича, уточнено інформацію, у якій досі були розбіжності щодо географічних, хронологічних або часових меж.

Віднайдені матеріали дають змогу з'ясувати, що звернення композитора до хорової та камерно-вокальної музики було не випадковим. Адже від народження він перебував у високодуховному родинному та церковному середовищі, а звучання хорової музики було для нього звичним. Навчання у духовних і музичних закладах, робота з церковними та світськими хорами, безпосередня участь в діяльності УАПЦ, активна робота в мистецькому середовищі Києва й Одеси відіграли вирішальну роль у зверненні до певних жанрів у кожен із творчих періодів.

Зважаючи різноманітність виконуваної роботи, а також на її масштаби і обсяги, можемо віднести особистість композитора до типу «універсал-громадський діяч» (за О. Комендою). Архівні документи, зокрема епістолярій та спогади про митця його родини, друзів та професійного оточення, дають можливість з'ясувати, що для Яциневича характерні переважно гуманістичні риси інтровертного типу особистості (за соціонічною типологією), поєднані з окремими характеристиками екстравертності. Незважаючи на різні, часто несправедливі і складні життєві обставини, на заборону видавати й виконувати музичні твори, починаючи з 1930-х років, відверте заперечення та несприйняття його творчості, виселення з України, Я. Яциневич зберіг власну гідність і людяне ставлення до оточення.

Упродовж життя музична творчість Я. Яциневича формувалася у спілкуванні з видатними діячами культури і мистецтва – композиторами, музикознавцями, співаками, письменниками, журналістами, театральними

діячами. Особливо плідною стала творча дружба з М. Лисенком, у результаті якої Я. Яциневич мав змогу не лише збагачувати професійні знання, а й закріплювати їх на практиці як його помічник і субдиригент. Я. Яциневич неодноразово демонстрував рукописи творів й обговорював творчі плани з написання окремих музичних композицій з іншими митцями, зокрема з поетом П. Тичиною, музикознавцем Л. Кауфманом.

Я. Яциневич не лише суттєво доповнив, а й оновив жанрову систему української музики. У його творчому доробку, окрім фортепіанної, хорової та камерно-вокальної музики, духовних творів, обробок народних пісень, починаючи з середини 1920-х років, з'являються симфонія, оперета, ораторія, кіномузика. Таке творче експериментування з новими жанрами, а також багатоваріантність окремих композицій типові для представників українського музичного модернізму кінця XIX – першої третини XX століть. Адже процес осмислення жанрів відбувається не лише в контексті західноєвропейських традицій, а й національних стильових особливостей.

У процесі дослідження розроблено періодизацію життєтворчості Я. Яциневича з урахуванням специфіки хроносу життєтворчості (за Н. Савицькою, О. Соломоною), біологічного, хронологічного, соціального, психологічного та творчого віку митця, соціокультурних та історико-політичних чинників, географічного місця проживання композитора, жанрової різноманітності його музики. Це надало можливість стверджувати, що Я. Яциневич – яскравий представник модерністської доби. Інтенсивний розвиток творчого мислення, ускладнення індивідуального композиторського письма характерні для мистецтва цього періоду.

Таким чином, життєтворчість Я. Яциневича органічно вписується в контекст розвитку українського музичного модернізму. Прізвище композитора впевнено долучаємо до переліку послідовників М. Лисенка – О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, у творчості яких дослідники (зокрема, Т. Фільова [220, с. 2]) виокремлюють модерністські риси.

РОЗДІЛ 2

ДУХОВНА ХОРОВА МУЗИКА ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА

Важливою сторінкою у композиторській творчості Я. Яциневича стала духовна хорова музика. Два десятиліття, на які припадає написання духовних творів, можна вважати найбільш плідним періодом у творчості композитора – 1910-1920-і роки. Він створив як великі цілісні богослужбові цикли¹, так і окремі піснеспіви, написані на канонічні вербальні тексти зі служб², вони не увійшли складовою цих відправ. У творчості композитора є паралітургічні твори – десять кантів³ і десять⁴ колядок та щедрівок⁵.

¹ «Літургія святого Іоанна Златоустого», «Всеношна», «Вінчання».

² «Херувимська пісня», тропар «Христос воскрес».

³ «Заступниці», «Пресвята Діво Мати», «З плачем сльозами» (два варіанти), «Святій Варварі», «Святому Нерію», «Кант Великодню», «Святому Юрію», «Сирітка», «Страшний суд».

⁴ «Світ мисленний», «Дар днесь пребагатий», «Нова радість стала», «Бог ся рождає», «Що то за предиво», «Предвічний родився по літі», «Воскликніте, янголи», «Согласно співайте», «Там на Йордані», «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили».

⁵ Через обмежений обсяг роботи не наводимо аналізу віднайдених духовних творів Я. Яциневича, таких як: «Херувимська пісня», тропар «Христос воскрес»), релігійні канти («Христос воскрес», «Святому Юрію», «Сирітка», «Пресвята Діво», «З плачем, сльозами», «Заступниці») та обробки колядок і щедрівок («Світ мисленний», «Дар днесь пребагатий», «Нова радість стала», «Бог ся рождає», «Що то за предиво», «Предвічний родився по літі», «Воскликніте, янголи», «Согласно співайте», «Там на Йордані», «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили»). Їх аналіз містять такі опубліковані матеріали: Чамахуд Д. В. Колядки і щедрівки в обробці Якова Яциневича. *Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 28–29 грудня 2021 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. С. 49–55; Музичне втілення вербального тексту пасхального тропаря у піснеспіві «Христос воскрес» Якова Яциневича. *Чорноморські наукові студії* : зб. мат-в VIII Всеукр. мультидисциплін. конф., Міжнар. гуманіт. універс., 24 червня 2022 р. Одеса. 2022. С. 386–389; Історія створення та особливості музичної будови духовного канта «Святому Юрію» Якова Яциневича (за архівними матеріалами). *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошук молодих вчених* : зб. мат-в VII Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих учених, Міжнар. гуманіт. універс. Південний регіон. центр Націон. акад. правових наук України, 18 листопада 2022 р. Львів–Торунь: Ліха-Прес, 2022. С. 353–357; Жанрово-композиційні та музичні особливості «Херувимської пісні» d-moll Якова Яциневича. *Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації»* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, Львівська націон. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 1 березня 2023 р. Львів. 2023. С. 88–91; Жанрово-композиційні особливості великоднього канту «Христос воскрес» Якова Яциневича. *Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти* : зб. мат-в Міжнар. наук.-практ. конф., Таврійський націон. універс. ім. В. І. Вернадського, 12–13 квітня 2023 р. Львів–Торунь: Ліха-Прес, 2023. С. 79–83; Роль

Створення піснеспівів на богослужбові тексти, а також творів, виконання яких можливе і поза храмом, на концертах та музичних заходах, не випадкове для композитора. Біографія митця свідчить про його тісний зв'язок з діяльністю церкви (підрозділ 1.2). Я. Яциневич спілкувався і співпрацював з митцями, у творчості яких духовна музика посідала важливе місце, серед таких – М. Лисенко, О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, П. Гончаров, П. Демуцький, Г. Давидовський, П. Козицький, М. Вериківський та ін. Це спонукало до опанування духовної музики й інших його сучасників – Д. Січинського, Й. Кишакевича та ін.

Нині не всі ноти духовних творів Я. Яциневича віднайдені (немає частини піснеспівів з «Всеношної», кантів «Святій Варварі», «Святому Нерію», «Страшний суд»), хоча більшість зразків відомі. Тому окремий розділ присвячуємо дослідженню стилю¹ композитора у його сакральній музиці: музичної мови, виражальних засобів, вербальних текстів, їх інтонаційних першоджерел.

вербально-словесного компоненту в жанрі канту (на прикладі хорового твору «Сирітка» Якова Яциневича). *Музикознавчі студії Поділля–2023 «Музична культура України: історія, сьогодення, світові зв'язки та впливи* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф., Вінницький фах. коледж мист. ім. М. Д. Леонтовича, 20–21 квітня 2023 р. Вінниця, 2023. С. 56–58; Тематика богородичних кантів у хоровій творчості Якова Яциневича. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : зб. мат-в VIII Міжнар. наук.-практ. конф., Факульт. культ. і мист. ВНУ ім. Лесі Українки, 16–18 червня 2023 р. Львів–Торунь: Ліха-Прес, 2022. С. 71–73; «Христос воскрес» Якова Яциневича як один з найрепертуарніших великодніх кантів у виконанні сучасних хорових колективів. *Мистецтво у кризові періоди: навчання і терапія* : зб. мат-в міжнар. наук. конф. Львівського національного університету імені Івана Франка, 12–13 жовтня 2023 р. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2023. С. 76–81.

¹ У музикознавчих працях поняття стилю має значну кількість визначень, беремо за основу формулювання В. Москаленка: стиль – це «психологічно зумовлена специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [124, с. 88]. Музикознавці часто розрізняють поняття «стиль» і «стилістика». Стиль, за Т. Гусарчук, – це властивість цілісності, а стилістика – окремі засоби виразності, які представляють стиль у певних творах [38, с. 154]. Як відомо, найбільш виразно стиль виявляється у фактурі, ладо-гармонічних засобах, ритмі, мелодико-тематичних особливостях. Важливим є індивідуальний стиль, який, за визначенням І. Коханик, творить сама особистість, поєднуючи у власних композиціях «інтонації епох, часів і стилів» [100, с. 37].

2.1 ДУХОВНІ ТВОРИ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У перші десятиліття ХХ століття творчість українських митців ускладнювала державна політика русифікації. Так, до 1917 р. в Україні не було жодного україномовного навчального закладу, хоч надалі помітним стає відродження українського не лише в політичному, а й у церковному житті, що позитивно впливало на розвиток культури.

Роботі композиторів сприяло утворення у грудні 1917 р. ВПЦР як головного органу управління УАПЦ, його мета – проведення українізації церкви. Проте цей процес виявився досить нелегким і суперечливим навіть у церковному середовищі через політичні чинники, а також позицію частини духовенства і мирян. Проти українізації виступали східні (Харківський, Катеринославський єпархіальні з'їзди), Чернігівський та Одеський регіони, а підтримували її центральна та західна частини тогочасної України (Волинська, Полтавська, Подільська єпархії).

Наприкінці 1920-х років українізацію припинили, розпочався наступ на все українське. Значного розмаху набула антирелігійна кампанія – знищення церков та репресії духовенства. Особливих утисків зазнавали й митці, діяльність яких була пов'язана з УАПЦ і які писали сакральні твори.

Б. Сюта зауважує, що в Західній Україні ситуація для розвитку української культури була ще менш сприятливою. Протягом 1923–1924 рр. заборонялося вживати слова «українець», «український» і використовувати українську мову в усіх державних установах та органах самоврядування. Але, незважаючи на адміністративні утиски, українські музично-культурні кола провадять на західноукраїнських землях упродовж 1920-х, а особливо 1930-х рр. активну діяльність з розвитку національного мистецького життя, шкільництва, музичної творчості та виконавства [91, с. 490–491].

У цей період значним був внесок митців у збереження і збагачення української культури. Завдяки їхній діяльності, у церковній музиці відбулися

позитивні прогресивні зміни. Їхні сакральні твори містять народнопісенні елементи, а композиції спрямовані на залучення мирян до участі у співі під час богослужіння. Протягом першої третини ХХ століття композитори створили не лише окремі канонічні богослужбові піснеспіви, а й зверталися до цілісних жанрів *Літургії* (*Служба Божа* як її називали в Україні), *Всеношної*, *Вінчання*, *Панахиди* тощо. Значного розвитку набули хорові концерти на Біблійні тексти, канти і псалми, а також обробки давніх церковних мелодій. Серед їх авторів¹ – П. Бажанський, М. Вериківський, П. Гончаров, Г. Давидовський, П. Демуцький, Й. Кишакевич, П. Козицький, М. Кумановський, Т. Купчинський, М. Леонтович, С. Людкевич, О. Нижанківський, Д. Січинський, Я. Степовий, К. Стеценко, В. Ступницький, М. Тележинський, Ф. Якименко, Я. Яциневич та інші (повний перелік творів див. у дод. В, табл. В.7).

Композитори першої половини ХХ століття особливу увагу приділяли не лише канонічній гімнографії, а й позахрамовим обрядовим жанрам, що супроводжують християнські свята. Про це свідчить поява значної кількості *обробок колядок і щедрівок* (зокрема у творчості Я. Яциневича, Й. Кишакевича, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Гончарова, П. Козицького, М. Вериківського, Т. Купчинського, О. Кошиця, М. Гайворонського та ін.).

Не всі митці змирилися з тогочасними суспільно-політичними умовами. В. Витвицький² у своїй роботі про М. Гайворонського зазначає: «...умови праці Гайворонського у Львові були не простими. Учителювання в кількох школах і на курсах, диригування різними хорами, одночасна праця вихователя в бурсі, – уся ця завантаженість надто абсорбували його, розпорошували увагу й втомлювали. Такий спосіб життя і праці в подальшому стали неможливими і з огляду на стан здоров'я, підірваного воєнними роками. При таких обставинах можливості музиканта були дуже обмежені. <...> Життя у межах польської

¹ Перелік композиторів наведено за алфавітом.

² Василь Витвицький (1905–1999) – музикознавець, композитор, диригент, музично-громадський діяч, проживав закордоном, автор низки монографій.

держави <...> було для українців нестерпним. <...>. І восени 1923 р. Гайворонський виїхав до Америки» [15, с. 33].

Українські емігранти в Європі та Америці дбали про збереження української церковної музики: вони провадили активну суспільно-культурну (зокрема й музичну) та громадсько-політичну діяльність упродовж 1920–1930-х рр. [91, с. 493–494]. Серед найвідоміших митців-емігрантів слід відзначити М. Гайворонського, А. Гнатишина, І. Заяця, З. Злочевського, Г. Китастого, О. Кошиця, Р. Купчинського, музикознавців Ф. Стешка, О. Дудка, П. Маценка.

Таким чином, незважаючи на складні суспільно-політичні процеси у першій половині ХХ століття, композитори продовжували розвивати усі жанри, зокрема й духовну музику. Вони писали композиції на канонічні тексти богослужінь, опрацьовували старовинні наспіви та пісні релігійного змісту (колядки, щедрівки тощо). Збереглося дуже мало нотних і документальних джерел про діяльність композиторів цього часу, особливо про тих, хто виїхав за кордон. Однією з причин такого становища була заборона 1934 р. публікувати літературні та музичні твори емігрантів, виконувати та видавати їх [91, с. 500]. Сучасні музикознавці здійснюють джерелознавчу роботу не тільки з пошуку біографічних відомостей, а й нот, виданих переважно в інших країнах.

2.2 Свідчення з архівних документів про духовну музику

ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА: ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ, СЦЕНІЧНЕ ВИКОНАННЯ, СПРИЙНЯТТЯ СУЧАСНИКАМИ

Протягом багатьох століть були популярними церковні піснеспіви, які легко сприймають парафіяни. У ХХ столітті, особливо у процесі утворення УАПЦ, питання щодо написання та поширення таких духовних піснеспівів

обговорювались доволі часто. Про це свідчить документ¹, вміщений у справі про листування між Всеукраїнським об'єднанням релігійних громад УАПЦ з окружними церковними радами (від 15 липня 1928 р.), де зазначено: *«Видавничий відділ при ВПЦРаді в засіданні своєму 26/VI/прот. ч.22/ з участю композитора Я. М. Яциневича та диригента П. Г. Стеценка обмірковував справу видання нот для вжитку церк. селянськими хорами, які не в силах використовувати складні художні твори сучасних церк. композиторів, а потребують більш простих творів. В процесі обговорення цього питання виявилось, що серед селянських церковних співців, особливо серед колишніх старих дяків та диригентів-самоучок є чимало творів місцевого композиторства; твори ці вживаються в храмах з великим успіхом і з великим впливом на молитовний настрій вірних, тому, що вони прості, доступні до засвоєння, рідні для музичної душі укр. народу, тому, що вони народні. Видавничий відділ порушив питання про те, аби Президія ВПЦРади зібрала ці народні твори, переглянула їх і видала до вжитку в укр. парафіях»* [314, арк. 1].

Окрім цього, віднайдено матеріали, що УАПЦ активно заохочувала професійних українських композиторів писати духовну музику. Так, у справі про звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр.², зокрема у зверненні до Церковної Ради об'єднаних парафій м. Києва за 28 грудня (за старим стилем) 1919 р. зазначено: *«Для поширення репертуару церк.-співочого, для збагачення його, Комісія повинна притягати до творчої роботи в цім напрямі українських композиторів. Спосіб притягання не може бути збудований лише на ідейних причінах, а повинен бути одобрений характером й матеріальним. До речі були б конкурсні премії за написання оголошених творів, за розробку українського осьмогласія, Київського роспіву, за цілі служби Божі, молебні, панахиди і др. Цим*

¹ Посилання на цей документ вміщено у списку використаних джерел у дисертації О. Засадної [61, с. 195], проте дослідниця не наводить тексту цього матеріалу та оперує лише фактами про діяльність Я. Яциневича при ВПЦР.

² Хоча дослідниця О. Засадна працювала з цією справою, проте у своїй роботі вона використала лише один документ, вміщений на арк. 12. Тому матеріали, які значаться на арк. 3 та 8–9, вводимо у науковий обіг вперше.

шляхом дбалось би українській церкві збагатити репертуар для хорових співів і придбати для вжитку багато цінних художніх творів. – На Україні серед дяків і священників багато є знавців старовинних мельодій і роспівів церковних. Збирання їх, а потім художню обробку необхідно провести в життя, організувавши етнографічну секцію для запису їх і для видання» [311, арк. 3].

Українська музична церковна рада турбувалася також і про матеріальне забезпечення авторів церковної музики. У цьому переконує Проєкт ради, який підписав Я. Яциневич: *«Для найбільшого зацікавлення українських композиторів церковною музикою необхідно притягувати їх до цього не тільки ідеальними принципами, але також і засобами матеріального характеру. Для цього треба встановити правило, щоби видатні твори видавалися і друкувалися в певній кількості примірників на громадські кошти, і доручалися композиторові в його повну власність, і таким чином прибуток від продажу цих творів піде цілком на користь композитора і виявить собою премію за його твори. Можна також, взамін цього, видавати композиторам одноразову якусь певну суму по призначенню Ради. Разом з цим треба об'являти конкурси з преміями на композиції окремо п'єс, або повних служб церковних – літургії, всіношні, молебня, панахиди й ини» [346, арк. 3].*

У жовтні 1921 р. в Києві відбувся Всеукраїнський православний церковний собор, у якому взяли участь К. Стеценко, В. Ступницький, П. Гончаров, Г. Давидовський, П. Козицький, М. Гайдай. Серед них був і Я. Яциневич. Музичні процеси, що відбулися у результаті собору, свідчать про початок доби нової української літургійної музики. У дослідженні історичного розвитку цього питання працівниками американської газети «The Ukrainian Weekly» (№52 від 25 грудня 2005 р.) зазначено, що церковна музика композиторів цього собору має нові особливості, серед яких *«октавні закінчення, каденції без тематичного тону, часта поява натуральної квінти, закінчення великими терціями у вузькому розміщенні з метою створення ефекту довгого відлуння у кроквах собору» (переклад Д. Ч.) [303, с. 9].*

Саме в цей час Я. Яциневич написав масштабні цикли («Літургія святого Іоанна Златоустого», «Всеношна», «Вінчання»), а також окремі духовні піснеспіви, обробки кантів, колядок і щедрівок. Він поєднав авторські задуми та бачення церковної музики з побажаннями, висловленими УАПЦ у зазначених документах. Так, у «Літургії», поряд з досить насиченою фактурою, активним, часто хроматичним і катабатичним рухом голосів, тривалими тонічними та домінантовими органними пунктами вирізняється нескладна, проте цікава гармонія, а головне – у всіх піснеспівах виявився талановитий композитор-мелодист. Тому його духовні піснеспіви не лише доступні для виконання різними хорами, їх легко сприймають і запам'ятовують прихожани церкви.

Створивши музику до церковних богослужбових текстів, Я. Яциневич, очевидно, прагнув не лише виявити свої музичні здібності, а й врахувати потреби сучасних йому слухачів. Не випадково його сакральні твори відразу набули популярності, як свідчать документи у фондах ЦДАВО, ІР НБУВ та ІМФЕ.

У зверненні Спілки Українських Парафій до Парафіяльної Церковної Ради в січні 1920 р. зазначено: у переліку творів, які секція церковних співів у період головування в ній К. Стеценка рекомендувала для виконання у богослужіннях та до видання «Службу Божу» Я. Яциневича [311, арк. 12] (дод. Г, док. Г.21). В іншій справі про листування УАПЦ із Софіївською церковною радою м. Києва вміщено лист Д. Ходзицького¹ до Парафіяльної ради, датований 2 травня 1923 р., в якому читаємо: *«Приймаючи на увагу, що у диригента Гончарова мається вільний час, пропоную асигнувати кошти на переписку літургії Яциневича, на окремі голоси і дати на виучення художньому хорові»* [315, арк. 22]².

Серед опублікованих творів Я. Яциневича є цикл **«Вінчання»**. Про поширення цього сакрального твору у ХХ столітті свідчить каталог книжок і нот

¹ Дмитро Ходзицький (1886–1962) – після закінчення Київської духовної семінарії вчителював у духовній школі в Умані. З 1919 р. жив у Києві, з 1922 р. прийняв сан священника. Двічі був ув'язнений (1929, 1944).

² О. Засадна, ввівши ці два документи в роботу, використовує лише ту інформацію, яка дає змогу уточнити дати написання «Літургії» Я. Яциневича, а не окреслити творчість митця в жанрах сакральних композицій.

ВПЦР за 1927 рік, у ньому вміщено дані про композицію «Шлюб» Я. Яциневича, очевидно, це і є чин Вінчання [312, арк. 1] (дод. Г, док. Г.23). Згадуючи цей каталог, О. Засадна використовує інформацію, вміщену у ньому, лише частково, вона зазначає тільки, що в цьому документі є згадки про твори композитора, які становлять складові **«Всеношної»**: «Благослови, душе моя», «Єктенія», «Щасливий чоловік», «Світе тихий», «Нині відпускаєш», «Шестопсалміє», «З молодості моєї», «Тобі, Провідниці», «Велике славослів'я» [61, с. 198].

«Літургію святого Іоанна Златоустого» та **«Всеношну»** Я. Яциневича, очевидно, видавали неодноразово. Адже в додатку до згаданого каталогу книжок і нот ВПЦР зазначено: *«Готовляться для поширення в найближчому часі: ноти “Літургії” та “Всеношної” (в окремих зшитках) Я. Яциневича. Замовлення можна зробити заздалегідь»* [312, арк. 2] (дод. Г, док. Г.23).

Окрім цього, у тому ж каталозі серед **кантів** митця зазначені й такі твори: **«Про сирітку»**¹, **«Св. Юрію»**, **«Заступниці»**, **«Пресвята Діво Мати»** та **«З плачем сльозами»**² [312, арк. 1] (дод. Г, док. Г.23). Ще одну згадку про ці ж композиції віднайдено в архівній справі, яка містить псалми та літургії автокефальної церкви за 1925–1927 рр.³. На одному з аркушів надруковано оголошення про вечірню службу 14 жовтня, тобто на свято Покрови Пресвятої Богородиці (року не зазначено), у Свято-Троїцькій церкві. Хор виконав різні піснеспіви, зокрема **«Пресвята Діво Мати»** та **«З плачем сльозами»**

¹ Ноти канту Я. Яциневича «Сирітка» вважали втраченими. Зовсім нещодавно в інтернет-джерелах вдалося натрапити на збірку нотних матеріалів кантів для бандури в обробці українських композиторів [62], якої не зазначено у жодному бібліотечному каталозі. У цьому виданні і вміщено ноти канту «Сирітка» в обробці Я. Яциневича для мішаного хору у супроводі ансамблю бандуристів [62, с. 10–11]. Збірник присвячений тисячоліттю хрещення Русі, вийшов друком закордоном (Мічиган, 1988). У вступній статті М. Дейчаківський зазначив, що твори публікуються з метою розширення релігійного репертуару лірників та кобзарів-бандуристів, які завжди виконували канти і псалми [62, с. 2].

² Я. Яциневич написав чотири канти, у яких оспівується велич Діви Марії, – «Пресвята Діво», «З плачем сльозами» (два варіанти), «Заступниці». Нотні матеріали піснеспівів віднайдено в ІДБМР у ЛННБУ. Усі канти вміщено у збірнику «Кантів й концертів різних українських композиторів», їх дбайливо переписав 1938 р. Володимир Пелех [403, арк. 36–39, 60–62].

³ Незважаючи на те, що назву цієї справи вміщено у списку джерел дисертації О. Засадної [61, с. 195], музикознавець не використовує цього документа в роботі.

Я. Яциневича [317, арк. 273] (дод. Г, док. Г.30). Інформацію про виконання ще одного канту композитора – «**Страшний суд**», – поряд з кантом «Пресвята Діво», вміщено в газеті «Українські вісті» №73 від 19 вересня 1942 р., зокрема в анонсі концерту хору кафедрального собору Кропивницька (тоді – Кіровоград) [303, с. 4].

Кант «**Святому Юрію**» («Святий Георгій») Я. Яциневича неодноразово звучав у концертах «Українських релігійних кантів» у виконанні хору студентів Університету святого Володимира під керівництвом О. Кошиця. У цьому переконують збережені в ІР НБУВ три програми концертів за 1916–1917 рр., які містять не лише назви виконуваних творів, а й вербальні тексти композицій [359, арк. 45зв., 65, 77]. Хорові канти Я. Яциневича згодом «помандрували» всією Україною. У 1930 р. вони прозвучали в концерті хорових новинок «Львівського Бояна». Так, у львівській газеті «Діло» №78 від 9 квітня 1930 р. зазначалося: «<...> творчість сучасного компоніста з України Яциневича (пісні релігійного змісту, Служба Божя, канти) запродуковано двома кантатами: «Св. Варварі» і «Св. Юрію». Оба ці твори наскрізь оригінальні своїм стилем, при чому форма першого має лірницький характер (кант «Св. Юрію» живіший)» [303, с. 5].

Хорові колективи нерідко виконували канти Я. Яциневича під його керівництвом. Так, у газеті «Рада» (№69 від 4 квітня 1908 р.) зазначено: «Позавчорашній духовний концерт студентів під орудою Я. М. Яциневича мав для українців той інтерес, що на ньому було читано реферат про українські духовні канти, чотири зразки яких було потім проспівано <...> Проспівано було чотири канти: а) Про страсті Христові, б) Діві Марії, в) Про страшний суд і г) Св. Георгію. Перший кант взято з записів д. Демуцького, другий – в аранжировці для хора М. В. Лисенка, а два останніх – з записів Демуцького в аранжировці Я. М. Яциневича. Аранжировка взагалі здалася нам дуже влучною, бо розкладчики не погналися за вишніми ефектами, а подбали більше про те, щоб основну народню мелодію лишити незайманою. Виконання кантів хором було надзвичайно гарне і вражіння на присутніх спів зробив безперечно велике.

Кілька разів хор мусів один і той же кант співати на біз. Це був справжній празник української духовної народньої музики. Студентському хорові на чолі з д. Яциневичом не можна не подякувати за те, що вони дали змогу нашому громадянству познайомитись з українськими духовними кантами в чудовому їх виконанні» [303, с. 3].

Деяку інформацію ще про один кант композитора віднайдено у протоколі засідання секції церковних співів при Українській Церковній Раді від 26 січня 1920 р. У пункті №3 цього документу зазначено, що в репертуар хорів вирішено ввести композиції, серед яких кант Я. Яциневича «**Святому Нерію**» [311, арк. 9] (дод. Г, док. Г.22). Не вдалося знайти інформації про цього Нерія. Можливо, у документі допущено друкарську помилку, тому кант міг мати назву «Святому Юрію». Але можлива й інша версія: цей піснеспів присвячено святому Нерею, пам'ять про якого, за західним церковним календарем, вшановують 12 травня [59]. Та оскільки церковнослов'янську букву «ѣ» («ять») в цьому імені в українській транскрипції читали як «і», то в записі могла статись помилка.

Окрім згадок про церковні канти Я. Яциневича, віднайдено чернетковий варіант програми концерту духовної музики 22 липня 1923 р. в Києво-Софіївському соборі. У ній зазначено, що прозвучала й композиція «**Тобі співаємо**» Я. Яциневича [315, арк. 31] (дод. Г, док. Г.29). Проте ремарка в дужках біля назви піснеспіву, що соло співатиме сопрано, дає підстави вважати, що цей твір не належить до «Літургії» композитора. Адже в «Тобі співаємо» з літургійного циклу Я. Яциневича немає соло (дод. Е, прикл. Е.13). Тому, очевидно, «Тобі співаємо», про яке йдеться в оголошенні, – це якась інша композиція автора.

Раніше в літературі про Я. Яциневича нічого не було відомо про всі згадані духовні канти, про окремий піснеспів «Тобі співаємо», а також про його «Всеношну». Віднайдені згадки в архівних документах дають змогу скоригувати й доповнити перелік творів митця і продовжити пошуки.

На концертах нерідко звучали також **колядки і щедрівки Я. Яциневича**. У газеті «Діло» №4 від 4 січня 1930 р. зазначено: *«У програму колядок, що їх співатиме архикатедральний хор на Свят Вечір, входять: Я. Яциневича “Що то за предиво”, К. Стеценка “Нова радість стала” і М Леонтовича «Пречиста Діво»»* [303, с. 6]. Через заборону друку, не завжди вдавалося зберігати авторство творів, про що й розповідає І. Яциневич в листі до Л. Павловської: *«Так в 1928 році були ми в Кисловодську на концерті професора Шведова. Чуємо, що буде виконуватися щедрівка “Ділінь, ділінь” Яциневича, слова і музика Шведова, а насправді під музику Яциневича підставили жартівливі російські слова Шведова»* (переклад Д. Ч.) [341, арк. 2зв.]. Можливо, композитор виконував колядки і щедрівки у концертах і з власними хорами. У газеті «Київська думка» від 25 грудня 1925 р. повідомлялося: *«26 грудня в суспільному зібранні «Родина» відбудеться сімейний вечір. На вечері у виконанні хору п. Яциневича прозвучить ряд колядок»* (переклад Д. Ч.) [334, арк. 23] (дод. Г, док. Г.25).

Сакральна музика ще за життя композитора звучала не лише в Україні, а й за її межами. Так, у газеті «Свобода» №82 від 9 квітня 1930 р. зазначено, що церковний репертуар хору американсько-українського музичного товариства *«за послідніх кілька літ збагатили <...> О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Гонаров»* [175, с. 2].

Духовні твори Я. Яциневича не втратили популярності і після смерті композитора. Так, 28 липня 1965 р. на Літургії у Володимирському соборі у виконанні Митрополичого хору під керівництвом П. Толстого серед піснеспівів різних композиторів прозвучала **«Велика єктенія №2» та «Сугуба єктенія №2» Я. Яциневича**. Про це дізнаємося з афіші, яку надав колишній регент Митрополичого хору Михайло Семенович Литвиненко (дод. Г, док. Г.32).

За кордоном відбувається **виконання і аудіозаписи колядок та щедрівок Я. Яциневича**. Так, в американській газеті «The Ukrainian Weekly» у №43 від 25 жовтня 1981 р. опубліковано інформацію про запис платівки українських колядок: *«В альбомі дві акустичні гітари, дві бандури, флейта, акустичне*

піаніно, синтезатор, контрабас, скрипка, трубчасті дзвіночки, куранти та інші ударні інструменти, використані для підсилення композицій таких відомих українців таких композиторів, як Леонтович, Стеценко, Яциневич, Нижанківський і Гайворонський» (переклад Д. Ч.) [303, с. 13].

Окремі свідчення про виконання творів Я. Яциневича містяться в монографії Г. Карась про музичну культуру української діаспори у ХХ столітті. Відомо, що громада у Бриджпорті (штат Коннектикут) під керівництвом диригента Р. Гайди 23 жовтня 1988 р. у концерті духовної музики серед творів українських композиторів XVII–XX століть виконала канти **«Святому Юрію»** та **«Святій Варварі»**¹ Я. Яциневича [65, с. 209]. У репертуарі чоловічого хору «Журавлі» з 1980-х рр. (створений в Сьрудборові під Варшавою 1972 р.), коли колектив очолив диригент Р. Ревакович, були виконані окремі **частини «Літургії»** [65, с. 296].

В американській газеті «The Ukrainian Weekly» свідчення про виконання церковної музики Я. Яциневича за кордоном трапляються неодноразово. Так, у №45 від 30 січня 2000 р. в анонсі про майбутній концерт чоловічого хору «Співаємо» зазначено: *«О 19:00 звучатиме “Літургія вірних” Якова Яциневича, співатиметься українською мовою в Оперному театрі Університету Х'юстона»* (переклад Д. Ч.) [307, с. 20]. **Колядки** Я. Яциневича виконували й у концертах. У тій же газеті опубліковані відгуки про фестиваль колядок в Едмонтоні, на якому звучала колядка «Там на Йордані» (№7, 13 лютого 2011 р.) [303, с. 13] та концерт хору «Євшан» з Хартфорда, у виконанні якого прозвучала щедрівка «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили» (№8 від 19 лютого 2012 р.): *«Глибокі голоси басів, які чергувалися з альтами та сопрано, створювали відчуття, що в Єрусалимі справді дзвонить безліч дзвонів»* (переклад Д. Ч.) [305, с. 9].

¹ До недавнього часу нічого не було відомо і про кант Я. Яциневича «Св. Варварі». Проте у статті О. Осадці «Специфіка формування нотного фонду», зазначено, що в нотному фонді Відділення «Палац мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів» ЛННБУ імені В. Стефаніка зберігаються ноти релігійних кантів «Св. Варварі» та «Св. Юрію» Я. Яциневича [135, с. 70].

Таким чином, архівні документи, газетні матеріали свідчать про популярність духовних творів Я. Яциневича як за життя митця, так і після його смерті. Численні замітки про концертні виконання та професійні аудіозаписи духовної музики композитора в українських та закордонних газетах ХХ століття і особливо ХХІ століття вкотре переконують, що зацікавлення творчістю Я. Яциневича зростає.

2.3 «ЛІТУРГІЯ СВЯТОГО ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО»

2.3.1 Історія написання та форми збереження

Слово «Літургія» у перекладі з грецької мови означає «спільна справа». Відповідно, проведення такого богослужіння передбачає участь у ньому не лише священика, який очолює Літургію, а й прихожан, які в цей час моляться у храмі. Тобто священнослужитель не може звершувати Літургію один, оскільки вся служба має форму діалогу між ним і людьми. У давній церкві під час богослужіння усі потрібні піснеспіви виконували прихожани, тому церковні твори були прості, їх легко запам'ятовували присутні.

У першій половині ХХ століття найпопулярнішими духовними творами стали піснеспіви на канонічні тексти з Літургії святого Іоанна Златоустого. Композитори створили близько тридцяти повних циклів цього богослужіння з назвами «Літургія» або «Служба Божа» та з різною кількістю піснеспівів у них (дод. В, табл. В.8). Серед їх авторів – представники київської школи (М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Яциневич, П. Гончаров, Г. Давидовський, П. Демущий та ін.), Західної України (Д. Січинський, Й. Кишакевич, Т. Купчинський, О. Нижанківський, П. Бажанський та ін.), та і митці-емігранти (М. Гайворонський, Г. Китастих, І. Заяць, А. Гнатишин, З. Злочевський та ін.). Решта композиторів написали музику до окремих частин з Літургії. Однією з вагомих причин такого зацікавлення стало створення УАПЦ,

яка всіляко заохочувала митців писати твори до богослужінь українською мовою.

Я. Яциневич написав «Літургію святого Іоанна Златоустого» у перші роки діяльності УАПЦ. Точна дата її створення не відома. Проте документи, зазначені у підрозділі 2.2, зокрема звернення Співки Українських Парафій до Парафіяльної Церковної Ради [311, арк. 12] (дод. Г, док. Г.21), у якому «Службу Божу» композитора рекомендовано до виконання і видання, спонукають до висновку, що цикл написаний до 1920 р. Про видання нот «Літургії» Я. Яциневича йдеться і в інших архівних документах, зокрема в листі Д. Ходзицького до Парафіяльної ради (2 травня 1923 р.) [315, арк. 22] та в додатку до каталогу книжок і нот ВПЦР (1927) [312, арк. 2] (дод. Г, док. Г.23). У вступній статті М. Гобдича до видання нот духовних творів Я. Яциневича зазначено, що вперше «Літургію» було видруковано 1924 р. ВПЦР на склографі невеликим тиражем в першому автокефальному перекладі [33, с. 4]. За цим виданням М. Гобдич опублікував «Літургію» Я. Яциневича, здійснивши редакцію вербальних текстів циклу відповідно до перекладу УПЦ КП 1999 р. [291, с. 11–42].

2.3.2 Музична мова піснеспівів циклу: узагальнення

Аналіз піснеспівів «Літургії»¹ дав змогу з'ясувати, що в циклі органічно поєднані канонічні традиції, характерні для української духовної музики минулих епох, і авторські особливості музики Я. Яциневича. Серед **канонічних традицій** – стилістичні прийоми церковного інтонування, а саме – *псалмодування* (ритміка швидкого «читання», проспівування звуків на одній висоті – в «Єдинородний Сину», «У Царстві Твоїм», «Святий Боже», «Херувимській пісні», «Отче наш», «Многолітті») (дод. Е, прикл. Е.4, Е.5, Е.14). У музичному втіленні завершальних творів переважає спосіб виконання, при

¹ Інформацію про музичну мову піснеспівів «Літургії святого Іоанна Златоустого» наведено узагальнено. Розгорнуті аналітичні відомості про кожен твір циклу вміщено в додатку Б «Музична мова духовних творів Я. Яциневича: аналітичні відомості» – підрозділ Б.1 «Літургія святого Іоанна Златоустого».

якому на кожен словесний склад припадає зазвичай один звук. У таких композиціях майже немає довгих мелодичних розспівів, широких стрибків, мелодика досить плавна. В інших піснеспівах композитор поєднує силабічне інтонування тексту з розспівами.

У творах «Літургії» Я. Яциневича далеко не остання роль належить *традиціям церковної монодії*: октавні унісоми на початку та в кінці побудов, а також октавно-унісонні проведення в середині композицій («Святий Боже», «Отця і Сина», «Отче наш») (дод. Е, прикл. Е.9). Визначним формотворчим чинником «Літургії» є використання *принципу внутрішнього антифонного співу* в ефекті перегукування хорів в умовах однохорного звучання («У Царстві Твоїм», «Святий Боже», «Херувимська пісня», «Милість миру», «Єдин Свят») (дод. Е, прикл. Е.5, Е.6, Е.9, Е.10, Е.12). Це дає можливість композитору протиставляти хорові групи, які у процесі музичного розвитку активно взаємодіють між собою.

Дотримання стильових традицій церковної музики минулих епох у духовних творах Я. Яциневича обґрунтоване. О. Козаренко зазначає, що стильова алюзія в духовній музиці композиторів першої третини ХХ століття властива для цієї епохи [78, с. 154]. Разом з тим, стильове нашарування різних епох, у процесі якого відбулася стильова дифузія, є однією з ознак музичного модернізму (за О. Корчовою [96, с. 64]).

В окремих піснеспівах «Літургії» відчувається вплив *концертного стилю*¹, що виявилось у частих зіставленнях хору і ансамблів чи соло, у довгих розспівах

¹ На індивідуальний стиль Я. Яциневича вплинули духовні концерти Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, а також церковна музика П. Турчанінова. Як регент архієрейського хору Михайлівського монастиря, Я. Яциневич, безперечно, мав доступ до нотного матеріалу цих творів, розміщених у бібліотеці хору. Про це свідчать архівні документи з фонду Михайлівського Золотоверхого монастиря в ЦДІАК. Так, від 14 грудня 1898 р. зазначено: «Після звільнення регента Я. М. Яциневича не виявилось нот, за якими впродовж останнього часу співали деякі твори» (переклад Д. Ч.) [324, арк. 25]. Усього відсутніх нот зазначено вісім екземплярів: «1) першої партії (тенор) Літургії Бортнянського; 2) Партитури концертів Давидова; 3) Партитури рукописні різних авторів, позначені в каталозі під ім'ям «Телець»; 4) Партитури Архангельського під №2 каталогу; 5) Партитури Архангельського Заупокійної літургії; 6) Партитури концертів Бортнянського (однохорних); 7) чотирьох партій першого хору двохорних концертів Бортнянського; 8) Партитури

у партіях, активних мелодичних ходах у басів, різких контрастах на межі невеликих побудов, різного роду поліфонічних прийомах («Велика ектенія», «Благослови, душе моя, Господа», «Слава Тобі, Господи») (дод. Е, прикл. Е.1, Е.3).

Не оминула «Літургія» *російської хорової традиції* – застосування низького регістру в партії баса, на відміну від української традиції, в якій переважає більш ліричний діапазон баритонів. У піснеспівах циклу часто використано звуки великої октави, для виконання яких потрібен бас-профундо. Найчастіше такі ноти введено як октавне подвоєння партії тенора («Святий Боже») або ж баса («Херувимська пісня»). Нерідко низькі звуки введено без дублювання для самостійних голосів.

Авторські особливості композиторської мови «Літургії» Я. Яциневича свідчать про інтелектуалізацію хорового письма, характерну для музики композиторів першої третини ХХ століття. Йдеться про поєднання у музичній мові комплексу західноєвропейського звучання з національним колоритом української музики, що, за словами О. Козаренка, становить процес «*міграції засобів “вченого” музичного вислову з поля європейської в поле національно-своєрідної семантики*» [78, с. 156]. Серед найбільш яскравих авторських ознак «Літургії» Я. Яциневича виділимо такі:

1) Чітка *структура циклу* відповідає літургічному поділу. Відсутні кілька піснеспівів, наявність яких не обов'язкова (другий антифон «Хвали, душе моя, Господа», кілька ектеній, «Вірую» та «Хвалить Господа»). Проте у «Літургії» є дрібніші частини служби та музично оформлено короткі вербальні фрази («І духові твоєму», «Амінь», «Тобі, Господи» і так далі), що свідчить про увагу

Літургій авторства Турчанінова» (переклад Д. Ч.) [324, арк. 24зв.] (дод. Г, док. Г.8). Деякі ноти (партитури концертів Д. Бортнянського та «Заупокійна Літургія» О. Архангельського) на момент створення документу були у Я. Яциневича: «З позначених нот №№5 та 6-ий, а також відсутні з-поміж нот, пожертвуваних преосвященним Яковом, знаходяться у Я. М. Яциневича, які він зобов'язується повернути» (переклад Д. Ч.) [324, арк. 24зв.] (дод. Г, док. Г.8). Згодом композитор повернув ці ноти, як свідчить запис регента М. Надеждинського: «№№5 і відсутні під цими номерами одержані мною від Я. М. Яциневича» (переклад Д. Ч.) [324, арк. 24зв.] (дод. Г, док. Г.8).

митця до кожного слова і про його трепетне ставлення до всіх моментів Літургії. Усі *піснеспіви* композитор *структурує* відповідно до розподілу та смислового навантаження вербального тексту.

2) В антифонах циклу композитор використовує *не всі канонічні тексти*, обираючи найзначніші, з його погляду, слова з відповідних псалмів, посилюючи цим акцент на смисловому навантаженні відповідного вербального матеріалу (дод. В, табл. В.9). Водночас, Я. Яциневич нерідко кілька разів *повторює однаковий вербальний текст* у важливих музичних моментах або для подовження звучання піснеспіву, що посилює експресію, закладену в тексті.

3) Цілісності побудови не лише кожного з піснеспівів, а й окремого циклу сприяє *контрастність образних сфер*. Музичний текст є основним імпульсом до створення певної емоційної тональності частин твору в «Літургії».

4) Одним із чинників композиційної цілісності циклу є *інтонаційні зв'язки*. Вони виявляються як використання однакового музичного матеріалу в кількох композиціях (у «Великій» та «Потрійній» ектеніях, «Слава Тобі, Господи») і як окремі звороти (низхідний тетрахорд, стрибок на широкий інтервал з низхідним заповненням, хвилеподібний розвиток у «Благальній ектенії», «Єктенії подяки» та в інших великих піснеспівах «Літургії», квартові висхідні початкові стрибки в «Отця і Сина», «Достойно є», «Єдин Свят»).

5) Як активний регент, Я. Яциневич добре знав церковно-співацьку практику, в якій, за богослужінням, використовували чимало обиходних наспівів і лише окремі зразки авторських творів. Він прагнув збагатити репертуар української церкви художніми творами, розширити його стильовий діапазон. Тому не випадково митець надає духовним творам національного забарвлення. Майже в кожному з піснеспівів вбачається *вплив народнопісенних традицій*. Серед різновидів народнопісенного багатоголосся найпоширенішими у піснеспівах є терцієва втора; рух паралельними секстами; відхилення нижнього голосу від основної партії в русі паралельними терціями; короткочасний унісон у кількох партіях, який розходить на багатоголосся («Велика ектенія»,

«Прийдіть, поклонімось», «Благальна єктенія», «Отче наш», «Єдин Свят», «Многолїття») (дод. Е, прикл. Е.8, Е.14).

6) Одним із рівнів контрасту в «Лїтургїї» є мінлива *фактура*. Не лише у сусїдніх піснеспївах циклів, а й у невеликих побудовах композитор часто поєднує акордовий виклад з діалоговістю хору та ансамблів у формі «запитання – відповідь», завдяки цьому утворюється прихована антифонність. Окрім того, значного розвитку досягають сольні заспівування в окремих партїях, які інколи розвиваються до масштабних побудов («Благослови, душе моя, Господа») (дод. Е, прикл. Е.3). Далеко не остання роль належить поліфонічним прийомам як важливим виражальним засобам – канонічним імітаціям і секвенціям, імітаціям між чоловічими й жіночими партїями у музичному матеріалі і як наслідок – у вербальному тексті («Прийдіть, поклонімось», «Святий Боже», «Херувимська пісня», «Отця і Сина», «Єдин Свят») (дод. Е, прикл. Е.8, Е.9, Е.10).

7) «Лїтургїя» характеризується чїтким *тональним розвитком*, а тональності піснеспївів спорїднені між собою.

8) Важливу роль відіграє активний *розвиток динаміки* в межах не лише цілих частин, а й окремих невеликих побудов у піснеспївах.

9) У всіх творах використано *прості форми* (перїод, двочастинну репризну, тричастинну). Водночас, у деяких композиціях застосовано форму, нетипову для церковної практики. Так, у піснеспїві «Святий Боже» кожне проведення щоразу оновлене, що утворює досить розгорнуту й розвинену форму. Інколи за формою та обсягами композитор вводить надзвичайно *масштабні полотна*, які розгорнуто відображають розвиток драматургїї.

10) *Музична драматургїя* ретельно продумана. У піснеспївах завжди виділені кульмінаційні побудови, до яких спрямований музичний розвиток. Для композицій митця властивий драматизм, що «надає їм іноді не зовсім властивого церковному характеру активного імпульсу, раптового емоційного сплеску, який потребує особливих музичних форм. Так з'являються канон у піснеспїві “Святий

Боже», токатні пружні ритми у «Святу Православну Українську Церкву» тощо» [285, с. 101].

11) Краще розкрити і відтворити образний зміст вербальних текстів у кожному творі «Літургії» дає змогу *гармонічна мова*. М. Юрченко слушно зауважує, що гармонія у творах Я. Яциневича «збагачує прозору фактуру красивими переплетеннями консонантних та терпких дисонантних сполучень» [285, с. 101]. Композитор використовує гармонію, ускладнену дисонантними звучаннями (зокрема альтерованими загостреннями), звертається до хроматизмів, що утворюють «катабатичні ходи», сміливо користується зіставленнями далеких тональностей без попередньої гармонічної підготовки, що посилює різкий контраст («Єдинородний Сину», «У Царстві Твоїм», «Святий Боже», «Алілуя», «Херувимська пісня», «Отця і Сина», «Тобі співаємо», «Достойно є», «Отче наш», «Нехай буде благословенне») (дод. Е, прикл. Е.4, Е.9, Е.13). Тобто, можна стверджувати, що композитор використовує колористичні можливості гармонії, що є однією з ознак гармонії музичного модернізму.

12) *Тривалі тонічні та домінантові органні пункти* композитор використовує в різних частинах композицій: в експозиційних (твори «У Царстві Твоїм», «Тобі співаємо», «Благословенний», «Нехай повні будуть»), у розробкових (твори «Благослови, душе моя, Господа», «Єдинородний Сину», «Благальна ектенія», «Многоліття»), у завершальних (твори «Благослови, душе моя, Господа», «Єдинородний Сину», «Прийдіть, поклонімося», «Достойно є») (дод. Е, прикл. Е.13, Е.14).

13) Я. Яциневич – майстер *мелодії*. М. Юрченко зазначає, що всі твори композитора «вражають надзвичайною пісенністю мелодій, що приваблюють м'якою плинністю, світлим, емоційно насиченим колоритом» [285, с. 101]. Разом з тим, не лише сопрано, а й інші партії значно розвинені та мелодизовані. Мелодія у піснеспівах «Літургії» відтворює настрій і смисл вербальних текстів, виражає емоції. Незважаючи на те, що емоційна палітра духовних творів, здавалося б, не така об'ємна, як у музиці, призначеній для сцени, проте завдяки

оновленню гармонії та колористики звучання, композитор відтворює найтонші відтінки відчуттів та психологічних станів.

У процесі аналізу виявлено, що на формування стилю Я. Яциневича вплинула музика його сучасників. Адже О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович, П. Козицький та ін. мали не лише багато спільного в біографії (зростали та навчалися в духовному середовищі, протягом життя були пов'язані з діяльністю храму), а й спільні ідеї – *«ставлення до релігійної музики як до важливого чинника не лише духовного, а й патріотичного та естетичного виховання»* [40, с. 408]. Це виявилось у зверненні та активному залученні у піснеспіви народнопісенних джерел, у застосуванні спільного арсеналу музичних засобів для розкриття сакральних канонічних текстів, а також у тлумаченні та виокремленні розділів форми у творах з однаковими вербальними текстами.

Отже, для комплексного відображення життєтворчості Я. Яциневича важливо досліджувати його життя і творчу діяльність у зв'язках з музичними творами інших митців. Це дає змогу дослідити витoki, причини і процес формування музичних піснеспівів. Спілкування з іншими композиторами, ознайомлення з їх творами безпосередньо чи опосередковано впливали на духовну музику Я. Яциневича. «Літургія святого Іоанна Златоустого» Я. Яциневича стала важливим циклом не лише в доробку композитора, а й в історії розвитку української духовної музики, адже вона є зразком інтелектуалізації хорової музики в першій третині ХХ століття.

2.4 «ВСЕНОШНА» (ОКРЕМІ ПІСНЕСПІВИ)

2.4.1 Особливості композиційного вирішення

Я. Яциневич написав «Літургію» для традиційного мішаного чотириголосного хору. До циклу композитора увійшло досить багато піснеспівів – *двадцять три* пронумеровані частини¹. Попередники і сучасники

¹ Поділ на номери здійснив М. Гобдич.

Я. Яциневича по-різному структурували свої «Літургії»¹ (від десяти до тридцяти частин² і більше) (дод. В, табл. В.8). Неоднакова кількість частин в «Літургіях» композиторів зумовлена кількома причинами. Насамперед, митці музично оформлювали не всі піснеспіви богослужіння. Найчастіше випускали малі, прохальні екстенії та екстенію оглашених, очевидно, передбачаючи для них той же музичний матеріал, що й у початковій великій екстенії. Майже у всіх композиторів відсутня заупокійна екстенія, яка є вставною частиною богослужіння. Багато митців не писали музики і до другого антифону «Хвали, душе моя, Господа», що зумовлено традицією співати ці тексти на музику першого антифону «Благослови, душе моя, Господа». Нечасто у «Літургіях» подано завершальні короткі фрази та «Многолїття».

Друге, що спричинило різну кількість номерів у циклах – розподіл піснеспіву «Милість миру» на чотири окремі номери («Милість миру», «Достойно і праведно», «Свят, свят, свят», «Тобі співаємо»), хоч деякі автори записують цей піснеспів як одну композицію. Останній чинник збільшення номерів «Літургій» – музичне оформлення додаткових піснеспівів (наприклад, два варіанти «Святий Боже», серед яких один – похоронний, у Д. Січинського), змінних творів, які співають дуже рідко («Єлиця» у М. Гайворонського) або композицій, виконання яких пов'язане з певними місцевими традиціями та

¹ Д. Січинський у «Службі Божій», створеній між 1895–1905 рр., написав музику лише до *тринадцяти частин*, починаючи аж від «Святий Боже». До першої (1907) та другої (1910) «Літургій» К. Стеценка увійшло по *двадцять вісім частин*, а до третьої (1921) – *тридцять* (немає лише заупокійної екстенії). У «Літургії» М. Леонтовича (1919) *двадцять вісім* піснеспівів, зокрема два варіанти «Святий Боже». У першій (1920) та другій (1920-і рр.) «Літургіях» О. Кошиця *двадцять дев'ять* та *двадцять вісім* частин відповідно. У «Літургіях», створених пізніше, композитори-емігранти прагнуть зафіксувати та музично оформити навіть найменші фрагменти служби. Так, О. Кошиць у літургійних циклах, написаних за кордоном, випускає лише одну-три невеликі екстенії (*тридцять одна частина* в третій «Літургії» (1936); *тридцять три частини* в четвертій «Літургії» (1942); *тридцять частин* у п'ятій «Літургії» (1950 р.). Г. Китастих у «Службі Божій» (1956) написав музику теж майже до всіх піснеспівів, окрім заупокійної екстенії, тому їх *двадцять вісім частин*. Хоча у «Службі Божій» М. Гайворонського (1938) – *двадцять дві*.

² Кількість частин у кожній з Літургій подано згідно з авторською структурізацією в нотному тексті, яка часто не збігається з канонічно структурованим поділом на піснеспіви в Божественній Літургії.

особливостями («Дух Святий» у М. Гайворонського і в четвертій «Літургії» О. Кошиця).

Таким чином, наявність двадцяти трьох частин у «Літургії» Я. Яциневича зумовлена тим, що в циклі немає таких композицій, як другий антифон «Хвали, душе моя, Господа», кілька ектеній (малі ектенії перед другим і третім антифонами, ектенії заупокійної, оглашених та прохальної після «Достойно є»), а також випущено «Вірую», причасний вірш «Хваліть Господа». В одному з рукописів «Літургії» Я. Яциневича, переписаному о. Петром (Маєвським), перед «Милість спокою» зазначено: *«"Вірую" композитор Яциневич не склав... Співати Стеценка, Лаврське або інше (повільне)»* [33, с. 4–5]. Готуючи видання нот «Літургії» М. Гобдич, прагнучи доповнити цикл, виписав і малі ектенії, використавши музичний матеріал з «Великої ектенії». Окрім того, диригент наприкінці «Літургії» подає два варіанти «Многоліття» (один – оригінальний, авторський, інший – у власній редакції, де замінено частину текстів, неактуальних на сьогодні).

2.4.2 Історія написання та форми збереження

Поряд з канонічними текстами Літургії, сучасники Я. Яциневича нерідко зверталися до піснеспівів із Всеношного богослужіння, створюючи як окремі твори, так і цілісний цикл. Найбільш популярні серед них – «Хваліть ім'я Господнє» (М. Леонтович, М. Вериківський, П. Козицький, К. Стеценко), «Від юності моєї» (П. Козицький), а також «Богородице Діво» (М. Леонтович, П. Козицький, М. Вериківський).

Звернувся до Всеношної і Я. Яциневич. Згідно з каталогом книжок і нот ВПЦР, станом на 1927 р. композитор уже створив основну частину піснеспівів Всеношного бдіння: «Благослови, душе моя», «Єктенія», «Щасливий чоловік», «Світе тихий», «Нині відпускаєш», «Шестопсалміє», «З молодості моєї», «Тобі, Провідниці», «Велике славослів'я» [312, арк. 1зв.] (дод. Г, док. Г.23). Очевидно, пізніше митець написав музику і до інших творів богослужіння, зокрема до

піснеспіву «Богородице Діво» та невеликого перехідного фрагменту перед читанням Шестопсалм'я «Нехай буде благословенне».

На сьогодні з усіх нот «Всеношної» Я. Яциневича збережено і видано лише твори «Богородице Діво» та «Нехай буде благословенне» [21, с. 60]. Ноти «Богородице Діво», опубліковані у збірці духовних творів композитора [291, с. 50], укладач М. Гобдич віднайшов їх у виданні церковної музики композиторів 20-х рр. ХХ століття, яке зредагував М. Юрченко (2004) [49, с. 113]. У збірці зазначено, що джерелом твору є архів упорядника (тобто М. Юрченка). У дипломній роботі О. Семирозум згадує про наявність нот «Богородице Діво» у виданні Української Православної Церкви (Вінніпег, Канада, 1995) [168, с. 183]. Проте віднайти ці ноти не вдалося. Тому точної інформації про час створення та місце першої публікації немає. Видання нот твору «Богородице Діво» сприяло її поширенню і активному виконанню хоровими колективами України та за кордоном. Ноти «Богородице Діво» вміщені ще в одній, більш ранній за датою збірці (упорядник В. Завітневич¹), до якої увійшли піснеспіви Всеношної (1960, Нью-Йорк) [21, с. 60]. Цікаво, що в цьому виданні після «Богородице Діво» є ще один короткий піснеспів Я. Яциневича «Нехай буде благословенне». Саме в такій послідовності виконуються твори на Всеношній службі. Свого часу регент Митрополичого хору Києво-Печерської лаври Володимир Литвиненко досить часто виконував ці композиції під час богослужіння та навіть записав їх у такій послідовності на платівку 1987 р., про що зазначає І. Кондратенко [85, с. 228].

Інші піснеспіви «Всеношної» досі вважали втраченими. У жодному архіві Києва не віднайдено згадок про них. Проте серед архівних документів Інституту

¹ Василь Завітневич (1889–1983) – хоровий диригент, музикознавець, літературознавець. У 1943 р. виїхав до Німеччини, у 1948 р. – у США. 1948–1978 рр. – диригент хору Собору св. Володимира у Нью-Йорку; водночас, з 1952 р. – викладач і певний час диригент Науково-богословського інституту св. Софії УПЦ в США (Баунд Брук). Упорядкував низку збірок, зокрема «Співи на Літургії» (1963), «Велика Субота і Пасха» (1964), «Антологія української пісні: Колядки та щедрівки» (1967), «Співи Великодня» (1979), «Похорон священика» (1980), «Збірник Літургійних співів Української Православної Церкви» (1988; усі – Нью-Йорк). Співпрацював з О. Кошицем, Л. Ревуцьким, Н. Городовенком та іншими представниками української музичної еліти [140].

церковної музики у Львові, які зберігаються в ЛННБУ, вдалося віднайти ще три частини «Всеношної» – «Шестопсалміє» («Слава Богові на небі») [402, арк. 3], «Велике славослів'я» [402, арк. 10–14], «Тобі, Провідниці» [402, арк. 8]. Піснеспіви вміщено в рукописному збірнику хорових творів, які переписав диригент Іван Охримович¹ [402].

2.4.3 Музична мова піснеспівів циклу: узагальнення

Всеношне бдіння (Всеношна) за церковним уставом складається з двох частин – Вечірньої та Утрені. Аналіз окремих віднайдених піснеспівів «Всеношної»² Я. Яциневича свідчить про зацікавлення митця всіма частинами Всеношного бдіння. Із віднайдених п'яти піснеспівів циклу по два належать до Вечірньої та Утрені – «Богородице, Діво», «Нехай буде благословенне» та «Слава Богові на небі», «Велике славослів'я». Одразу після завершення Всеношної відбувається читання першого часу, в якому Я. Яциневича зацікавив текст молитви до Богородиці «Тобі, Провідниці», що теж стало частиною його «Всеношної».

В аналізованих творах яскраво виявляються особливості музичної мови Я. Яциневича, що, як і в «Літургії», свідчать про інтелектуалізацію його композиторського мислення. Серед них необхідно зазначити:

– глибоке переосмислення *канонічних текстів* та професійний підхід до обрання *музичної форми*, яка підкреслює зміст піснеспівів;

– майстерне володіння *фактурними прийомами* та їх змінне використання у невеликих за обсягом творах: звернення не лише до акордової фактури, а й до підголоскової поліфонії, поліфонічних імітацій, тривалих органних пунктів («Богородице Діво», «Слава Богові на небі» (дод. Е, прикл. Е.17), «Велике

¹ Іван Охримович (1893–1942) – хоровий диригент, співак, піаніст, музично-громадський діяч.

² В основному тексті дослідження узагальнено подаємо інформацію про музичну мову піснеспівів «Всеношної». Розгорнуті аналітичні відомості про кожен із творів циклу вміщено у додатку Б «Музична мова духовних творів Я. Яциневича: аналітичні відомості» – підрозділ Б.2 «Всеношна» (окремі піснеспіви).

славослів'я» (дод. Е, прикл. Е.18, Е.19), «Тобі, Провідниці» (дод. Е, прикл. Е.20));

– продуманий розвиток *тонального плану* творів з логічними відхиленнями, модуляціями;

– звернення до *традицій народної музики* («Богородице Діво», «Слава Богові на небі», «Велике славослів'я», «Тобі, Провідниці»);

– звернення до *традицій церковної музики*, зокрема використання октавно-унісонних проведень, прийомів «ритмічного читання» («Богородице Діво» (дод. Е, прикл. Е.15), «Велике славослів'я»);

– імітування та звуконаслідування прийомів *церковного дзвоніння* («Слава Богові на небі», «Велике славослів'я»);

– використання однакового музичного матеріалу у кількох творах («Богородице Діво» та «Нехай буде благословенне (дод. Е, прикл. Е.15, Е.16)).

Отже, Я. Яциневич успішно створював музику до канонічних текстів, адже молитовний настрій вербальних слів органічно переплівся з урочистими музичними побудовами піснеспівів композитора. Оскільки відома лише частина творів «Всеношної», не можемо претендувати на вичерпність переліку авторських особливостей, це можливо здійснити, коли буде віднайдено більше творів циклу.

2.5 «Вінчання»

2.5.1 Історія написання та форми збереження

Композитори першої половини ХХ століття, які писали духовні твори, нерідко зверталися до музичного оформлення таїнства Вінчання. Вони називали такий твір «Шлюб», або «Вінчання». Серед відомих нині композицій – «Вінчання» К. Стеценка (дві редакції – 1905, 1911), «Вінчання» Й. Кишакевича (1920-і рр.), «Вінчання» О. Кошиця (1935), «Шлюб» П. Козицького (1920-і рр.). О. Засадна, посилаючись на згадку в листі В. Завітневича до о. П. Маєвського,

зазначає про створення «Шлюбу» в П. Гончарова (до 1920) та Я. Степового (до 1920) [61, с.137]. Проте їх ноти не віднайдені.

У роки діяльності УАПЦ музику до таїнства Шлюбу написав і Я. Яциневич, хоч точна дата створення «Вінчання» не відома. Перша згадка про цей твір віднайдена в архівних документах ЦДАВО, зокрема в каталозі книжок і нот ВПЦР, значиться 1927 р. [312, арк. 1] (дод. Г, док. Г.23). Тому припускаємо, що композиція побачила світ незадовго до цієї дати, коли Я. Яциневич, крім невеликих творів на канонічні церковні тексти, створює цілісні богослужбові цикли («Літургія», «Всеношна»).

Твір Я. Яциневича у зазначених документах записаний як «Шлюб», а в нотному виданні бібліотеки хору «Київ» – як «Вінчання» [291, с. 43–49]. Очевидно, М. Гобдич змінив авторську назву для впізнання твору. Проте у віднайденому рукописному оригіналі цієї композиції Я. Яциневича в архіві ІМФЕ так і зазначено – «Вінчання» [394, арк. 1] (дод. Г, док. Г.33).

2.5.2 Особливості композиційного вирішення

Я. Яциневич написав цикл для мішаного хору (сопрано, альт, тенор і бас). У сучасному нотному виданні твору вказано шість частин, кожна має порядковий номер. О. Засадна, посилаючись на це видання, теж пише про наявність шести частин [61, с. 137]. Проте, опрацювавши рукописний оригінал «Вінчання», зауважимо, що композитор не нумерує творів, не завжди відділяє їх візуально, навіть не всім частинам дає назви. Рукопис Я. Яциневича містить такі композиції: «Велика ектенія», «Блаженні всі», «Ісає, радій», «Прокимен», «На довгі літа». Окрім того, Я. Яциневич написав два прокимна, різні за музичним матеріалом і масштабами варіанти, – короткий і довгий, а також окремо виписав партію тенора для короткого прокимна. Оскільки під час таїнства виконується лише один із запропонованих варіантів, можна стверджувати, що частин усього п'ять, одна з яких має два різновиди (дод. В, табл. В.29).

При підготовці нотного матеріалу до видання допущено неточність у структурі циклу Я. Яциневича: піснеспів «Ісає, радій» вміщено перед двома варіантами «Прокимну» (дод. В, табл. В.29). Згідно з церковним уставом, хор спочатку виконує «Прокимен», потім «Ісає, радій», тому у структурі опублікованого циклу потрібно змінити послідовність розміщення цих піснеспівів. Опрацьовуючи архівний оригінал «Вінчання», виявлено, що піснеспіви «Ісає, радій» і «Прокимен» (короткий) автор розмістив на окремому аркуші і написав їх іншим чорнилом і олівцем. Окрім того, зазначений запис творів є, мабуть, чернеткою, у цьому переконують виправлення і позначки на аркуші фіолетовим олівцем.

Можна стверджувати, що Я. Яциневич писав твори не в їх структурній послідовності, а обирав піснеспіви на власний розсуд. Тому не дивно, що укладачі «Вінчання» не врахували особливостей створення і структури циклу і не надали цьому належного значення. Під час виконання «Вінчання» Я. Яциневича в богослужбовому чи в концертному варіантах доведеться змінити послідовність композицій циклу.

У нотному виданні «Вінчання» немає музичного варіанту середньої частини твору «Ісає, радій» – «Святі мученики», який у рукописі записаний на окремому аркуші [394, арк. 3], а також один із варіантів проведення «Тобі, Господи» із «Великої ектенії» [394, арк. 1]. Очевидно, М. Гобдич не вважав за потрібне публікувати ці частинки через спрощення музичного матеріалу порівняно з основними варіантами.

Піснеспіви таїнства Шлюбу лише частково музично оформив не лише Я. Яциневич, а і його сучасники, що загалом характерно для композиторів того часу (дод. В, табл. В.30). На відміну від циклів «Літургії», у яких прописано музичний матеріал навіть для найдрібніших частин служби, кожен із митців обов'язково написав музику до трьох великих частин – «Блаженні всі»

(«Щасливий чоловік»), «Прокимен» та «Ісає, радій» («Ісає, ликуй», «Господи, призри з небесе»)¹.

Незважаючи на те, що Я. Яциневич музично оформив теж не всі вербальні тексти Вінчання, у будові його циклу є одна важлива деталь: таїнство Шлюбу, за церковними канонами, складається із двох частин – Обручення й Вінчання. Зазвичай обидва обряди здійснюються безпосередньо один за одним. Однак у першій половині ХХ століття Обручення і Вінчання були розмежовані в часі. Тому не дивно, що К. Стеценко, О. Кошиць, Й. Кишакевич і П. Козицький розпочинають свої цикли піснеспівом другої частини Вінчання – «Блаженні всі». Я. Яциневич першим номером вводить «Велику ектенію» – початковий піснеспів Обручення. Можна стверджувати, що Я. Яциневич прагне показати важливість і єдність обох частин таїнства.

2.5.3 Музична мова піснеспівів циклу: узагальнення

Аналіз піснеспівів «Вінчання»² Я. Яциневича спонукає до певних висновків. У композиціях циклу автор спирався на музичні особливості **різних стильових джерел**. У творах циклу є ознаки та музичні прийоми, характерні для:

- кантів («Ісає, радій»),
- народнопісенної стилістики («Велика ектенія», короткий «Прокимен», «На довгі літа»),

¹ Невеликими за кількісним складом піснеспівів є «Шлюб» П. Козицького, перша редакція «Вінчання» К. Стеценка та «Вінчання» О. Кошиця (останній в циклі додає ще «Многая літа»). Найповнішим, з першого погляду, є «Вінчання» у другій редакції К. Стеценка, який випишує музику до усіх частин таїнства (окрім трьох зазначених №1, 3, 8, у циклі є «Велика ектенія» №2, «Алилуя» №4, «Перед і після Євангелія» №5, «Потрійна ектенія. Прохальна ектенія» №6, «Отче наш» №7, «Ектенія перед відпустом» №9, «Відпуст» №10, «На многії літа» №11). Проте, якщо уважно порівняти ці піснеспіви з літургійними творами К. Стеценка, то виявимо, що їх, окрім трьох великих, взято з Першої і Третьої «Літургій» композитора, написаних до створення другої редакції «Вінчання». Майже всі частини таїнства Шлюбу, окрім «Великої ектенії» (на початку), «Прохальної ектенії» та «Отче наш», вміщені у «Вінчанні» Й. Кишакевича.

² У тексті дослідження про музичну мову піснеспівів «Вінчання» наводимо узагальнено. Розгорнуті аналітичні відомості про кожен твір циклу вміщуємо у додатку Б «Музична мова духовних творів Я. Яциневича: аналітичні відомості» – підрозділ Б.3 «Вінчання».

- церковної лексики («Блаженні всі», «Ісає, радій»),
- звуконаслідування обиходних наспівів (короткий «Прокимен» інтонаційно близький до передпочаткового псалма «Благослови, душе моя, Господа» грецького наспіву (дод. Е, прикл. Е.25, Е.26)),
- апеляції до концертного жанру («Блаженні всі» (дод. Е, прикл. Е.23), довгий «Прокимен» (дод. Е, прикл. Е.27)).

Традиційні музичні прийоми органічно поєдналися з оригінальним трактуванням побудови «Вінчання». Композитор вперше в історії української музики залучив канонічні тексти не лише таїнства Шлюбу, а й Обручення, поєднавши дві частини церковної відправи.

Серед **авторських** особливостей музичної мови та композиції «Вінчання» слід відзначити такі:

- прийоми, характерні для інструментальної музики: використання фуги, стрети («Блаженні всі» (дод. Е, прикл. Е.24));
- інтонаційні зв'язки як важливі чинники цілісності циклу: у вигляді споріднених мелодичних зворотів, зокрема хвилеподібність розвитку мелодії, широкі розспіви («Велика єктенія» (дод. Е, прикл. Е.21, Е.22)), цитування окремих побудов між творами «Вінчання», та із творів інших циклів (використання у «Блаженні всі» цитати з піснеспіву «У Царстві Твоїм» із Літургії Я. Яциневича (дод. Е, прикл. Е.5, Е.24); введення в мелодії «Блаженні всі» підвищення четвертого та шостого ступенів, як у «Святий Боже» з «Літургії» (дод. Е, прикл. Е.9, Е.28));
- наявність різних варіантів виконання одних і тих самих вербальних текстів: як досвідчений диригент, Я. Яциневич врахував виконавські можливості співаків і запропонував різні варіанти окремих частин циклу – віртуозні і спрощені, про що раніше не було відомо («Велика єктенія», «Прокимен», «Святи мученики» з «Ісає, радій»).

Таким чином, канонічні тексти урочистого богослужіння Вінчання в музичному оформленні Я. Яциневича набули професійного втілення і можуть звучати не лише у храмі, а й у концертному виконанні.

Висновки до другого розділу

Процеси українізації церкви та богослужіння у першій третині ХХ століття, що відбувалися в результаті діяльності УАПЦ і створення ВПЦР, позитивно вплинули на розвиток української духовної музики. Композитори суттєво розширили її репертуар – поряд з окремими творами з різних відправ, створювались повні цикли богослужінь Літургії, Всеношної, таїнства Вінчання, чину похорону, професійні обробки релігійних кантів, колядок і щедрівок. Так виникла «нова школа» української духовної музики, до якої, за О. Козаренком [78, с. 153], поряд з М. Леонтовичем, К. Стеценком, П. Демуцьким, П. Козицьким, М. Вериківським, М. Гайдаєм та ін., належить і Я. Яциневич.

Опрацювавши архівні документи, газетні матеріали ХХ століття, виявляємо: ще за життя Я. Яциневича його духовні твори були в репертуарі хорових колективів різного рівня майстерності, звучали під час богослужінь і в концертних виконаннях. У період розквіту українізації церковного життя богослужбові цикли митця, зокрема «Літургія», «Всеношна», «Вінчання», а також окремі канти, колядки і щедрівки були надруковані у видавництві ВПЦР. У ХХІ столітті зацікавлення духовною музикою Я. Яциневича зросло, про що свідчить поява значної кількості аудіо- та відеозаписів творів композитора в Україні і за кордоном.

У духовній музиці Я. Яциневича яскраво виражені ознаки, характерні для церковної музики різних епох. До національного музичного словника Я. Яциневича та його композиторів-сучасників органічно увійшли *традиції церковно-музичної лексики*, що виявилось у використанні прийомів псалмодування, ритміки «швидкого читання», церковної монодії (у вигляді октавних унісонів, тривалих октавно-унісонних проведень), принципу

розгортання монодії на тлі ісону (остинатне повторення одного звуку, на фоні якого верхні голоси відтворюють мелодію), церковного канту (кантова фактура), антифонного та респонсорного типів співу. Знання музики Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя дає змогу пояснити використання у творах Я. Яциневича прийомів і засобів, характерних для *концертного стилю*. Вплив *російської хорової традиції* (зокрема, церковних піснеспівів О. Архангельського) вбачається у застосуванні низького регістру у партії баса.

Спираючись на дослідження О. Козаренка (про сакральну музику й інтелектуалізацію хорового письма композиторів першої третини ХХ століття [78]) та О. Корчової (про український музичний модернізм [97]), узагальнюємо музично-виражальні засоби духовних творів Я. Яциневича та визначаємо ряд ознак *індивідуального стилю митця*. До таких належать: добір музичних засобів, що *відтворюють молитовний стан*.

Сакральні вербальні тексти набувають у піснеспівах глибокого музичного тлумачення. Смісл слова завжди підкреслюється виразною мелодичною інтонацією, експресивною гармонією і фактурними прийомами. Музика відображає і загальний емоційний настрій, і відчуття тих, хто молиться до Господа. Навіть у композиціях, текст яких складається лише з кількох слів, музика відтворює певний емоційний стан, розкриває душевні переживання людини. Для Я. Яциневича важливе кожне слово, для подовження звучання коротких частин богослужіння («І духові твоєму», «Амінь», «Тобі, Господи» та інших) він використовує довгі розспіви в хорових партіях. Інколи для музичного оформлення у піснеспівах (зокрема в антифонах з «Літургії») митець обирає лише окремі, найважливіші на його думку, канонічні тексти.

У процесі дослідження виявлено, що частина канонічних текстів у духовних піснеспівах повторюється. Незважаючи на це, Я. Яциневич щоразу добирає інакші музичні прийоми та засоби для *урізноманітнення звучання*, знаходить різні барви для характеристики музичного матеріалу (по-новому гармонізує повторювану тему, переміщує основну мелодію в інші голоси, змінює

тональність, вводить підголоски чи прохідні звуки в супровідних партіях, навіть додає допоміжні ноти до основної теми).

Взаємодія музики і слова, підкреслених музичними інтонаціями та гармоніями, вплинула на *чіткість структури циклів та розділів форм* у кожному піснеспіві. Я. Яциневич, як знавець канонічних текстів, завжди відділяє різні за сенсом побудови та, водночас, поєднує їх спільним розвитком інтонацій. Він *переосмислює деякі традиційні погляди на структуру церковних богослужінь*. Так, Я. Яциневич вперше з-поміж авторів «Вінчань» розпочинає цикл «Великою ектенією» з чину Обручення, тим самим підкреслюючи важливість обох частин таїнства Вінчання. Композитор постає новатором і в трактуванні музичного матеріалу і структури в окремих піснеспівах (наприклад, у «Святий Боже» та «Херувимській» з «Літургії» відмовляється від звичного триразового повторення однакового музичного матеріалу, натомість щоразу оновлює звучання та музичний розвиток).

Гармонічна мова духовних творів ускладнюється від романтичної гармонії до зіставлень далеких тональностей, нашарування дисонуючих співзвуч та застосування колористичних можливостей, типових для гармонії модернізму. Своєрідною особливістю індивідуального творчого стилю Я. Яциневича є використання мелодико-гармонічних зворотів з *підвищенням IV щабля у мінорі* («Святий Боже» з «Літургії», «Ісає, радій» з «Вінчання») для оригінального трактувати національних ладів.

У духовній творчості Я. Яциневича зберігається помітний зв'язок на *інтонаційному рівні*. Ідеться не лише про використання однакового матеріалу в кількох творах одного циклу (наприклад, у «Великій» та «Потрійній» ектеніях з «Літургії») та застосування подібного арсеналу засобів (низхідний тетракорд, стрибок на широкий інтервал з низхідним заповненням, хвилеподібний розвиток у «Благальній ектенії», «Єктенії подяки» та в інших великих піснеспівах «Літургії», у «Великій ектенії» з «Вінчання»), а й про цитування окремих

побудов (у репризі «Блаженні всі» з «Літургії» як нового матеріалу введено цитату з піснеспіву «У Царстві» з «Літургії»).

У творчості Я. Яциневича представлено піснеспіви як для професійного (більшість творів «Літургії», «Вінчання» та «Всеношної»), так і для аматорського хорів (окремі канти, деякі піснеспіви з «Літургії» та «Вінчання»). У кількох творах композитор запропонував до виконання два варіанти, один з яких – більш спрощений (у «Вінчанні» – довгий та короткий «Прокимни», два варіанти середньої частини в «Ісає, радій»).

Таким чином, звернення до багатьох джерел, властиве для духовної творчості Я. Яциневича, насправді було характерним для митців кінця ХІХ – першої третини ХХ століття загалом. Цим пояснюються паралелі між піснеспівами композиторів цього періоду. Проте тенденція до поєднання багатьох витоків в одному творі набуває в Я. Яциневича такого рівня, що, за класифікацією С. Тишка [205, с. 11–12], її можна віднести до третьої стадії національного стилеутворення – стадії синтезу, у якій стали сформовані стильові ознаки настільки природно вплітаються в авторський текст, що створюють ілюзію плавності. Тобто, різні елементи музичної мови у поєднанні з авторськими настільки природно зростаються і розвиваються, що утворюють самодостатні високохудожні твори. Синтез стилів попередніх епох, їх переплетення з музичним модернізмом, пропущені крізь призму авторського бачення Я. Яциневича, стали основою для написання духовних творів, які не лише оновили музичну мову української духовної музики, а й сприяли інтелектуалізації хорового письма.

РОЗДІЛ 3

ХОРОВА І КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА НА ТЕКСТИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ ТА НАРОДНІ ПЕРШОДЖЕРЕЛА

3.1 ХОРОВІ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Церковно-співацька практика, яка визначала хорове мистецтво на межі ХІХ–ХХ століть, з початку нового століття стрімко змінювалася завдяки творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Я. Степового, Д. Січинського, Я. Калішевського та ін. Кожен з них, набувши в дитинстві досвіду церковного співу, прагнув оновити й осучаснити хорове звучання. Піднесення і розквіт культури протягом першого десятиліття позитивно вплинули на розвиток народних традицій в музичній мові, що поєдналися з пошуком нових засобів виразності та використанням надбань культур інших націй.

У репертуарну, концертну та мистецько-просвітницьку діяльність цих митців увійшла не лише богослужбова музика, а й нового рівня набули авторські хорові й камерно-вокальні твори на слова поетів, обробки народних пісень. Дослідник хорової музики А. Лащенко слушно зауважує, що спадщина музичних творів поповнилася від релігійної до лірико-побутової, героїко-національної, романтично-революційної жанрової палітри [109, с. 179]. Не залишився осторонь і Я. Яциневич, який не лише суттєво розширив репертуар української хорової та камерно-вокальної музики, а й підніс художній рівень хорового виконавства.

У композиторській творчості спостерігається синтез фольклору і класики, розпочатий М. Лисенком і продовжений його послідовниками. Саме М. Лисенко як головний провідник народних пісень та автор ідеї їх гармонізації, надав особливого звучання народній творчості, передав інтонаційну самотність і

національну приналежність, що сприяло її органічному введенню в хоровий репертуар як хорової обробки. А. Лащенко зазначає, що новий жанр розвивався у двох напрямках: від М. Лисенка, а далі М. Леонтовича органічно рухався шляхом народної підголосковості та першоджерел, а у творчості О. Кошиця з подальшим розвитком у П. Козицького, Б. Лятошинського синтезував професійні традиції (барокові мотиви, риси прославної віватної стилістики, кантові відлуння, веделівське багатоголосся) [108, с. 17]. Тобто творча діяльність М. Лисенка та О. Кошиця стала підґрунтям для формування двох складових хорового репертуару – сакральної і народнопісенної.

Таку ж думку підтверджує І. Шевчук, яка окреслює цей період як «друге відродження», для якого характерні *«довіра до мистецької вченості з опорою на церковний досвід улаштування краси богослужіння, а також до академічного виявлення вченості як у теоретичних установах а традиціоналізм, так і в стильових перевагах саме художньої діяльності, із відкритістю до авангардних позицій, в які митці «втягували» ознаки духовного і творчо-традиціоналістського досвіду»* [271, с. 7]. Стильові засади творчості цього періоду, прокладені промодерними спрямуваннями М. Лисенка, відповідали символістським запитам часу. До професійного розвитку народнопісенної стилістики О. Кошиця приєднався Я. Яциневич, у творчості якого хорова обробка, поряд з іншою хоровою музикою, посідає одне із провідних місць.

Усі ці процеси мистецького розвитку супроводжували складні політичні умови, у яких перебувала українська культура перших десятиліть ХХ століття. Революції 1905–1907 та 1917 рр., Перша світова війна, боротьба за українську незалежність протягом 1917–1920 рр., утворення нової держави – Союзу Радянських Соціалістичних Республік, – не лише впливали, а часто й визначали спрямування культурного розвитку. Державна політика русифікації ставала на заваді розвитку української мови, культури, мистецтва, освіти. Як результат, музичні діячі зазнавали негативного ставлення влади: жили у важких умовах, помирали в молодому віці від тяжких хвороб (К. Стеценко, Я. Степовий),

ставали жертвами політичних репресій (М. Леонтович), вимушено залишати Україну (Я. Яциневич).

Українізація у 20-х рр. ХХ століття частково змінила ситуацію. Партійні та урядові постанови «Про обов'язкове студіювання у школах місцевої мови, а також історії та географії України» (9 березня 1919 р.), «Про вживання в усіх установах української мови нарівні з великоруською» (21 лютого 1920 Р.), «Про запровадження української мови у школах та радянських установах» (серпень 1921 р.) закріпили важливе значення української мови. Нові умови надали можливість для розвитку музичного мистецтва. У статті газети «Всесвіт» №46 від 11 листопада 1928 р. проаналізовано розвиток української музичної культури: *«Сприятливе музичне оточення виявлено вже в тому, що музика остаточно увійшла в план державного будівництва й посідає там своє певне місце. Підкреслимо безсумнівні факти: музика увійшла в побут нашого дитинства, кожна школа прагне музичного виховання, самодіяльна музична робота в робітничо-селянських масах налічує тисячі гуртків, в Харкові пройшли загально-міські (з виконавцями до 1000 чол.), музичні олімпіади; в Києві вже засновано Робітничу Консерваторію, а в Дніпропетровському робітничі самодіяльні гуртки поставили оперу й 9-у симфонію Бетховена»* [191, с. 10].

Традицію світського хорового співу та виконавства живила діяльність самоосвітніх установ (народних шкіл, будинків, університетів), значної кількості музичних та музично-драматичних шкіл, зокрема С. Блюмендфельда, О. Титаренко, О. О'Коннор-М. Лисенка, М. Тутковського, В. Григоровича-Барського та ін. У них хоровий спів був обов'язковою навчальною дисципліною. Розвиток музичної освіти підхопили вищі навчальні заклади, що виявилось у професійному звучанні хорових колективів у них: у Київському університеті святого Володимира, Київському політехнічному інституті, Київському комерційному інституті та ін. Таке розгалужене музичне життя створило умови для розвитку диригентських задатків митців в оточенні М. Лисенка, серед якого був і Я. Яциневич.

Прізвище композитора згадувалось у публікаціях того часу. Так, у статті, присвяченій огляду десятиліття розвитку української музичної культури, в журналі «Червоний шлях» від №11 за 1 листопада 1927 р. зазначалося: *«Крім зазначених композиторів слід згадати всіх тих, що своєю творчістю допомагають розвиткові музичного побуту й культивують його в товщі нашого повсякденного життя. Наша сучасність налічує цілу низку композиторських імен: Богуславський <...>; Попадич <...>; Верховинець <...>; Радзієвський, Яциневич, Батюк, Гайдай, Крижановський, Верьовка, Дзбанівський ось який актив сучасної української музичної культури, репрезентованої середньою її генерацією»* [45, с. 225]. Дещо пізніше у статті про українські музичні організації в газеті «Металеві дні» №2 від 1 червня 1930 р. Я. Яциневича було згадано серед митців, які плідно працюють впродовж останніх десяти років: *«Заходами робітничо-селянського уряду України та партійно-громадських організацій, до роботи в українській музичній культурі притягнуто багато музичних сил, як і взагалі розгорнуто роботу творення української музичної культури. Зараз працюють композитори: М. Вериківський, П. Козицький, В. Костенко, К. Богуславський, Г. Драменко, О. Овчаренко, М. Зельцер, Б. Новосацький (Харків), Л. Ревуцький, М. Радзієвський, Б. Лятошинський, В. Золотарьов, С. Футорянський, І. Демуцький, М. Гайдай, О. Дзбанівський, Шевчук, Студзинський, Ф. Надененко (Київ), В. Верховинець, Попадіч, Верьовка, Ступницький (Полтава), О. Читко, В. Шаравський, Я. Яциневич (Одеса) та І. Лесенко (Прилуки) та ще багато інших товаришів»* [125, с. 67].

З кінця 1920-х рр. хоровий спів став цілеспрямованим інструментом політичного впливу на суспільство. Прагнення залучити більшу кількість населення до хорової творчості не лише задовольнило потреби народного співу, а й спонукало до нівелювання попередніх надбань. Відбулося поступове заперечення акапельного співу як такого, що своїм звучанням нагадує церковну музику. Натомість перевагу надавали хоровим та камерно-вокальним творам із супроводом. У репертуарі хорових колективів залишилися ті композиції

М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, П. Козицького, М. Вериківського, у яких немає впливів релігійної музики. А. Лашенко зауважує, що серед композицій були хори з такими жанровими проявами, як монологи, марші «єднання й утвердження», роздуми з ліричними, драматичними забарвленнями, гумористичного, жанрово-танцювального, лірико-філософського характеру, а також хорові цикли [108, с. 36–37].

Невдовзі ситуація ще більш ускладнилась, особливо у 1930-і рр., адже хорове виконавство мало підтримувати політичні кампанії – індустріалізацію, колективізацію, боротьбу з церквою. Кожен твір в репертуарі хорових колективів необхідно було узгоджувати із владою. Якщо у 1920-х рр. композитори могли ще відносно вільно публікувати ноти своїх творів, то тепер діяла жорстка цензура. Тобто пісенно-хорове життя стало цілковито ідеологічно залежним, популяризувало масовий спів, жанр пісні, знецінювало вокальну і технічну професійність, нівелювало традиції. Композитори писали твори, сповнені патріотичних і славильних мотивів щодо «червоних прапорів», партії та колективізації.

Разом з тим, композитори і виконавці знаходили можливості для створення і виконання якісного хорового репертуару. А. Лашенко зазначає, що у концертних програмах, поряд з обов'язковими творами, звучали народні пісні, лірико-пейзажні композиції, пісенспіви на історичну та героїчну тематику, далекі від ідеологічних доктрин того часу [108, с. 41]. У хоровій творчості з'явився новий жанр – хорова мініатюра, який дав поштовх до професійного зростання акапельного хорового виконавства.

Категорично заборонялось виконувати духовні композиції, а також твори, у яких виявляли вплив «церковщини». Як відзначає М. Ржевська, боротьба з «церковщиною» розпочалася ще 1931 р. як з «ідеологічно чужим» у мистецтві [150, с. 280]. «Церковщину» розуміли не як релігійну музику, а як таку, що містить певний стилістичний комплекс. З посиланням на газету «Музика мас», дослідниця відносить до таких ознак – чотириголосний хоральний склад,

консонантну гармонічну побудову, одноманітну плавну метричність, затримки руху на завершальних каденціях, різкі контрасти між гучним *forte* та ніжним *piano*, використання септакордів та зупинки на них, ігнорування тембральних особливостей голосу виконавців, ритмічну стабільність, стриманий темп, невиразні акцентування в «обиходних» наспівах, що пов'язано з відсутністю римування богослужбових текстів, використання нескладних музичних форм [150, с. 285]. Щоб уникнути подібних впливів на музику композиторів, автори кампанії боротьби з «церковщиною» пропонували відповідні заходи. Так, у статтях газети «Музика мас» наголошувалось на необхідності змінити викладання гармонії у навчальних закладах, забравши з курсу чотириголосні гармонічні вправи, заборонити композиторам писати у чотириголосній фактурі, переглянути виконавський репертуар української та світової музики, а також здійснити очищення серед диригентів та інших музикантів [150, с. 287].

Такого ставлення зазнав і хоровий твір *a cappella* Я. Яциневича «Знемоглись», за яку 1925 р. митець отримав першу премію на конкурсі в Харкові, а разом з грошовою винагородою і можливість опублікувати твір. Однак цю композицію було відкликано з друку і заборонено через її стильові особливості, які «перестають бути лише елементами, – утворюють той «ладаний» комплекс елементів, що вже є стилем, що перетворює музичні твори в твори церковницькі» [150, с. 286].

Проте йдеться не лише про стилістичні особливості творів. Під поняття «церковщина» підпала творчість тих, хто вже писав музику на богослужбові тексти. Прикладом такої упередженості було ставлення до творчості Я. Яциневича, адже різкої критики зазнали і його композиції на світську тематику, зокрема жартівлива пісня *a cappella* 1915-х рр. «Сусідка». У статті «Загальні зауваження про стан самодіяльного музичного мистецтва» в газеті «Радянський театр» №5 від 1 грудня 1931 р. зазначалось: «Найпоширеніші серед хорів учасників олімпіади є твори Леонтовича (“Льодолом”, “Літні тони”, “Мала мати одну дочку”, “За городом качки”, тощо), Лисенка (“А вже весна”,

“Другий вінок веснянок”, “Оживуть степи, озера”, Стеценка (“Сон”), Козицького (“Дивний флот”, “Пісня колективу”, “Пісні від праці”), Вериківського (“В час пожеж”, “Прапор Червоний”, “Червоні заграви”, “1905 рік”, “Ой, сусідко”), Верьовки (“Італійська революційна”), Ревуцького (“Війна війні”, “Веснянки”, “Гукайте їх”), Тица (“Пісня індустріалізації”), Костенка (“Наша пісня”), Ступницького (“Ленінський заповіт”, “Ой, садовимо яблучко”), Борисова (“Комуна”), Яциневича (“Сусідка”). Як видно з цього стислого переліку, поруч із цінними музичними творами спостерігаємо і твори ідеологічно невитримані, або й просто шкідливі (от як твори Ступницького та Яциневича, що хоріють на церковщину)» [58, с. 19].

Подібна ситуація склалась і з нотними рукописами творів Я. Яциневича. Штампи 1928–1929 рр. на архівних документах багатьох композицій свідчать про дозвіл, проте вже 1930 р. – про заборону до виконання. Йдеться про хорові твори *a cappella* без ознак церковної стилістики – весняна замальовка «А вже красне сонечко» [361, арк. 1] та першотравнева пісня «В нас міць» [364, арк. 1зв.].

Таким чином, складні політичні обставини та кампанія боротьби з «церковщиною» суттєво змінили характер розвитку української музики цього періоду. Та незважаючи на утиски у 1930-і рр., раніше, у перші десятиліття ХХ століття хорова та камерно-вокальна творчість українських композиторів і виконавців досягла професіоналізації, поєднавши національний і світовий досвід, збагативши музичну мову і стиль композиторського письма.

3.2 СВІДЧЕННЯ З АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ ПРО ХОРОВІ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРА

3.2.1 Сценічне виконання, сприйняття сучасниками

Одним з аспектів дослідження творчого доробку Я. Яциневича є виконання композицій митця його сучасниками. Незважаючи на значний обсяг його

творчості, окремі музичні композиції, хоч і виконувались, проте не видавались як під час життя, так і після смерті композитора. Я. Яциневич і його дружина не втрачали надії на позитивні зміни, про що композитор писав у листі до П. Тичини від 2 липня 1942 р.: *«Твердо сподіваюся, що в скорому часі буде знищено ворогів нашої Вітчизни й настануть кращі часи для нашого життя взагалі, і для мистецтва зокрема, коли ні складна форма письма, ні великий розмір твору не будуть перепорою для видання»* [330, арк. 1зв.–2] (дод. Г, док. Г.4). Тому важливо зібрати інформацію про те, як сприймали та виконували різні твори Я. Яциневича його сучасники, щоб зрозуміти мистецьку цінність цих композицій.

Багато хорових творів Я. Яциневича звучали на сцені у виконанні відомих колективів. У фондах ЦДАМЛМ серед архівних документів у справі про Г. Верьовку¹ віднайдено програму концерту 5 Державної Музпрофшколи імені М. Леонтовича від 11 квітня 1927 р., де у першому відділі, поряд з вокальними та інструментальними творами Й. С. Баха, Й. Гайдна, А. Моцарта, Л. Бетховена та ін., прозвучали твори й К. Стеценка, Г. Верьовки та Я. Яциневича. З-поміж різноманітних композицій Я. Яциневича робітничий хор при Музпрофшколі, який і виконав твори українських композиторів, обрав пісню для хору в супроводі фортепіано **«Гей, на весла»** [325, арк. 108]. Очевидно, цей твір став популярним значно раніше, адже диригент П. Біличенко (м. Городня на Чернігівщині) писав до Музичного товариства імені М. Леонтовича, що його колектив виконував композицію (лист від 19 листопада 1925 р.): *«Крім того в газеті Вісти за 15 листопада ч.261 зазначені ноти до 20-ти річчя революції 1905 року. Як що вони вже надруковані і відповідають своєму завданню, тоб-то коли художні (на Ваш погляд) і не дуже складні – то надішліть і їх. Там 6 примірників: 2 – Ступницького, 2 Яциневича, Яновського і*

¹ Григорій Верьовка (1895–1964) – український композитор, хоровий диригент, педагог.

Костенко. Яциневича ми трошки знаємо – співали його “Гей на весла”» [343, арк. 33–33зв.].

Композиція «Гей, на весла» стала однією з небагатьох, опублікованих ще за життя Я. Яциневича. В ІР НБУВ віднайдено кілька документів про це: Звіти Видавничого відділу Музичного товариства імені М. Леонтовича за 1924–1925 звітний рік [340, арк. 14] (дод. Г, док. Г.18), а також Інвентарний каталог музично-теоретичної бібліотеки імені К. Стеценка, з якого дізнаємося про покупку бібліотекою друкованих нот (запис від 17 жовтня 1925 р.) [345, арк. 109зв.–110]. У цьому ж каталозі є інформація й про закупівлю інших нотних матеріалів Я. Яциневича, які теж вийшли друком: твори для мішаного хору *a cappella* «Літня ніч», «Колискова пісня» (записи від 25 вересня 1923 р. та 2 вересня 1924 р.), «Знемоглись» (запис від 16 квітня 1926 р.) [344, арк. 116зв.–117; 345, арк. 37зв.–38, 119зв.–120] (дод. Г, док. Г.24). Товариство імені М. Леонтовича публікувало також «Веснянки» Я. Яциневича, про що дізнаємося з листа Видавничого відділу до одного з читачів від 2 травня 1925 р.: «У Рукописному відділі Т-ва можете замовити Веснянки (є дві) Батюка, Яценевича (3 веснянки), а також можете замовити і переписку Веснянок Кошиця» [342, арк. 32].

У листі до Л. Кауфмана від 7 березня 1961 р. І. Яциневич пише: «Твори Яциневича неодноразово виконувала капела “Думка”¹, Київський залізничний хор, капела бандуристів², капела Вериківського³ <...>. Пам’ятаю, у нього була театралізована пісня Яциневича “Ой вишенько, черешенько, чому рясно не родиш?”, виконувалося у 1932–34 р.» (переклад Д. Ч.) [332, арк. 6зв.–7]. Про популярність цього твору свідчить програма Другого конкурсу хорів та капел

¹ Національна заслужена академічна капела України «Думка» – український музичний колектив, який виконує народну та класичну музику; створена у 1920 р. у Києві на основі хору консерваторії як Державна українська мандрівна капела.

² Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди – національний музичний колектив України, організований у 1918 р. В. Ємцем за сприяння гетьмана П. Скоропадського.

³ Михайло Вериківський (1896–1962) – український композитор, педагог, диригент; у 1939–1940 рр. керував Державною капелою «Думка».

Києва від 17–18 жовтня 1938 р., де 17 жовтня у першому відділенні у виконанні жіночого хору фабрики імені Горького (керівник І. Дідик) прозвучав твір Я. Яциневича для хору *a cappella* «**Ой вишенько, черешенько**» [326, арк. 89]. У другому відділенні цього ж конкурсу у виконанні хору клубу незрячих (керівник І. Васильєв) прозвучав також інший хоровий твір Я. Яциневича – обробка галицької народної пісні «**Сусідка**» [326, арк. 89]. Популярним зазначений твір став ще задовго до цього, як свідчать дві афіші, віднайдені у тому ж фонді Г. Верьовки. Одна з них – програма урочистого засідання та концерту, присвячених 12-річчю УСРР від 28 грудня 1929 р. (у першому відділенні серед творів М. Лисенка, В. Косенка, Г. Верьовки, Ф. Шуберта та ін. прозвучала «Сусідка» Я. Яциневича у виконанні співочого гуртка Ленінградського Українського Державного Будинку Освіти імені Г. І. Петровського під керівництвом С. Роднянського) [326, арк. 7]. Друга – програма Першої республіканської олімпіади художньої самодіяльності учителів України від 1–4 липня 1937 р., де 1 липня у першому відділенні хор Київського Дому Учителів (керівник Левицький) також виконав «Сусідку» [326, арк. 83зв]. Цей твір став популярним не лише в Україні, а й за її межами. У листі до Л. Кауфмана від 2 квітня 1965 р. І. Яциневич зазначає: «Сусідку виконували у Владивостоці, у Тбілісі, Баку і звичайно в Західній Україні» (переклад Д. Ч.) [332, арк. 24].

Про особливе ставлення публіки до «Сусідки» свідчить той факт, що у 1965 р. Л. Кауфман задумав зібрати матеріали та опублікувати статтю про цей твір. Про першоджерело, історію виникнення, процес написання та перші виконання пісні йдеться у листуванні музикознавця з І. Яциневич у період від 28 березня до 10 листопада 1965 р. У листі від 28 березня Л. Кауфман пише: «Вельмишановна Ірина Іванівна! Нині я закінчую роботу над книжкою “Українські народні пісні, які знайшли своїх авторів”. У цій книжці один із розділів присвячений Якову Михайловичу Яциневичу та створеній ним обробці народної пісні “Сусідка”, яка завоювала величезну популярність і, буквально, витіснила першоджерело – галицьку пісню “Сусідка”» (переклад Д. Ч.) [331,

арк. 3] (дод. Г, док. Г.3). Спочатку дослідник розмістив матеріали про пісню у вигляді статті, про що читаємо у листі від 2 серпня 1965 р.: *«У минулу неділю вийшла друком моя стаття в газеті “Культура і життя” про “Сусідку”. <...>. Стаття ця – провісник великої роботи, яка буде опублікована в журналі “Вітчизна”, а потім увійде, як один із розділів, в мою книгу “Пісня знаходить автора”»* (переклад Д. Ч.) [331, арк. 7]. Проте згодом, у результаті напруженої праці Л. Кауфман зміг реалізувати свої початкові наміри, про що пише у листі від 20 вересня 1965 р.: *«Страшенно перевантажений роботою. Зокрема, закінчую ту книжку, в якій буде надруковано нарис про “Сусідку”. Стаття, яка була у газеті, це лише короткий ескіз. У книжці все буде докладніше, з нотними прикладами та ілюстраціями»* (переклад Д. Ч.) [331, арк. 8]. Таким чином, досліднику вдалося втілити свої задуми і видати книгу, в одному із розділів якої він вмістив і дослідження про «Сусідку» Я. Яциневича [66, с. 39–46].

Незважаючи на великий попит на цю обробку народної пісні, її надруковано вже після смерті композитора – 1956 р. Таку інформацію містить лист до І. Яциневич від її рідного брата М. Павловського від 3 грудня 1956 р., де зазначено: *«Дорога сестриця! Можу тебе заспокоїти, щоб ти не хвилювалася і спокійненько спала, “Сусідки” мені не треба висилати, бо я вже з нею трохи познайомився. Ми з Лідєю шукали цю пісню по всіх київських музичних магазинах, але нігде її в продажі не було; тільки в одному магазині я побачив на вітрині прибуту цвяхами цю пісеньку і з титульної сторінки довідався, що це видання київське 1956 року, але композитора не було тут зазначено. Тоді я подався в академічну бібліотеку, яка одержує всі видання, що виходять на Україні. І справді, в музичному відділі бібліотеки мені знайшли це видання. Що ж виявилось? В середині також заголовок “Сусідка”, а під ним над нотами з правого боку “Обробка Я. Яциневича”. Текст і ноти повністю Яшині. Випущена вона Державним видавництвом образотворчого мистецтва і музичної літератури 9/III 1956 р., тираж 2500 примірників, 8 сторінок (3 порожніх), ціна 1 крб.»* [334, арк. 42].

Твір не втратив популярності і після смерті Я. Яциневича. Він надовго увійшов у репертуар хорових колективів за кордоном. Так, в американській газеті «The Ukrainian Weekly» №42 від 19 жовтня 1986 р. йдеться про виступ чоловічого хору «Журавлі»: *«Після 15-хвилинної перерви, яка дала можливість глядачам придбати у фойє альбоми чи касети хору, хор повернувся на сцену у традиційному козацькому вбранні, вишиванках, шароварах тощо. Одразу увірвалися «Сусідка» популярна стрімка пісня авторства Я. Яциневича, яка задала жвавий ритм другій половині програми»* (переклад Д. Ч.) [303, с. 16].

Ще за життя композитора значної популярності набув його хоровий твір **«Вечір»**. Про його виконання згадує І. Яциневич у листі від 28–29 квітня 1965 р.: *«Пам'ятаю на концерті (тоді ще називався Зал купецьких зборів) Нестор Городовенко виконував “Вечір” Яциневича, слухачі були у захваті та вимагали на сцену автора»* (переклад Д. Ч.) [332, арк. 13].

Окрім творів для хору, популярності набули піснеспіви для голосу з фортепіано. Так, на «Вечорі українського романсу», який відбувся 4 червня 1927 р. в Одеській філії Музичного товариства імені М. Леонтовича, у виконанні оперного артиста С. Карпа прозвучали **«Досвітні огні»** та **«Гей, сівці!»** Я. Яциневича [339, арк. 21]. Про виконання інших солоспівів композитора в журналі «Нове мистецтво» (№27 від 9 листопада 1926) зазначено: *«Я. Яциневич написав два романси та один дует на слова І. Франка. Їх виконували в Одесі в день Франкових свят»* [303, с. 20]. Очевидно, йдеться про такі твори для голосу з фортепіано, як **«Земле моя, всеплодющая мати»**, **«Розвивайся ти, високий дубе»** та дует **«Червона калина»**, написані саме у цей період.

Протягом усього життя Я. Яциневич займався диригентською діяльністю, тому мав можливість популяризувати твори не лише сучасних йому авторів, а й власні. Газетна та журнальна періодика містить відомості про виконання творів Я. Яциневича ще під час його життя. У багатьох рецензіях на концерти згадуються окремі твори композитора. У період проживання Я. Яциневича в Одесі у місцевій газеті «Відомості» постійно публікували позитивні відгуки на

концерти за його участю. Так, у цьому виданні від 9 червня 1926 р. (№1953) про вечір пам'яті І. Франка зазначено: *«Особливо варто відзначити успішне виконання місцевим композитором Я. Яциневичем чергового “соціального замовлення” – музика, написана ним на слова Франка, і яка виконувалася цього вечора, заслуговує на високу та спеціальну оцінку»* (переклад Д. Ч.) [334, арк. 25зв.]. Невдовзі після цього концерту під керівництвом Я. Яциневича 21 червня 1926 р. на сцені Державного академічного театру імені А. Луначарського у виконанні Капели імені М. Лисенка прозвучали твори для хору *a cappella* та в супроводі фортепіано самого композитора: **«Гримить!», «Ой шум ходє по діброві», «Роси, роси, дощук», «Сусідка», «Інтернаціонал»** [397, арк. 16–18, 19–19зв.] (дод. Г, док. Г.31).

Окрім відгуків на виконання творів Я. Яциневича під його керівництвом, у періодиці часто писали про виконання композицій митця іншими колективами. У газеті «Вечірні Відомості» (Одеса) від 24 липня 1928 р. (№1666) йдеться про концерт Полтавської капели бандуристів: *«Полтавці виконують, між іншим, низку спеціально написаних для бандури п'єс. З них дуже сподобалися дві п'єси місцевого композитора Я. Яциневича “Ой, Сусідко” та «Український танець»»* (переклад Д. Ч.) [334, арк. 26], а в газеті «Київ» у серпні 1936 р. про Вінницьку обласну олімпіаду самодіяльного мистецтва писали: *«Всю аудиторію захопила виконувана капелою з села Забілино пісня “Сусідка”, в розробці Я. Яциневича»* [334, арк. 26зв.].

Твори Я. Яциневича були і в репертуарі капели «Думка». Помічник диригента колективу в листі від 17 листопада 1930 р. особисто повідомляв Я. Яциневича: *«З надісланих Вами творів в цьому сезоні виконуються Думкою такі: “Пісня комунарів”, “Знемоглись”, “Коло гаю походжаю” (коломийка)»* [391, арк. 1]. Про це ж писала одеська газета «Чорноморська комуна» (№332 від 7 вересня 1930 р.): *«“Думка” за місяць гостини в Одесі виконала величезні художні завдання, наближаючи до робітничої людности музичне мистецтво взагалі, українське – зокрема. <...>. Чимало новин “Думка” придбала з*

української нової творчості (Смекаліна, Яциневича, Шаравського та ін.)» [387, арк. 26].

Композиції Я. Яциневича виконував і новостворений у Харкові хор під керівництвом В. Ступницького. Газета «Наші вісті» (№18 від 28 грудня 1941 р.) містила запис: «Зараз хор готується до концерту, що відбудеться найближчими днями. До нового репертуару увійдуть кращі зразки української народної творчості, твори українських композиторів: Лисенка, Леонтовича, Яциневича, Ступницького, а також твори німецьких композиторів: Шуберта і Шумана» [303, с. 4].

Хорові композиції Я. Яциневича були відомі не лише у Києві, Одесі, Харкові. І. Яциневич у листі від 7 березня 1961 р. пише: «Незважаючи на те, що твори Я. М. ніколи не публікували, співали їх на Далекому Сході, у Закарпатській Україні, у Сибіру та Мурманську...» (переклад Д. Ч.) [334, арк. 7]. Твори Я. Яциневича звучать за межами України і в ХХІ столітті. В американській газеті «The Ukrainian Weekly» №48 від 1 грудня 2002 р. вміщено замітку про виконання його творів поряд композиціями митцями інших століть: «Після антракту хор виконав твори Якова Яциневича, Михайла Кречка, Бориса Лаби, а також «Місячну сонату» Бетховена в аранжування Любові Забайти» (переклад Д. Ч.) [309, с. 8].

Таким чином, віднайдені матеріали дають можливість документально підтвердити, що хорові та камерно-вокальні твори Я. Яциневича були досить популярними у минулому столітті: їх часто виконували колективи різного рівня майстерності не лише на батьківщині митця, а й за її межами. Композиції Я. Яциневича неодноразово звучали на багатьох концертах, різноманітні хори їх обирали як конкурсні твори. До сьогодні збереглося чимало позитивних відгуків та рецензій в газетній періодиці, що свідчить про зацікавлення сучасників творчістю Я. Яциневича.

3.2.2 Неопубліковані збірки хорових творів

Упродовж життя Я. Яциневич нерідко komponував нотні збірки з нових творів одного жанру. В ІР НБУВ віднайдено рукопис збірки, яку він уклав і переписав [384; 385]. Видання складається з двох серій-випусків (дод. Г, док. Г.40), у кожному з яких вміщено по десять піснеспівів під назвою «Хорові твори» (дод. В, табл. В.12). До збірок увійшли композиції, написані не лише у 1920–1930 рр. в Одесі, а й на початку 1920-х рр. у селах Київщини – с. Щучинка, с. Острійки. Збірки укладено 1930 р., тобто в Одесі, у цьому переконують дати, назва міста на титульних сторінках.

Перша серія «Хорових творів», очевидно, була подарунковим варіантом, адже візерунки на титульній сторінці розфарбовано кольоровими олівцями, а ручкою композитор написав присвяту – *«Шановному Максиму Леонтійовичу на добру пам'ять від автора. Я. Яциневич. 10/X.1942 р.»* (переклад Д. Ч.). Про достовірність авторського напису свідчить архівний документ з ЦДАМЛІМ України – лист Я. Яциневича до П. Тичини від 2 липня 1942 р. [330, арк. 1]. Справді, почерк в листі композитора та присвяті на «Хорових творах» ідентичні, що підтверджує правильність нашого твердження (дод. Г, док. Г.4). Я. Яциневич не один раз укладав збірки хорових творів. Серед документів ІР НБУВ зберігся авторський перелік «34 народних пісень для хорів різного складу» для майбутньої збірки митця [356, арк. 1]. На жаль, залишився тільки запис назв піснеспівів.

Із двадцяти хорових творів досліджуваної збірки спочатку віднайдено нотні матеріали семи піснеспівів з першої серії і трьох із другої у фонді архіву Є. М. Кротевича у ІР НБУВ [384; 385]. Проте в інших фондах ІР НБУВ, зокрема в архіві музичного товариства імені М. Леонтовича та в комплексному зібранні літературних творів і документів, за наявним переліком (з титулом «Хорові твори») отримано рукописи ще п'яти композицій з другої серії збірки Я. Яциневича [367, арк. 1–1 зв.; 368, арк. 1–1 зв.; 372, арк. 1–2 зв.; 375, арк. 1–2 зв.; 378, арк. 1–1 зв.]. Інші п'ять творів ще не віднайдені. Можливо, це

пов'язано із забороною 1930 р. виконувати більшість творів композитора, про що свідчить постанова Вищого музичного комітету відділу мистецтв УПО НКО УСРР за підписом Л. Лисовича на нотних матеріалах та відповідна резолюція (зокрема, на творі «Роси, роси, дощику» від 18.07.1930 р. [380, арк. 1–1 зв.]). Таким чином, відновлено і впорядковано ноти більш як половини піснеспівів двох серій «Хорових творів» композитора.

Композиції, вміщені у двох випусках, відрізняються за тематикою вербальних текстів, за музичною формою, фактурними засобами, тональним розвитком, композиторськими прийомами роботи з музичним матеріалом, а також складом виконавців. Проте під час аналізу виявлено, що послідовність творів в обох випусках, їх авторська структуризація продумана за змістом поезій і їх жанрами. Тому піснеспіви двох серій за тематикою і складом хорових колективів, для виконання яких призначені твори, можна розподілити на кілька груп.

Майже половину першої серії становлять **обробки народних пісень**, зокрема композиції, які відрізняються за способами опрацювання музичного матеріалу:

1. Обробка пісні на межі авторського хорового твору – «Сусідка» №1 [384, арк. 1–2]. Йдеться про славнозвісну галицьку військову жартівливу пісню. Цікаво, що це один з улюблених творів диригента П. Муравського, він звучав чи не в кожному концерті під керівництвом маестро.

2. Класичні обробки народних пісень для різного складу виконавців – твори для мішаного хору *a cappella* – веснянки «А гила-гилочка» №2 [384, арк. 5 зв.–6], «Ой шум ходе по діброві» №3 [384, арк. 7 зв.–8] із вказівками у нотному тексті «*Ар. Я. Яциневича*». До цієї ж групи належить обробка «Ой Лимане» №4 для соло баритона з хором в супроводі фортепіано [384, арк. 11 зв.–12 зв.].

Зважаючи на першоджерела, в усіх хорових обробках Я. Яциневич скористався прийомами й засобами народних мелодій (перемінність мажору і

мінору в гармонії, рухи голосів паралельними терціями і секстами). Водночас, куплетну будову творів урізноманітнено фактурними змінами, використанням підголоскової поліфонії, широких розпівів у басовій партії. Майстерна робота композитора помітна в переміщенні мелодії творів в різні голоси, у нагромадженні кількості хорових партій. Більш детально специфіку музичної мови хорових обробок народних пісень проаналізовано у підрозділі 3.4.

У другій групі поєднані **авторські хорові твори Я. Яциневича** з першої та другої серій. Митець звернувся до віршів Г. Чупринки, Олександра Олеся, П. Гая, Б. Грінченка, П. Опанасенка, В. Чумака, Б. Юрківського. За змістом поетичних текстів серед авторських піснеспівів виділяємо три підгрупи.

1. Пейзажні замальовки для мішаного хору *a cappella* – твори з першої серії: «До місяця» №5 [384, арк. 13зв.–14], «Роси, роси, дощику» №7 [384, арк. 17зв.–18зв.], «Хмарка» №9 [385¹, арк. 9зв.–10зв.]. Зважаючи на повну композиторську свободу, музичний матеріал піснеспівів цікавий як втілення авторського задуму. Уже з перших акордів кожного твору вгадується образ, втілений у поетичному тексті. Звуковідтворення досягається завдяки триголосю жіночих партій (№№7, 9), частим змінам тональностей (*F-dur – b-moll – fis-moll – Fis-dur – F-dur* у №7; *A-dur – E-dur – A-dur – D-dur – A-dur* у №9), альтерованим гармоніям одразу на початку творів (№№7, 9), органним пунктам (№№5, 9).

2. Хорові композиції на вірші патріотичного і революційного змісту — твори з другої серії: «Хай літають вітри» №1 [385, арк. 1зв.–2зв.], «Риємо, риємо» №2 [378, арк. 1–1зв.], «Гей, юнаки» №5 [367, арк. 1–1зв.], «Кооперативний гімн» №8 [375, арк. 1–2зв.], «До праці» №9 [385, арк. 5зв.–6зв.], «Залізна сила» №10 [385, арк. 7–8зв.] для мішаного хору *a cappella* та «Гімн Першого травня» №4 [368, арк. 1.–1зв.] для одноголосного жіночого хору в супроводі фортепіано. Серед композиторських прийомів у цих творах – використання текстових та інтонаційних підголосків (№№1, 10), створення ефекту хорових «перегуків»

¹ Ноти хорового твору «Хмарка» Я. Яциневича помилково розміщено серед рукописів хорової збірки другої серії. Адже за змістом, розміщеним на титульній сторінці збірки, композиція належить до першої серії.

(№9), нагромадження кількості голосів (№№1, 5). Тобто, музичні засоби спрямовані на відображення змісту поетичних текстів.

В авторських хорових композиціях Я. Яциневич вдається до різних музичних форм. Більшість мають куплетну будову, проте зі значними змінами: зі вступом і закінченням (№5 із першої серії), з півтоновим або паралельним зіставленням тональностей різних куплетів (№7 з першої серії, №№4, 5 із другої), зі зміною фактури (№9 із другої серії). Віршовані куплети окремих поетичних творів у музичному втіленні Я. Яциневича об'єднано в наскрізну форму (№9 із першої серії, №№1, 2 з другої). Детальніше особливості музичної мови хорових творів *a cappella* Я. Яциневича розкрито у пункті 3.3.1.

3. Окремо виділяємо твір-реквієм «Жалібний марш» №7 із другої серії, присвячений сороковинам смерті К. Стеценка. Ідеться про найбільшу за масштабами композицію для мішаного хору в супроводі фортепіано з розвиненими лініями голосів. У першій частині партія фортепіано майже точно дублює музичний матеріал співаків, проте вже у другій частині інструмент досягає оркестрового звучання і самостійно виконує музичні фрагменти. Про музичні особливості композиції йдеться у пункті 3.3.2.

Таким чином, прагнення Я. Яциневича укласти збірку «Хорових творів» є ще одним виявом його модерністського світогляду. Дослідження логіки побудови та композиційних особливостей хорових творів збірки на основі архівних документів дає змогу зрозуміти принцип поєднання різних піснеспівів в окремих випусках і дещо розширити уявлення про творчість композитора та його мислення.

3.3 ХОРОВА МУЗИКА НА ТЕКСТИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ

Хорова спадщина Я. Яциневича охоплює майже п'ятдесят композицій, у яких втілені його сміливі творчі задуми. Як майстер хорової музики, Я. Яциневич написав твори для мішаного, чоловічого, дитячого хорів, а також для соліста з

хором. Більшу частину становлять твори *a cappella* (майже 40 зразків), інші – в супроводі фортепіано (до 10 композицій).

У процесі дослідження хронологічної послідовності написання хорових творів помічено, що в різні періоди життєтворчості Я. Яциневича зацікавлюють різні поетичні тексти. Перші такі твори, написані у 1919–1923 рр., належать до раннього етапу зрілого періоду творчості композитора – проживання в Києві та селах Київщини. Я. Яциневич звертався до високо художніх поезій, ліричних або лірико-епічних, пейзажних. Серед авторів віршів – поети-сучасники (Б. Грінченко «Вечір», О. Маковей «Колискова пісня», В. Самійленко «Весною», О. Романової «Літня ніч», П. Гай «Хмарка») і поети старшого покоління – Т. Шевченко («Садок вишневий коло хати», «Ой стрічечка до стрічечки», «Човен»).

Політичні обставини у київський період творчості митця не могли не змінити його поглядів. З переїздом до Одеси (1925–1930) у хорових творах Я. Яциневича звучали мотиви нескореності, прагнення незалежності, свободи. Композитор звернувся до віршів поетів-сучасників: «Знемоглись» О. Коваленка, «Розвивайся ти, високий дубе», «Гримить», «Гімн пісні» І. Франка, «Хай літають вітри» О. Олеся, «Риємо, риємо» В. Чумака, «До праці» Б. Грінченка. Я. Яциневича цікавила й пейзажна лірика, зокрема: «А вже красне сонечко», «Роси, роси, дощику» Олександра Олеся, «До місяця» Г. Чупринки.

Надалі коло обраних поезій докорінно змінилося. Починаючи з 1929 – на початку 1930-х рр., коли композитор проживав у Запоріжжі, він писав твори на поезії «на злобу дня». Йдеться про «Пісню комунарів», «В нас міць» на вірші В. Атаманюка, «Гей, юнаки» на вірші юнака Дмитра, «Кооперативний гімн» на вірші Б. Юрківського, «На новому полі» на вірші І. Яременка, «Нове життя» на вірші Яреська, «До закордонних робітників» на вірші Супруненка. Очевидно, така різка зміна була зумовлена не вподобаннями митця, а умовами виживання.

Музика хорових творів Я. Яциневича змінювалася залежно від періоду творчості композитора, на це впливав не лише вибір текстів, а й особистісні та

суспільно-політичні події життя. У хорovому й камерно-вокальному доробку митця є твори із сильною поетичною та музичною складовими, їх більшість. Понад десять хорovих і камерно-вокальних творів написані на тексти радянського змісту. Музична складова майже усіх таких композицій має тенденцію до розвитку музичної мови композитора – до ускладнення засобів виразності.

3.3.1 Хорovі твори *a cappella*

Серед хорovих творів Я. Яциневича кількісно переважають написані для виконання *a cappella* – майже тридцять зразків жанру. Сімнадцять хорovих творів *a cappella* віднайдені в архіві ІР НБУВ, серед них п'ять – друковані, дванадцять – рукописи. За поетичну основу шести рукописних хорovих творів, написаних у 1930-і роки, обрано вірші радянської тематики, тому опускаємо їх.

Серед одинадцяти досліджених хорovих творів *a cappella* чотири Я. Яциневич написав на початку зрілого етапу творчості: «**Колискова пісня**» на слова О. Маковея (1919), «**Вечір**» на слова В. Чайченка (1919), «**Літня ніч**» на слова О. Романової (1919), «**Гей, на весла**» на слова Г. Чупринки (орієнтовно у 1925). У цей час він проживав у Києві і в селах Київщини. Три із зазначених композицій побачили світ ще за життя автора – на початку 1920-х рр. («Колискова пісня» [293], «Літня ніч» [295], «Гей, на весла» [289]), а «Вечір» був виданий посмертно, 1957 р. [288].

У цих творах проступають спільні прийоми композиторської роботи. Перш за все, звернемо увагу на **поетичні тексти**. У цей час Я. Яциневича цікавили вірші, ознакою яких була «музичність» – «Вечір» В. Чайченка, «Нічко лукавая» О. Романової, «Сон» О. Маковея, «Гей, на весла!» Г. Чупринки. Ці поезії написані протягом 1880–1900-х рр., завдяки ритмам, римуванню, асонансам вони мають музичне звучання. Створюючи 1919 р. три хорovі композиції, Я. Яциневич надав перевагу ліричним поезіям – від пейзажних замальовок («Вечір», «Колискова пісня») до інтимної лірики, зокрема композиції «Літня

ніч». У творі «Гей, на весла!» (1925) образи природи алегорично протиставлені рішучій сміливості, закликам до активних дій проти свавілля.

Я. Яциневич досить вільно поводитьсь з поетичними текстами (дод. В, табл. В.13–В.16). Інколи він зберігає увесь текст вірша, проте останні його рядки доповнює, повторюючи завершальні слова («Літня ніч»). В інших змінює порядок слів («Вечір»), двічі-тричі повторює окремі фрази й цілі строфи поетичного тексту («Вечір», «Колискова пісня», «Гей, на весла!»), а також опускає «зайві», з його погляду, рядки, надаючи свої акценти («Вечір», «Колискова пісня»). Відповідно, утворюється оригінальна музична форма творів. Таке композиторське переосмислення поетичного тексту становить прийом роботи, характерний для композиторів раннього модернізму, завдяки якому змінюються уявлення про текстові межі [96, с. 38].

Основа досліджуваних хорових композицій 1919 р. становить **трирозділовість**, внутрішні форми якої щоразу завершуються нестійкими гармоніями, що створює ефект наскрізного розгортання. У найбільш динамічних за звучанням творах композитор виокремив розділи контрастними темповими вказівками («Вечір», «Колискова пісня»). Важливо, що розділи у творах Я. Яциневича відрізняються від строф і рядків у поезіях. У розділі можуть бути як два рядки поетичного тексту (розділ I «На землю вже тихий» *allegro moderato*, розділ II «З високого неба» у творі «Вечір»; розділ II «Спіть, мої дзвіночки сині» *moderato* у творі «Колискова пісня»), так і чотири (розділ III «І пташка, пташка затихла» *moderato–allegro moderato* у творі «Вечір»; розділ I «Тихий сон по горах ходить» *allegro moderato*, розділ III «Не шуміть, ліси зелені» *allegro moderato* у творі «Колискова пісня») та навіть шість рядків (усі розділи у творі «Літня ніч»). У більш традиційній, куплетній формі хорового твору «Гей, на весла!» теж витримано трирозділовість – три розгорнуті музичні речення у кожному з п'яти куплетів відрізняються прийомами фактурного розгортання.

Вільне ставлення до поетичного тексту дало можливість композитору не лише формувати музичні розділи, а й своєрідно завершити звучання композицій.

Завдяки кількаразовому повторенню останньої фрази тексту в «пейзажних» творах автор досягає ефекту поступового «згасання» хорового звучання до *pp* (дод. Е, прикл. Е.34). Проте у композиції «Гей, на весла!» вербальне повторення завершального куплету потрактовано як динамічне наростання звучності до *ff*.

Нюансована **робота з динамікою й темповими зрушеннями**, детально прописана у нотних текстах, характерна для всіх київських хорових творів Я. Яциневича. Серед прийомів, які розширюють можливості динамічного розвитку – різноманітні засоби фактури: поступове збільшення кількості хорових партій (початок твору «Вечір») (дод. Е, прикл. Е.35), сольні заспівування (початок «Вечору», завершальний розділ «Літньої ночі») (дод. Е, прикл. Е.36), октавно-унісонні проведення (початок «Гей, на весла!») (дод. Е, прикл. Е.37), тривалі органні пункти (перший розділ «Вечору»).

Спільною особливістю хорових творів є зміна ролі **гармонії**, щоб виявити її колористичність. Зберігаючи опорну роль консонансу, важливою функцією гармонії стає поступове віддалення від класичної моделі трактування устою, натомість використання акустичності та самодостатності звуку. Такі зміни ладогармонічної системи свідчать, як зазначає О. Корчова, про надання знакової ролі тембровому звучанню, що є стильовою ознакою цієї доби [96, с. 46].

Обрана композитором акордика не лише підкреслює зміст поетичних текстів і образних характеристик. Гармонічні послідовності нерідко контрастують з вербальним текстом, щоразу різко змінюються, вертикально поєднують по кілька акордів в одному звучанні. Композитор сміливо використовує септакорди, нонакорди зі зміненими хроматизованими акордовими тонами. Гармонії урізноманітнюються на кожному складі словесного тексту навіть у статичній мелодії з повторенням одного звуку (початок «Колискової пісні», друга фраза «Вечора») (дод. Е, прикл. Е.38).

Один з улюблених прийомів Я. Яциневича – введення ланцюжків дисонуючих акордів, які створюють ефект відхилення, проте не розв'язуються в нові тональності. Засобами гармонії композитор досягає ефекту «тональних

пошуків», часто втрачається відчуття чіткої тональності, залишається лише опора на певний устій. Регулярні тональні зсуви характеризують гармонічний розвиток усіх творів (перший розділ «Літньої ночі») (дод. Е, прикл. Е.39). Тобто відбувається ускладнення гармонічної мови, хоча м'яке, поступове, але досить рішуче і впевнене, насичене тональними зрушеннями та націлене на пошуки нового звучання. О. Корчова зазначає, що це типово для музичної мови раннього музичного модернізму [96, с. 45–46].

Сім віднайдених хорових творів *a cappella* створені у процесі **пізнього етапу зрілого періоду** життєтворчості Я. Яциневича: «**Знемоглись**» на слова О. Коваленка (1925) [292], «**А вже красне сонечко**» (до 1929) [361], «**Хай літають вітри**» (до 1930) [382], «**Роси, роси, дощику**» на слова Олександра Олеся (до 1930) [380], «**До місяця**» на слова Г. Чупринки (до 1930) [370], «**Хмарка**» на слова В. Чайченка (до 1930) [383], «**До праці**» на слова Б. Грінченка (до 1930) [371]. У цей період композитор проживав та займався активною творчою діяльністю в Одесі (1925–1930). Проте був опублікований лише один із зазначених творів – «Знемоглись» [292], інші досі зберігаються в рукописах в архіві ІР НБУВ.

В одеський період Я. Яциневич звернувся до **віршів** Б. Грінченка, Г. Чупринки та Олександра Олеся, використавши три поезії останнього, хоча його цікавили вірші й менш відомих митців – П. Гая, О. Коваленка. Обрані поезії написані у 1880–1910-х рр. У хорових композиціях середини одеського періоду переважає пейзажна лірика, забарвлена любовними мотивами («Хмарка» П. Гая, «До місяця» Г. Чупринки), а також веснянкові образи та настрої («А вже красне сонечко» та «Роси, роси, дощику» О. Олеся). Як і в київський період, композитор не оминув поезій, у яких переважають мотиви нескореності людини, рішучості, бажання змінювати обставини життя, а також сповнені віри у важливість результатів своєї праці («Знемоглись» О. Коваленка, «Хай літають вітри» О. Олеся, «До праці» Б. Грінченка).

Кожну з обраних поезій Я. Яциневич інтерпретує, змінюючи логічні й образні акценти в них. Часом композитор зберігає весь текст вірша, проте повторює останні рядки («До місяця», «Хай літають вітри»). У текстах інших поезій змінено порядок слів («Роси, роси, дощику»), багаторазово повторені як окремі рядки (розділ II «Знемоглись», розділи II–IV «Роси, роси, дощику», «Хмарка», розділи I–II «До праці»), так і строфи (розділи II–IV «А вже красне сонечко») (дод. В, табл. В.17–В.23). Таке послаблення ролі авторських текстів свідчить про модерністське сприйняття композитором першоджерел.

Зважаючи на вільне поводження Я. Яциневича з текстами, у кожному з хорових творів утворились оригінальні **музичні форми**. Майже в усіх хорових творах виділено по кілька розділів, розподіл яких відрізняється від строф у першоджерелах: три розділи – «Хай літають вітри» та «До праці», чотири розділи – «А вже красне сонечко», «Роси, роси, дощику» та більш традиційна двокуплетність «До місяця». На відміну від київського періоду, за основу розділів композитор обирає більшу кількість рядків. У композиціях один розділ утворюють по дві, три та навіть чотири об'єднані строфи (усі розділи «А вже красне сонечко», розділ I «Роси, роси, дощику», обидва куплети «До місяця», розділи I–II «До праці»). Інколи кількаразове повторення лише двох поетичних рядків дає змогу утворити окремі розділи (розділи III–IV «Роси, роси, дощику»). Чотири строфи тексту вірша «Хмарка» Я. Яциневич об'єднав в один потік музичного звучання, утворивши безперервний наскрізний розвиток. Тобто, у розвитку музичних форм хорових творів цього періоду композитор пройшов непростий шлях трансформації та пошуків, що, за визначенням О. Корчової, є однією з ознак музичного модернізму [96, с. 39].

Апогеєм розвитку музичних форм стала розгорнута двочастинність у композиції «Знемоглись», у якій частини мають однаковий обсяг. Детальне опрацювання композитором поетичного тексту дало можливість на основі чотирьох строф вірша вибудувати три музичні розділи у першій частині та розвинене фугато у другій частині на основі лише однієї строфи. Таке

проникнення поліфонії у вигляді фугато в музичну тканину хорового звучання (дод. Е, прикл. Е.40) свідчить про інструменталізацію хорового письма як новий тип композиторського мислення Я. Яциневича. Так утворюється змішаний гомофонно-гармонічний принцип викладу. Досліджуючи особливості розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття, О. Козаренко зазначає, що інструменталізація хорового звучання, характерна для послідовників М. Лисенка, не лише підносить значення інструментальних жанрів, а й змінює природу інтонування вокальної музики. Така модель жанрової дифузії властива для українського модерну [79, с. 136]. На прикладі твору Я. Яциневича «Знемоглись» виявляємо ще одну стильову особливість модерністської естетики – поліструктурність, що утворюється в результаті вертикального неспівпадіння меж структурних одиниць музичної форми (періодів, речень, фраз) внаслідок поліфонічного розвитку. О. Козаренко вказує на часте втілення цього прийому в обробках М. Леонтовича [79, с. 136–137]. Проте у хоровій творчості Я. Яциневича, зокрема у «Знемоглись», спостерігаємо аналогічні процеси.

Композитор акцентує поетичні тексти **засобами фактури**. Залежно від образного змісту, він вдається до різних прийомів: у пейзажних та веснянкових творах звертається до народних пісень і награвів (використання рухів голосів паралельними терціями і секстами в «А вже красне сонечко», «До місяця»), до дитячих ігор і потішок (легке триголосся жіночих партій на початку «Роси, роси, дощичку») (дод. Е, прикл. Е.41). Вкраплення інтонацій української музики в авторські хорові твори свідчить не лише про намір збагатити звучання національними особливостями, а й про вплив естетики модернізму. О. Козаренко зауважує, що важливою особливістю українського модерну стало оновлення мистецького коду *«без афетичного відторгнення національного як рудименту романтичного модусу мислення. <...> “нове” часто приходило під маскою “старого” як рефлексія на глибинні національні архетипи, як модерна репліка на традиційні артефакти»* [79, с. 134]. Про такий же діалог з традицією як тісний

зв'язок з романтизмом, що є однією із засад музичного модернізму, свідчать О. Корчова [96, с. 51–52] та М. Ржевська¹ [150, с. 135].

Однією з характеристик творів одеського періоду Я. Яциневича є часте нашарування різних пластів фактури. Так, звучання композиції «До місяця» нагадує оркестр, у якому одночасно поєднується мелодія в терцієвому підголоску жіночих партій, акордове витримане заповнення у тенорів і тривалий органний пункт у басів і баритонів (дод. Е. прикл. Е.42). Серед інших засобів, які підкреслюють важливі смислові моменти, – полістильові нашарування жанрово-інтонаційної сфери різних стильових напрямів як ще одна ознака раннього модернізму [96, с. 64]: октавно-унісонні проведення фраз зі збільшеними інтервалами, щоб підкреслити напружений емоційний стан (початок «Знемоглись») (дод. Е, прикл. Е.43), проведення теми в чоловічих партіях на фоні статичних акордів для відтінення важливих слів («Знемоглись», «До праці») (дод. Е., прикл. Е.44), підголоскові імітування (другий розділ «А вже красне сонечко», другий розділ з першої частини «Знемоглись») (дод. Е, прикл. Е.45), сольні заспівування (третій розділ з першої частини «Знемоглись», «Хай літають вітри») (дод. Е, прикл. Е.46), поступове збільшення кількості виконавців (триголосні жіночі початки у «Роси, роси, дощичку», «Хмарка»), витримані органні пункти («А вже красне сонечко», «До місяця», «Хмарка»).

Засоби фактури композитор підкреслює ретельно продуманим **динамічним розвитком**. Навіть у рукописах таких творів, як «Хмарка», «Роси, роси, дощичку», «Хай літають вітри», «До місяця», «До праці», чітко визначені динамічні градації. Повторення поетичних слів дає можливість яскраво

¹ За М. Ржевською, «модернізм, “умовою приналежності до якого вважають своєрідне світобачення і світосприйняття”, орієнтований на досягнення нової якості у мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва; декларує й здійснює повернення до цінностей минулого (переважно віддаленого), ретроспективізм; якщо говорити про шляхи реалізації художніх задумів, широко практикує “підпорядкованість усіх елементів композиції якомусь одному формотворчому началу”» [150, с. 135].

завершити композиції – від динамічного «згасання» («До місяця») до емоційного піднесення та увиразнення в інших.

Найбільш вагомим виражальним засобом музичного розвитку стала **гармонія**. Її колористичні можливості увиразнюють зміст поетичних текстів. Постійний контраст гармонічних поєднань, навіть на межі коротких побудов, змінність акордів при статичній мелодії («Роси, роси, дощику», «Хмарка», «До праці») (дод. Е, прикл. Е.41, Е.47), нашарування одночасно кількох функцій («Хай літають вітри») (дод. Е, прикл. Е.46), ускладнення хроматичними зміненими акордовими тонами («Знемоглись», «Роси, роси, дощику», «Хмарка», «Хай літають вітри»). О. Козаренко зауважує, що такі складні гармонічні поєднання є зовнішніми ускладненнями хорового звучання, розмивають чітку ладотональність, що властиво для послідовників М. Лисенка [79, с. 138]. Хроматизація горизонтальних ліній у творах Я. Яциневича сприяє утворенню постійних відхилень та модуляцій (у «Знемоглись» відбувається модулювання з *d-moll* у *e-moll*, *h-moll*, *fis-moll*, *D-dur*), різких зіставлень на межі розділів і тональних пошуків (у «Роси, роси, дощику» тональний шлях пролягає від *F-dur* до *fis-moll*, *b-moll*, *Fis-dur*).

Більш проста гармонія у творах «До місяця», «А вже красне сонечко» пов'язана, очевидно, з наміром композитора імітувати фольклорні джерела та відобразити зв'язок з національним інтонуванням, що вкотре ілюструє характерний для музики модернізму діалог з минулим.

3.3.2 Хорові твори у супроводі фортепіано

Хорових творів в супроводі фортепіано не так багато у спадщині Я. Яциневича – майже десять зразків, в архівах віднайдено шість. В основі трьох творів, написаних на початку 1930-х років, вірші радянського змісту. Тому звернемо увагу на інші три хорові композиції, написані на етапі зрілої творчості.

Усі рукописи зберігаються в архіві ІР НБУВ. З **київського періоду** віднайдено «**Жалібний марш**» на слова невідомого автора [372] (1922) та «**Гей,**

на весла» на слова Г. Чупринки [366] (орієнтовно до 1927). Аналогічний за розвитком хорової партії твір «Гей, на весла» для виконання *a cappella* проаналізовано у пункті 3.3.1. Ще одну композицію Я. Яциневич написав в Одесі наприкінці 1920-х років – **«Весна»** на слова невідомого автора [365]. Їх образний зміст подібний до хорових творів *a cappella* в київський та одеський періоди: пейзажні мотиви доповнюються алегоричними образами туги через втрату друга («Жалібний марш» присвячений К. Стеценку), подекуди поєднуються з мотивами заклику до праці («Весна») та рішучих дій («Гей, на весла!»). Довільне ставлення композитора до текстів поезій дало змогу повторювати окремі фрази наприкінці куплетів («Гей, на весла!»), слова, навіть строфи («Весна») (дод. В, табл. В.16, В.24, В.25).

Комплекс музичних засобів хорових творів у супроводі фортепіано, продовжує розвиватися відповідно до виражальних прийомів у хорах *a cappella*. Серед **музичних форм** представлені як простіша куплетна будова з розподілом на три речення («Гей, на весла!»), так і складніші, які утворилися в результаті детального опрацювання Я. Яциневичем поетичних текстів, глибшого композиторського задуму. Серед таких творів – масштабний «Жалібний марш», для якого автор обрав складну двочастинну форму з повторенням музичного матеріалу першої частини та динамізованою репризою наприкінці композиції. Чотирирозділовість з повторюваними строфами поетичного тексту стала основою музичної форми у творі «Весна». Важливим формотворчим чинником контрастів розділів є **фактурні зіставлення** – усі розділи композиції насичені як хоровими проведеннями, так і тривалим співом куплетів солістів з партій сопрано, тенора і баритона на фоні витриманих звуків або акордів «піцикато» хору.

Зберігаючи опорну роль консонансу, композитор відходить від класичного розуміння гармонічного устою і сміливо користується колористичними можливостями **гармонії**: нашарування неакордових звуків, ускладнення хроматизмами («Весна», «Жалібний марш») (дод. Е, прикл. Е.48), імітація

народних звучань з використанням IV високого ступеня в мелодії та квартових мотивів («Жалібний марш») (дод. Е, прикл. Е.49). У результаті, кожна композиція насичена тональними пошуками і частими відхиленнями. Використання таких засобів музичної виразності характерне для музичного модернізму.

Фортепіанна партія хорових творів відповідно до романтичного розуміння змістовно насичена, вона не лише доповнює звучання хору («Гей, на весла!», «Весна»), а й набуває оркестрового звучання. Про це свідчать тривалі фортепіанні вставки (між другою частиною і репризою в «Жалібному марші»), емоційні акордові і тремолюючі завершення композицій (наприкінці творів «Гей, на весла!» та «Весна») (дод. Е, прикл. Е.50).

Таким чином, композиції для хору *a cappella* та в супроводі фортепіано стали своєрідним полем для творчих експериментів Я. Яциневича. У кожному із проаналізованих хорових творів композитор користується щоразу новими музичними засобами, уникаючи шаблонів у звучанні. Музична мова Я. Яциневича зазнала трансформацій – від використання звичних музичних засобів пізньоромантичного звучання до складних поліфункціональних і політональних нашарувань. У результаті стильових пошуків композитора з його детальною роботою утворились поєднання простої і, водночас, колористичної гармонії, складних фактурних комплексів, продуманого динамічного розгортання, контрастних зіставлень темпів, тональностей. Вільне поводження композитора з поетичними текстами надало можливість трактувати розвиток образів на власний розсуд. Як результат, – відхід від куплетної будови й утворення власних авторських музичних форм, стало причиною зміни вербальних акцентів та можливістю досягнути надзвичайної цілісності звучання. Синтез композиторських прийомів надав можливість не лише висловити в музиці зміст поезій, а й підкреслити її приховані сенси. Враховуючи зазначені музичні характеристики хорових творів Я. Яциневича, можна визначити стильові особливості раннього музичного модернізму в хоровій творчості митця.

3.4 ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

На початку ХХ століття перевтілення фольклору у творах професійних композиторів суттєво оновлюється. Л. Корній наголошує на формуванні в музичному мистецтві України «фольклористичного» напрямку, або національно-романтичного стилю. Ідеться передусім про аранжування народних пісень, що переходить на рівень «індивідуальної ініціативності» [90, с. 288]: автори повному інтерпретують зміст народних пісень, урізноманітнюють засоби обробки народного матеріалу.

Важливу частину хорової спадщини Я. Яциневича становлять обробки для хорів *a cappella* та в супроводі фортепіано для різного складу – від мішаного чотириголосся, чоловічого квартету до обробок для солістів з хором. Їх більше п'ятдесяти. Серед них – ліричні, жартівливі, історичні, стрілецькі, солдатські, козацькі, чумацькі, рекрутські, календарно-обрядові (веснянки, петрівчані, весільні) пісні та балади. Переважають ліричні та давні обрядові твори, тобто пісенні жанри. Таке композиторське бачення, як зазначає О. Корчова, свідчить про естетичну суб'єктивізацію фольклору, властиву для неофольклорного мислення як одного із засад музичного модернізму [96, с. 109]. Деякі хорові обробки мають кілька варіантів виконання та редакцій, що вказує на пошуки найбільш вдалих засобів виразності. В архівах вдалося віднайти навіть чернеткові записи, які дають змогу дослідити процес написання композитором певних творів, а також етапну його роботу.

Більшість хорових обробок Я. Яциневич створив, перебуваючи в Києві та селах Київщини (1920–1924). Тимчасове перебування в селах дало можливість композитору працювати над фольклорними першоджерелами, адже митець вільно міг збирати фольклорний матеріал не лише у тих місцевостях, де сам проживав (Щучинка, Острійках, Гуляниках), а й у сусідніх (Лісовичі, Трипілля), про що свідчать його позначки на рукописах творів.

Частину першоджерел Я. Яциневич брав із відомих на той час збірок народних пісень П. Демуцького¹, А. Кононощенка², О. Хведоровича³, зазначаючи про це в нотах обробок. Дати на автографах дають можливість дійти висновку, що композитор працював надзвичайно інтенсивно, інколи створюючи нові обробки майже щодня. Так, за п'ять днів – 23–27 лютого 1921 р. – написав чотири твори для хору («Стоїть явір над водою», «Іскосила сіно», «Оце ж тая криниченька», «Ой з-за гори із-за кручі»). 1925 р. Я. Яциневич об'єднав свої обробки у збірку «34 народні пісні для хорів різного складу». Достовірно не відомо, чи вдалося йому видати їх, проте архівний документ з ІР НБУВ свідчить, що це були обробки пісень, створені протягом 1920–1924 рр. [356, арк. 1].

В ІР НБУВ віднайдено шість обробок народних пісень, написаних впродовж 1920–1923 рр. у селах Київщини. Серед них два твори на **історичну тематику** («Кармелюк» для чоловічого квартету або хору [374], «Байда» для соло тенора і баса з хором [363]), дві **веснянки** («Ой шум ходе по діброві» для мішаного хору [377], «А гила-гилочка» для мішаного хору [362]), а також **жартівлива** («Сусідка» для мішаного хору [381]) та **козацька** пісні («Ой Лимане» для соло баритона з хором [376]).

Дослідниця О. Дерев'янченко зазначає, що у 1910-ті – на початку 1920-х рр. українські композитори звертались до фольклору і жанру хорової обробки переважно в цитатному вигляді. Проте, починаючи з 1920-х рр., їх зацікавили так звані «естетико-художні акценти», зокрема індивідуалізація звучання окремого твору і його концепції [44, с. 72]. Обробки народних пісень стали оригінальними авторськими композиціями. Таких принципів роботи дотримувався і Я. Яциневич.

¹ Порфирій Данилович Демуцький (1860–1927) – композитор, диригент, фольклорист. Автор збірок «Ліра і її мотив» (1903), «Народні українські пісні на Київщині» (1905), «Українські народні пісні» (1951), «Українські народні пісні. Багатоголосся» (1954).

² Андрій Михайлович Грабаренко (псевдонім – Андрій Кононощенко, 1857–1932) – громадсько-політичний діяч, фольклорист. Записав близько 400 українських народних пісень, які увійшли до збірок «Українські пісні» (1900, 1902) та «Українські пісні з нотами» (1906).

³ Олександр Федорович Волошин (псевдонім Олександр Хведорович Журба, 1855–1933) – політичний діяч, педагог, фольклорист. Видав «Збірничок українських пісень» (1895).

Композиторське мислення Я. Яциневича стало основою не просто типових обробок, а цікавих яскравих замальовок, насичених **психологічними образами** і **символами**. Мініатюризація висловлювання і камерність звучання Я. Яциневича становить одну з ознак модернізму цього часу. Обробки композитора невеликі за обсягом, проте максимально сучасні за виражальними засобами.

До традиційних для народних пісень поєднань голосів паралельними терціями і секстами митець вдається не так часто. Фольклорний матеріал він переосмислює відповідно до індивідуального начала і сучасної музичної мови, як і М. Леонтович. Таке композиторське бачення становить важливу стильову домінанту неофольклорного мислення, що зазначає і О. Корчова [96, с. 109]. У хорових обробках Я. Яциневича переважають **колористичні гармонії**, ускладнені хроматикою і доданими розспівами у хорових партіях. Звучання фольклорного матеріалу в авторському втіленні сповнене яскравих ладів (лідійського в обробці «А гила-гилочка», дорійського в обробках «Байда» та «Кармелюк», різних видів мінору і мажору майже в кожному творі) (дод. Е, прикл. Е.51) та пружних ритмів (пунктирні, зміщені, синкоповані) (дод. Е, прикл. Е.52).

У **музичній формі** куплетну будову часто урізноманітнює поділ на розділи, кожен з яких утворює два куплети («Кармелюк», «Сусідка», «А гила-гилочка»). Одним з головних принципів тематичного розвитку стає варіативна повторюваність музичного матеріалу як ще одна важлива стильова ознака неофольклорного мислення [96, с. 110]. Її використання зумовлене зміною змісту вербальних текстів («Байда», «Ой шум ходе по діброві») (дод. Е, прикл. Е.53).

Роль мелодичного компонента музичної образності в обробках Я. Яциневича значно послаблюється, натомість важливого значення набувають **фактурно-темброві засоби**, характерні для музичного модернізму. Композитор детально опрацьовує тембральне звучання головної теми, нерідко в кожному новому куплеті доручає проведення мелодії щоразу іншим голосам

(«Кармелюк», «Сусідка») (дод. Е, прикл. Е.52), змінює партію соліста («Байда») або ж вуалює тему між різними голосами («А гила-гилочка») (дод. Е, прикл. Е.54). Один з улюблених прийомів музичного розвитку – поступове збільшення кількості хорових партій («Кармелюк») (дод. Е, прикл. Е.52), а також часті сольні проведення («Байда», «Ой Лимане», «Кармелюк», «Сусідка») (дод. Е, прикл. Е.55, Е.56).

Нерідко митець доповнює **першоджерела авторським матеріалом**. Так, у «Сусідці» вербальний текст і музика приспіву народні, решта – тексти чотирьох куплетів, їх мелодія, обробка для хору, – належать композитору¹. Про це йдеться в листі І. Яциневич до Л. Кауфмана від 1 квітня 1965 р.: *«Вона була дуже коротенька і Я. М. створив її для випадкового домашнього ансамблю <...> Так він “заспів” “Заспіваймо пісню веселеньку про сусідку славному молоденьку” та інше “про венгерку про мандрівця” все це він увів свої слова і створив із захопленням»* (переклад Д. Ч.) [332, арк. 8–8 зв.]. Ці слова підтверджує рукопис «Сусідки» Я. Яциневича [334, арк. 19–19 зв.] (дод. Г, док. Г.41). У нотах є деякі помітки червоним олівцем: між другою і третьою аколадами – *«Слова особисто Яциневича»* (переклад Д. Ч.), біля третьої аколади – *«Слова народні»*. Порівняння графіки цих написів з почерком І. Яциневич, а також нотного тексту з почерком Я. Яциневича, дає підстави стверджувати, що їх власноруч написав композитор, а червоні вказівки – його дружина.

В обробках Я. Яциневича виявляються **загальні естетичні ознаки**, яких надали галицькі композитори національно своєрідному звучанню творів цього періоду. Серед таких ознак О. Козаренко виділяє тонке відтворення навіть найдрібніших деталей, у чому переконує аналіз цих обробок, а також стилістична цілісність всіх складових музичної тканини [79, с. 148]. Кожен стилістичний пласт музичного матеріалу органічно синтезується з подальшим розвитком.

¹ Детальніше про історію написання та музичні особливості «Сусідки» Я. Яциневича див. статтю автора: Чамахуд Д. В. «Визитка» Якова Яциневича: історія створення і сценічна життя обробки народної пісні «Сусідка». *Res humanitariae* : науч. журнал (ISSN 1822–7708) (RH). №25. Klaipėda: Klaipėdos universiteto, 2019. С. 122–144.

Роль **фортепіанної партії** у піснях із супроводом («Байда», «Ой Лимане») розростається до значення важливого смислового компоненту обробок – створення контрасту у важливих епізодах розвитку. Партія інструмента не дублює, а доповнює звучання хору і розкриває нові сенси змісту.

Таким чином, хорові обробки українських народних пісень Я. Яциневича розкривають ще один бік багатогранної постаті митця – уміння професійно працювати з музичним матеріалом, втілювати його відповідно до авторського бачення та сучасних процесів. Цілісне сприйняття пісенних першоджерел і детальне заглиблення в їх музичні витоки дало можливість композитору створити яскраві музичні картинки. Музичний матеріал хорових обробок збагатився елементами неофольклоризму та модернізму, поширеними у той час. Правомірно стверджувати, що в обробках народних пісень Я. Яциневич сміливо рухався шляхом О. Кошиця та М. Леонтовича – поєднував традиції і авторське сприйняття, збагачуючи образно-емоційний зміст оригінальних творів.

3.5 КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ КОМПОЗИЦІЇ

Я. Яциневич писав і камерно-вокальні твори – їх близько двадцяти: сімнадцять солоспівів і три вокальні ансамблі. Більшість із них написані в одеський період, впродовж 1925–1929 рр., ще два – у 1919 р., у другий київський, та у 1935 р., запорізький періоди. Уточнити дати створення окремих солоспівів складно – жодні архівні документи не містять цієї інформації.

Для солоспівів Я. Яциневич обирав поезії переважно ліричного змісту – І. Франка, Г. Чупринки, Н. Кибальчича, Лесі Українки, П. Тичини, Д. Фальківського, В. Алешка. Незважаючи на різну тематику, стиль поезій, їх об'єднують: драматичні настрої, нерідко – підтексти, багаті образні характеристики. Більшість поезій належать до модернізму.

Очевидно, вибір поезій пов'язаний з поглядами Я. Яциневича, його творчими задумами, що впливає і на музичну мову солоспівів. Адже ліричність поезій набула втілення різноманітними музичними прийомами. У музичній мові

солоспівів, поряд із традиційними засобами, застосовано нові – зміну ролі гармонії на колористичну, довільний розвиток мелодії.

Розглянемо чотири солоспіви **одеського періоду** життєтворчості Я. Яциневича, з яких три віднайдено в рукописах в ІР НБУВ («**Земле, моя всеплодющая мати**» [373, арк. 1–2] та «**Розвивайся ти, високий дубе**» на слова І. Франка [379, арк. 1–1зв.], «**До місяця**» на слова Г. Чупринки [369, арк. 1]) та один надрукований 1929 р. в НБУВ («**Досвітні огні**» на слова Лесі Українки [290]). Музична мова солоспівів заслуговує уваги, тому проаналізуємо композиторські прийоми в кожному творі окремо.

«До місяця» на вірш Г. Чупринки. Рукопис солоспіву «До місяця» для сопрано або тенора в супроводі фортепіано поряд з іншими творами Я. Яциневича зберігся у фонді документів письменника Є. Кротевича [369, арк. 1]. Для цієї композиції автор обрав однойменний вірш Г. Чупринки, створений 1909 р. Точна дата написання солоспіву не відома, але рік написання поезії орієнтовно вказує на час її музичного втілення – не раніше 1909 р.

Творча діяльність Г. Чупринки, який належав до першої хвилі українського модернізму, була відома, особливо в Києві і на Київщині. Тому Я. Яциневич не випадково обрав його вірш. Любовно-пейзажна лірика Г. Чупринки музична, її легкі ритми, вдалі строфи й рими («місяченьку – височеньку», «на поляни – срібляний»), дзвінки асонанси («кинй ласкавий, блиск яскравий», «сниться, що здійсниться»), складні, часто новоутворені поетом слова («срібновидий», «спочуванням») справляють враження на слухача своєю мелодійністю. Не дивно, що ця поезія не залишила байдужим і композитора.

Я. Яциневич обрав вісім строф вірша, викладені Г. Чупринкою у специфічній, характерній для його стилю формі – короткі трирядкові строфи, у яких один рядок містить одне-два слова (дод. В, табл. В.21). З усіх строф композитор створив двокуплетну форму із завершенням, об'єднавши по чотири строфи в кожному куплеті. Фортепіанний короткий чотиритактовий вступ на повторюваній витриманий тонічній квінті одразу нагадує інтонації народної

музики. Народні музичні мотиви звучать також у вокальній партії: розвиток мелодії в межах квінти у високому регістрі на межі першої та другої октав, змінність паралельних тональностей *g-moll – B-dur*.

Куплет викладено у формі періоду з повторенням кожного чотиритактового речення, що зумовлено змінністю гармоній та відхиленнями. Така мелодія першого і другого речень відтіняється різними ладовими нахилами (дод. Е, прикл. Е.57). Завершення куплетів домінантовою гармонією сприяє плавному переходу між ними, а також логічній побудові наприкінці солоспіву, яку утворює повторення словесного тексту восьмої строфи на музичному матеріалі початку твору. Фортепіанну партію утворюють два фактурні пласти: переважно статичний бас у вигляді тонічного органного пункту і мелодична опора для соліста з терцієвою второю, підголосками і фактурними заповненнями у правій руці акомпанементу. Досить прозорий інструментальний супровід вдало підкреслює делікатну мелодію солоспіву і доповнює любовно-пейзажну поетичну замальовку.

У доробку Я. Яциневича є ще один варіант цього твору, написаний для мішаного хору *a cappella*. Зберігаючи музичну форму, мелодію, гармонію, ці піснеспіви відрізняються фактурним наповненням: якщо фортепіанна партія солоспіву виконує роль гармонічної підтримки соліста із заповненням звучання довгих звуків мелодії, то в хоровій версії усі партії утворюють одне цілісне звучання з розвиненими мелодичними лініями в кожній партії (дод. Е, прикл. Е.42, Е.57).

«Розвивайся ти, високий дубе» на вірш І. Франка. Солоспів Я. Яциневича на слова І. Франка «Розвивайся ти, високий дубе» для сопрано або тенора в супроводі фортепіано написаний в Одесі. Точна дата його створення не відома. Проте за збереженим на рукописі штампом можна приблизно виявити інформацію про виконання твору. Йдеться про дві постанови Вищого музичного комітету відділу мистецтв УПО НКО УСРР у Харкові щодо виконання цього солоспіву. Спочатку його дозволили до виконання, про що свідчить закреслений

червоним кольором штамп на звороті рукопису від 28 квітня 1928 р. [379, арк. 1зв.]. Проте невдовзі, 22 липня 1930 р., поряд з назвою композиції поставлено новий штамп тієї ж державної структури – «до виконання не дозволяється» [379, арк. 1].

Заборона виконувати солоспів викликана, очевидно, патріотичним змістом поезії І. Франка, написаній 1883 о. і вміщеній у збірці «З вершин і низин». У ній оспівується сила і мужність українського народу («розпадуться пута віковії», «Україна встане»), прагнення цілісності держави («щезнуть межі», «одна, нероздільна»). Тому згодом вірш поета політична цензура вилучила з видання творів І. Франка у п'ятдесяти томах. З десяти строф вірша Я. Яциневич обрав вісім, випустивши сьому і восьму строфи, які не змінюють образного змісту вірша (дод. В, табл. В.26). Обрані строфи композитор розподілив на дві частини, позначивши їх у нотному тексті літерами А і Б. Кожна частина звучить двічі, об'єднуючи по дві строфи вірша, а також чергується з наступною. Таким чином, утворюється двічі повторювана двочастинна форма А – Б – А – Б з повторенням кожної з них. Частини витримані у формі періоду з двох речень з повторенням останнього (4+4+4 такти) та зміною залежно від образно-емоційного настрою і змісту слів, контрастують тонально.

Короткий початковий однотактний фортепіанний вступ на тонічному акорді *a-moll* налаштовує на сприйняття солоспіву. Мелодія *першої частини А* (1–2, 5–6 куплети), розпочавшись квартовим стрибком по тонічних звуках тональності, безпосередньо підкреслює авторський задум, про що свідчить композиторська темпова позначка – «маршовою ходою». Метро-ритмічна чіткість, частий домінантовий звук у партії соліста закріплюють зміст поезії. Закличні висхідні інтонації першого речення у *a-moll* врівноважуються низхідним рухом у другому реченні з коротким відхиленням в *C-dur*.

Чотири акорди фортепіанного вступу перед початком *другої частини Б* (3–4, 7–8 куплети) утверджують нову тональність *C-dur*. Відповідно до змісту нового куплету, в якому висловлено сподівання на швидку перемогу України

(«встане слава мати Україна», «щезнуть межі, що помежували»), змінюється настрій, а початкові квартові ходи мелодії звучать ще більш переможно. Незважаючи на контрастний тональний і ладовий нахил, завдяки повтореному початковому фрагменту мелодії досягається цілісність солоспіву (дод. Е, прикл. Е.58, Е.59). У другому реченні партія соліста розвивається й переміщається до звуку «соль» другої октави.

Фортепіанна партія солоспіву виконує функцію підтримки мелодії соліста, тому в партії правої руки часто дублюються мелодичні звуки, а в лівій витримується гармонічна опора довгими звуками. Разом з тим, в партії інструмента з'являються прохідні звуки, додаткові акорди, терцієві й секстові підголоски, які збагачують фактуру солоспіву.

«Земле, моя всеплодющая мати» на вірш І. Франка. Солоспів Я. Яциневича «Земле, моя всеплодющая мати» за музичними засобами, з першого погляду, стоїть осторонь інших творів внаслідок творчих експериментувань композитора. В ІР НБУВ ноти піснеспіву збережені в досить поганому стані [373, арк. 1–2]. Неакуратний нотний запис, часткові начерки кількох тактів фортепіанного супроводу, окремі виправлення в нотному тексті переконують, що це чернетка твору. Рукопис вдалося відредагувати і відновити, щоб здійснити аналіз музики і виконати її. Як і попередні твори, Я. Яциневич написав солоспів для сопрано або тенора в супроводі фортепіано. Точна дата створення піснеспіву не відома, але штампи на іншому рукописі солоспіву, вміщеному в архівів ІМФЕ [401, арк. 31зв.], вказують на дозвіл твору до виконання та заборону до друку і містять дату – квітень 1928 р., коли Я. Яциневич проживав в Одесі.

Піснеспів створений на поезію І. Франка, написану 1880 р., в період «пророцтва і бунту», як і «Розвивайся ти, високий дубе». Поезія «Земле, моя всеплодющая мати» вміщена у збірці «З вершин і низин» в розділі веснянки. За змістом і настроєм – це лірико-драматична поезія, у якій оспівується не лише могутність землі («сили, що в твоїй живе глибині»), а й утверджуються важливі

істини людського життя («чисту любов», «правді служити, неправду палити», «силу рукам дай», «ясність думкам», «в праці сконать»). Очевидно, такі потужні мотиви не залишили Я. Яциневича байдужим, і він написав солоспів. Важливо звернути увагу на побудову вірша – кожна строфа містить чотири рядки тексту, у якому витримане перехресне римування типу *абаб* та є скорочений завершальний чотирискладовий рядок (дод. В, табл. В.27). Це вплинуло на музичну форму піснеспіву. Незважаючи на використання усіх чотирьох строф поезії, піснеспів має наскрізну будову.

У розлоговому восьмитактовому фортепіанному *вступі* зароджується основне інтонаційне зерно – початковий напружений музичний елемент, який утворюється із хроматичної гами в мелодії, ускладнений тріольним ритмом на останній долі, доповнений змінною в кожному такті пульсуючою гармонією, насиченою хроматизмами. Саме з цього елемента згодом проросте акордика твору. Напружений вступ одразу сповнює драматизму образний зміст, переданий в *першому куплеті*, в якому висловлене звернення до землі з проханням дати міцності й сили («дай і мені»). Будова першого куплету у формі періоду з двох речень з внутрішнім розширенням останнього (4+6 тактів) зумовлена поділом вірша на рядки – перший рядок відповідає першому музичному реченню, другий-четвертий рядки утворили друге речення. Підвищення четвертого та першого ступенів у партії соліста загострюють звучання мелодії збільшеними секундами. Зіставлення *g-moll* – *B-dur* на межі малої побудови першого речення «розхитують» тональні устої. Фортепіанний супровід, який спочатку підтримує спів соліста, згодом «розмиває» стійкість фактури завдяки хроматизованим секстакордам і секундакордам на слабких долях у лівій руці.

Коротка модулююча зв'язка-перехід до *другого куплету* приводить в *B-dur*. Світла тональність підкреслює звернення до землі, прохання теплоти і любові («дай теплоти, що розширює груди», «чисту любов»). Завдяки безперервному руху мелодії два речення куплету (4+4 такти) сприймаються досить цілісно. Хроматизовані елементи, зароджені у вступі, набувають особливого розвитку і

стають важливими для руху партії соліста, яка розвивається в поступовому висхідному напрямі з тимчасовими поверненнями до попередніх звуків. Фортепіанний супровід втрачає функцію підтримки. Хроматичний рух у баса, паузи на сильних долях у партії правої руки з хроматизованими співзвуччями сприяють образному звучанню супроводу.

Третій куплет настає одразу після короткої модулюючої зв'язки-переходу до *Es-dur*. Усі чотири рядки поетичного тексту Я. Яциневич вмістив у квадратний період з двох речень (4+4 такти), де кожному реченню відповідають два рядки строфи. Якщо у попередніх куплетах переважала лірика, то образний зміст третього куплету набуває драматизму, у ньому розкривається людська пристрасть до життя і правди («дай і огню», «правді служити»). Стрімкий рух шістнадцятими нотами у фортепіанному супроводі в перших тактах куплету, розмивання тональних устоїв в гармонії та набуття нею колористичної ролі, звучання на сильних долях лише вокальної партії, створення ефекту «запізнення» в партії інструмента посилюють наростання драматизму і кульмінації солоспіву (дод. Е, прикл. Е.60). Плавний розвиток мелодії у високому регістрі другої октави ніби відділяється від гармонії і модулює в тональність *Es-dur*. Проте гармонія фортепіанної партії свідчить про появу і модуляцію в *es-moll*.

Невелика зв'язка-перехід до завершального *четвертого куплету* викладена хроматизованим рухом паралельними октавами з модуляцією в *B-dur*. У куплеті синтезовано важливі елементи музичної мови попереднього розвитку. Відповідно до змісту поетичної строфи (прохання дати силу тілесну і душевну – «силу рукам», «ясність думкам»), у фортепіанному супроводі гармонії підтримують партію соліста, проте не дублюючи мелодію, а лише заповнюючи її довгі звуки. Завершальний куплет викладено у формі періоду з двох речень з розширенням останнього (4+6 тактів) завдяки введенню довгих розспівів на важливих завершальних словах – «в праці сконать». Мелодико-гармонічна

модуляція повертає основну тональність *g-moll*. Перехід до початкового вступу солоспіву сприймається як обрамлення твору.

Таким чином, вільний розвиток мелодії, колористична, динамічна функції гармонії об'єднують усі чотири куплети солоспіву. Лірико-драматичні образи поезії, втілені в музиці Я. Яциневича завдяки цим музичним засобам, розкриваються по-новому. Піснеспів сприймається як цілісність, а поєднання його музичних прийомів нагадує сольну оперну сцену.

«Досвітні огні» на вірш Лесі Українки. Особливе місце в камерно-вокальній творчості Я. Яциневича посідає солоспів для високого голосу «Досвітні огні». Історія його створення відома – твір написаний для участі у вокально-музичному конкурсі, який відбувся у Харкові 1925 р. Композитор отримав другу премію і нагороджений грошовою винагородою – 50 крб. Твір неодноразово звучав у концертах, як зазначено у програмі «Вечора українського романсу» [339, арк. 21], а 1929 р. його ноти надруковані в Державному видавництві України [231], що сприяло збереженню й популяризації композиції ще за життя митця.

Літературне першоджерело солоспіву – поезія Лесі Українки «Досвітні огні», написана взимку 1892 р., яку на той час сприймали як громадянську лірику, хоча вона стала відгуком на біографічні події. Поетеса написала вірш, переживаючи невиліковну хворобу, важкий душевний стан. Та її стан змінився на початку весни 1893 р., коли вона підготувала до друку свою першу збірку «На крилах пісень». Такі контрастні образні зіставлення наскрізь пронизують «Досвітні огні». Леся Українка стверджувала, що контрасти – важлива складова її творчості. Ця поезія містить багато прихованих сенсів, які тонко відчув і відобразив у солоспіві Я. Яциневич.

Композитор уникнув куплетної побудови. Незважаючи на чіткий поділ поезії Лесі Українки на п'ять п'ятирядкових строф, він згрупував рядки за змістом і вибудував чотиричастинну форму (дод. В, табл. В.28), подібно до розгорнутої оперної сцени. Як відомо, в опері драма розвивається завдяки

музиці. Так і солоспів пронизаний темповими, тональними, гармонічними і динамічними контрастами музичного розвитку. Конфліктність образної сфери закладена вже у фортепіанному вступі. Гармонічні послідовності акордів створюють не лише зловісний образ темної ночі, а й відчуття внутрішнього напруження. Партія правої і лівої рук дублюється в першій та малій октавах. Згущення звучання досягається завдяки регулярному руху низхідних та висхідних хроматизмів. Поява наприкінці вступу тривалої домінанти тонального тону «ля» надає ефекту застиглоті.

Перша частина містить першу строфу вірша (п'ять рядків) – розповідь-пейзаж про настання ночі, як образ людської втоми і відчаю («ніч темна людей всіх потомлених скрила»). Партія соліста заснована у першому реченні (8 тактів) на прийомах оперного речитативу – багаторазові ритмічні повторення звуків однієї висоти з поступовими піднесеннями та спусками по хроматизмах (дод. Е, прикл. Е.61). Повільний темп частини *andante* розширений складеним розміром 9/4. Фортепіанний супровід досить прозорий – октавний низхідний рух довгими тривалостями, в основі якого – гармонічний контур з пошуками стійкого тону. Друге коротке речення (три такти) утверджує тональну стійкість *a-moll*.

Друга частина охоплює чотири рядки другої строфи поезії – опис могутньої сили ночі, підтекст якої вказує на беззахисність і приреченість людини («хто спить, хто не спить, – покорись темній силі»). Невелике темпове пришвидшення *andantino* надає відчуття схвильованості. Мелодія соліста у першому реченні (7 тактів) знову апелює до прийомів мовлення і речитації (повторення звуків однієї висоти), проте ритмічні зупинки і виставлені акценти на сильних долях надають образному змісту внутрішнього напруження. Стрибки в партії соліста у другому реченні (6 тактів) підкреслюють кульмінаційні поетичні рядки частини про щастя, яке недоступне для головної героїні («щасливий, хто сни має милі»). Конфлікте протистояння закладене в партії супроводу. На противагу розгорнутій мелодії соліста, нестійкі гармонії у фортепіано звучать на слабких долях, що посилює драматизм звучання.

Тональна нестійкість частини з її контурами *a-moll* ускладнена модулюванням у *d-moll*, який все одно не з'явився. Тональний устій *a-moll* введено наприкінці короткого інструментального переходу. Появою шістнадцятих тривалостей зв'язка нагадує невеликі оркестрові фрагменти.

Третю частину композиції Я. Яциневича утворюють три рядки вірша: останній рядок другої строфи поезії об'єднаний з першим-другим рядками третьої строфи, у яких відтворено гнітючий стан душевної темряви, безсилля людини перед життєвими випробуваннями («навколо все спить, як в могилі»). Темпове позначення найповільнішої частин солоспіву *adagio* викликає тимчасове завмирання звучання, стан заціпеніння. Речитативна партія соліста у першому реченні (4 такти) «кружляє» навколо тонального тону *a-moll*. Розвиток мелодії у високому регістрі у другому реченні (сім тактів) насичений значною кількістю хроматизмів. У найбільш напружені емоційні моменти прозора партія фортепіано перестає звучати, залишаючи голос на самоті (дод. Е, прикл. Е.62). Такий прийом нагадує, що найважчі моменти в житті людина переживає наодинці з собою. Важливим колористичним засобом інструментального супроводу стає тремоло акордів у другому реченні частини («привиддя лихі мені душу гнітили»). Таке зіставлення посилює конфліктність музики і створює відчуття невідворотності для людини життєвих випробувань.

Три урочисті тонічні акорди з оберненням у *D-dur* у партії фортепіано утворюють різкий тональний і темповий контраст у темпі *allegro*, а також розпочинають нову, *четверту частину*, найбільшу за обсягом, яка охоплює половину поетичного тексту. Масштабність частини надала можливість утворити три розділи. До *першого розділу* увійшли третій-п'ятий рядки третьої строфи, які викладено у двох реченнях (8+4 такти). Зважаючи на різке просвітлення образного змісту та появу мотивів надії («зненацька проміння ясне од сну пробудило мене»), у партії соліста лейтмотивом розвитку стають закличні квартові висхідні інтонації, які пронизують усі розділи частини. Інтенсивний рух партії голосу у високому регістрі (найвищий звук – «ля» другої октави) вимагає

міцного дихання соліста. Акордовий фортепіанний супровід підтримує партію соліста, а ритмічне поєднання тривалостей (шістнадцяті – восьмі – четвертна) утворює ефект звучання фанфар.

Четверта строфа вірша утворює *другий розділ* частини солоспіву. У поетичному тексті підкреслюється, що лише праця і діяльність зможе загоїти будь-які людські рани («досвітні огні переможні, урочі»). У будові розділу виділяються три речення. У перших двох реченнях (8+8 тактів) у партії соліста квартові стрибки поєднуються з низхідними секундовими інтонаціями. Тональні пошуки *h-moll* підкреслюються великою кількістю тремоло в партії фортепіано, що створює ефект дзвонів. Квартові стрибки в партії соліста у третьому реченні (6 тактів) досягають своєї кульмінації і переміщаються у *fis-moll*. Дворазове повторення останнього рядка строфи («то світять їх люди робочі») підкреслює найважливішу думку твору. Мелодійна модулююча зв'язка-перехід до третього розділу не лише закріплює *D-dur*, а готує кульмінацію шляхом динамічного наростання.

Завершальний *третій розділ* об'єднує п'ять строфу вірша. Зміна настрою в перших частинах внаслідок рішучих дій, звільнення від гнітючих думок завдяки праці розуму й душі («вставай, хто живий, в кого думка повстала») відображено в інтенсивному звучанні вокальної партії. Композитор користується такими вокальними прийомами, як перехід у високі звуки другої октави (аж до звуку «ля»), довгі тривалості, широкі розспіви. Тональний план стрімко модулює в кожному з чотирьох речень розділу: у першому (10 тактів) – у *A-dur*, у другому (вісім тактів) – у *Fis-dur*, у третьому (шість тактів) – у *h-moll*, у четвертому (14 тактів) – повернення у *D-dur*. Фортепіанна партія досягає оркестрового звучання, її фактурне наповнення об'єднує контури мелодії, фонове забарвлення, тремолювання, динамічний акордовий розвиток, поєднання різних регістрів (дод. Е, прикл. Е.63).

Зважаючи на зазначені особливості, зауважуємо, що у солоспіві «Досвітні огні» поєднані ознаки розгорнутої монологічної оперної сцени

(чотиричастинність із внутрішніми розділами; темпові, тональні, динамічні контрасти; прийом розвитку партії соліста у вигляді речитації у перших частинах та його лейтмотивність у вигляді квартових стрибків у швидкій частині; конфліктність у супроводі фортепіано; оркестрове звучання партії інструменту у кульмінації твору) з елементами модернізму (тональні пошуки головного тону; вільний розвиток мелодії; колористична функція гармонії). Незважаючи на те, що вокальна партія насичена хроматизмами, стрибками, високим регістром, широким діапазоном, ритмічними труднощами, завдяки ліричному началу в мелодії партія соліста зручна для співу і запам'ятовування, а фортепіанний супровід дає змогу розкрити її внутрішні підтексти та емоційні стани. Тому розгорнута композиція досить цілісна.

Таким чином, солоспіви Я. Яциневича становлять у його творчості окремий шар, не менш важливий, ніж хорова музика. Незважаючи на те, що кількість камерно-вокальних композицій незначна, з ними пов'язані важливі особливості музичної мови автора. Солоспіви свідчать про нове композиторське ставлення до музичного втілення поезії, зверненій до особистісних шукань, краси навколишнього світу, внутрішніх переживань. Музика розкриває філософські підтексти поезій. На основі поетичних текстів створені солоспіви різних музичних форм, аж до розгорнутих монологічних сцен з використанням лейтмотивів і конфліктного зіставлення партії соліста та фортепіанного супроводу.

Важливим у розвитку музичного матеріалу в камерно-вокальних творах Я. Яциневича стало ускладнення мелодики, що, як зазначає О. Козаренко, характерно для вокальних партій у солоспівах 1920-х рр. різних композиторів [79, с. 140]. Зміна звучання відбулася шляхом ускладнення мелодичного контуру та розширення пісенності до декламаційності, речитативності і людської мови. Тому інтонаційні лінії надали можливість для горизонтального розгортання гармонічних комплексів, що нагадує інструментальний принцип розвитку. Я. Яциневич у солоспівах експериментує зі звучанням, нашаруванням

колористичних гармоній, пошуками тонального тону, засвідчуючи цим наявність у його творах стильових елементів раннього модернізму.

Висновки до третього розділу

Творчість українських композиторів у першій третині ХХ століття розвивалася у складних суспільно-політичних обставинах: революції, Перша світова війна, важкі побутові умови, ідеологічний тиск, переслідування, репресії. Незважаючи на це, музична мова творів композиторів набула подальшого розвитку. Поєднання національного і загальноєвропейського досвіду сприяло професіоналізації мистецтва. Поява нових жанрів (хорова мініатюра, ораторія), розширення образної палітри суттєво збагатили українську музику.

Я. Яциневич, як гідний продовжувач традицій М. Лисенка, разом з іншими митцями свого часу експериментував у жанрах музики зі словом. Хорова музика для виконання *a cappella* і в супроводі фортепіано, камерно-вокальні композиції в супроводі фортепіано на тексти українських поетів становлять основну частину музичної спадщини Я. Яциневича.

Композиції Я. Яциневича упродовж перших десятиліть ХХ століття регулярно звучали в концертах у виконанні колективів різного рівня майстерності. Проте вже на початку 1930-х років його твори були заборонені в Україні, хоча вони продовжували звучати за її межами. У цьому переконують віднайдені архівні документи про твори композитора – оголошення, програмки концертів, нотні рукописи, статті в українських та зарубіжних газетах і журналах.

Хорова і камерно-вокальна музика Я. Яциневича свідчить про його творчі експериментування, зміни композиторського мислення в кожен із періодів творчості – від початку 1920 – до кінця 1930-х рр. Я. Яциневич вдався до музичного втілення поетичних текстів, обираючи щоразу різні тексти – спочатку за уподобанням (у сприятливі 1910–1920-і рр.), а згодом, – зважаючи на вимоги політичного режиму (1930-і рр.).

Камерно-вокальну музику Я. Яциневича досліджено в контексті модернізму початку ХХ століття, його стильових особливостей. Серед хорових обробок М. Леонтовича з психологізованими тонами як способом заглибитися в особливості пересічного життя, концепту краси у хорових та камерно-вокальних композиціях К. Стеценка і Я. Степового як втілення львівського модерну (за О. Козаренком), з'явилися яскраві модерні твори Я. Яциневича.

Спираючись на дослідження М. Ржевської [150], О. Козаренка [79] про модернізм в українській музиці, праці О. Корчової про український [97] та західноєвропейський [96] модернізм, на їх визначення модернізму і його стильових домінант, виявлено стильові особливості музики Я. Яциневича. Музична мова композитора, на початку зосереджена на засобах пізньоромантичного стилю, сприйняла нашарування поліфункційності, політональності та інших складних гармонічних комплексів, що свідчить про засвоєння модерних стильових особливостей. Зберігаючи інтонаційний зв'язок у вигляді діалогу з минулим (зокрема з романтизмом), Я. Яциневич осучаснив музичне звучання новими стильовими прийомами – звернення у хоровій і камерно-вокальній музиці до колористичних можливостей гармонії зі збереженням опорної ролі консонансу, проте з чітким ускладненням до дисонансу, тональні пошуки, хроматизація горизонтальної лінії, складні полістильові фактурні нашарування, інструменталізація хорового письма (зокрема, використання фугато у хоровому творі «Знемоглись»), ускладнення мелодики шляхом введення декламації та імітації людського голосу («Досвітні огні»).

Творчість Я. Яциневича не втратила авторських особливостей, які органічно поєдналися з новими прийомами. Оригінальне сприйняття композитором музичного розгортання музики полягає у привнесенні митцем у жанри нової тембрової палітри, розширенні музичних форм до складних, перетворенні в розгорнуті монологічні оперні сцени.

Неофольклорне стильове мислення митця у поєднанні з модерними елементами виявилось у хорових обробках народних пісень. Вільне ставлення композитора до фольклорного матеріалу, залучення сучасних засобів стало продовженням традицій О. Кошиця і М. Леонтовича. Я. Яциневич уклав збірки хорових творів на тексти українських поетів і обробок пісень, це ще одне свідчення, що він – митець доби модернізму, який вдається до різних форм творчого вираження, до інтелектуалізації композиторського письма в першій третині ХХ століття.

Таким чином, багатство стильових напрямів відбилось у хоровій та камерно-вокальній творчості Я. Яциневича. Його творчість як одного із послідовників М. Лисенка не обмежилася мовостилем останнього. Оновлення стильових елементів збагатило національну інтонаційність як одну з головних домінант музичного мистецтва.

РОЗДІЛ 4

«СКОРБНА МАТИ» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА ЯК ОДНА ІЗ ПЕРШИХ ОРАТОРІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

4.1 РОЗВИТОК ЖАНРУ ОРАТОРІЇ

Внаслідок історичних, політичних, культурних причин зародження ораторії в українській музиці відбулося значно пізніше, ніж в західноєвропейській, у якій цей жанр розвивається понад чотири століття. Передумовою формування ораторії стала традиція співу католицького товариства, заснованого Ф. Нері в Римі (1558). У спеціальному приміщенні ораторії релігійні гімни виконували всі присутні – священнослужителі і миряни. Частина будівлі була призначена для богослужінь окремої громади, тому ці релігійні зустрічі називали «ораторіанці», а їхній спів – ораторія (лат. «*oro*» – «говорю, молю»). Тобто вперше в історії музики відбулося не лише відокремлення духовно-музичної складової від сценічного виконання, а й формування її духовно-виховної мети.

Н. Шепеленко зазначає, що на початкових етапах розвитку жанр мав різні назви: «лауда», «діалог», «священний твір» («*componimento sacro*»), «духовна трагедія» («*tragedia sacra*»), а також *dramma sacro per musica*, (*i*)*storia sacra*, *azione sacra*, *azione sacra per musica*, *azione tragica per musica*, *componimento drammatico per musica* [274, с. 7]. Сучасне значення терміна «ораторія» остаточно сформувалось у другій половині XVIII століття.

Ораторія як музичний жанр виник у 1600 р., майже одночасно з оперою, у творчості італійського композитора Е. де Кавальєрі (ораторія «Душа й тіло»). Поєднання сольних елементів з музичним оформленням у масштабній композиції твору мало успішне сценічне звучання. Н. Шепеленко зазначає, що пізніші ораторії італійських композиторів, зокрема 94 твори Дж. Ф. Анеріо (збірка «Театр гармонії і духу», 1619) на біблійні сюжети, а також композиції Дж. Каріссімі, які являли собою два типи ораторії (*volgare* – поетична, *latino* –

прозаїчна), завершили процес формування жанру [274, с. 7]. Досліджуючи ознаки західноєвропейської ораторії, Н. Шепеленко виокремлює такі: драматизація змісту, біблійні сюжети, зв'язок людини з Богом, дотримання церковних канонів у розвитку сюжетних ліній, наявність коментатора подій, відсутність акторської гри, масштабність, контрастні образи, психологічні зіставлення, переважання хорového звучання над сольним та декламації і речитації над мелодизацією, що пов'язано з витоками жанру (проповідь), перевага [274, с. 10–11].

У процесі історичного розвитку ораторія нерідко перетиналася з оперою за обсягом, складом виконавців, «високими» сюжетами, морально-виховною спрямованістю. Від початку ці жанри відрізнялися за характером сюжетів – духовні чи світські. Нерідко композитори, зокрема Г. Гендель, змінювали спрямування своєї творчості – від опер до ораторій.

Трансформації жанру зумовлені передусім зміною естетичних цінностей. Н. Шепеленко слушно зауважує, що теоцентризм доби Середньовіччя і бароко з переважанням релігійних сюжетів поступився антропоцентризму доби віденського класицизму – поряд зі «страсними ораторіями» («Страсті за Іоанном», «Страсті за Матфеєм», «Страсті за Лукою» німця Г. Шютца) не менш важливими стають ораторії француза М. А. Шарпантьє на побутові, світські сюжети, близькі і зрозумілі слухачу [274, с. 3].

Секуляризація жанру полягала в тому, що ораторія набувала ознак інших жанрів. Згодом перетини історичних й міфологічних тем спричинили взаємозаміну сюжетів – біблійні розповіді як літературна основа опери та світські теми в ораторії (ораторія «Пори року» Й. Гайдна).

Оперне мистецтво доби пізнього романтизму (Дж. Верді, Р. Вагнер, Ж. Бізе) стимулювало розвиток ораторії на основі їх жанрової взаємодії. Н. Шепеленко зазначає, що вплив релігії і філософії на творчість композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, А. Дворжака та ін.) зумовив утвердження в жанрі ораторії її первинної природи, заснованої на

синтезі музики і слова, духовної і світської складових, строгих канонів та можливості вільного драматургічного розвитку [274, с. 8].

Історичні умови ХХ століття сприяли розвитку всіх музичних жанрів, зокрема й ораторії. Суттєвих змін зазнав цей жанр у творчості П. Хіндеміта (20-ті рр.), А. Онегера, Д. Мійо (20-30 рр.), А. Жоліве, Ф. Люсера (40-50 рр.), К. Пендерецького, А. Шнітке (60-80 рр.). Ораторія досягла кульмінації свого розвитку. О. Корчова зауважує, що у ХХ столітті сформувався «національний тип ораторії» і «національна ораторіальна школа» [96, с. 103].

Сучасні засоби музичної мови, оновлення композиторського мислення, розширення жанрово-композиційних побудов характеризують ораторію ХХІ століття. Н. Шепеленко зазначає, що сучасне століття нерідко спонукає до повернення релігійної основи жанру («Адамів плач» А. Пярта) [274, с. 12].

Таким чином, жанр ораторії в західноєвропейській музиці пройшов досить непростий шлях – від невеликих ораторій як приміщень, різноманітних жанрових прототипів, «тіні» італійської опери до цілковитого панування в ієрархії жанрів у ХХ–ХХІ століттях. Узагальнюючи етапи розвитку жанру, підтверджуємо висновки дослідженнями Л. Раппорт: розквіт (кінець XVI–XVIII століття), занепад (XIX століття) і відродження жанру (XX століття) [147].

В українській музиці розвиток ораторії триває значно менше часу, її утвердження у другій половині XIX – на початку ХХ століття зумовлене піднесенням хорового руху. Адже хоровий спів в Україні активно культивувався ще в XVI столітті і зумовив появу нових жанрів, зокрема партесного концерту XVII століття, хорового концерту XVIII століття і кантати у XVIII – першій половині XIX століття¹.

Наявність наприкінці XIX – початку ХХ століття значної кількості професійних й аматорських хорових колективів, симфонічних оркестрів з

¹ Перші композиції в жанрі світської кантати створив Д. Бортнянський (зокрема, «Любителю мистецтв», 1791; «Зустріч Орфеєм сонця», 1811). Зацікавлення жанром кантати в Україні, як зазначає А. Терещенко, припадає на першу половину XIX століття. Ідеться про творчість П. Сокальського (кантата для хору, солістів і оркестру «Бенкет Петра Великого», 1858) [204, с. 9].

високим рівнем виконавської майстерності не лише у Києві, а й Одесі, Харкові, Дніпропетровську та інших містах, розвиток диригентських шкіл, зростання ролі хорового життя, просвітницькі погляди композиторів, концертне життя, обізнана слухацька аудиторія, – все це сприяло розвитку синтезованих жанрів вокальної й інструментальної музики. Найяскравіше це виявилось у масштабних вокально-симфонічних жанрах – ораторії, кантаті й опері.

У дослідженнях А. Терещенко про розвиток кантати і ораторії в Україні [201–204] розглянуто кантатно-ораторіальні твори, яких протягом кінця ХІХ – ХХ століття створено більше двохсот. Дослідниця характеризує такі його ознаки: *«бінарний виконавський склад, до якого належать вокальна (хорова, сольна) та інструментальна групи; вербальна структура як єдність музичного і словесно-поетичного компонентів; масштабна форма (циклічна або одночастинна); концентрі умови виконання»* (переклад Д. Ч.) [201, с. 11].

Розмежовуючи ораторію і кантату, А. Терещенко наголошує, що для кантати характерні *«ліричний задум», «розкриття змісту на рівні чуттєвого сприйняття образів, подій»* (переклад Д. Ч.) [201, с. 12–13]. Проте для ораторії як оркестрово-концертного жанру, що остаточно сформувався у 1920–30-х рр., обов'язкова наявність *«монументальної масштабної складної форми», «сюжетної схеми (з різним рівнем узагальнення)», «з широким розмахом дії та з послідовним розкриттям значних образів-картин, об'єднаних спільністю ідейно-художнього задуму», «поєднання в драматургії епічної розповідності і дієвих елементів видовищних дійств (театр, масова дія та ін.)», «головної ролі колективної образності», «домінуючого значення в системі виразових засобів хорового звучання», що завжди перебуває на першому місці* (переклад Д. Ч.) [201, с. 12–13, 22], *«значна драматизація та ліризація форми»* [204, с. 166]. Серед ораторій ХХ століття А. Терещенко виділяє такі жанрові модифікації, як: ораторія-пісня, ораторія-дума, ораторія-дифірамба, ораторія-повість, ораторія-фреска, ораторія-симфонія, ораторія-опера та інші [201, с. 2].

Розвиток вокально-симфонічних жанрів пов'язаний із творчістю М. Лисенка, який створював кантати¹ і оперні хори, поєднуючи в них народнопісенні засоби і професійні. У 1900-х рр. кантатою зацікавились молоді українські композитори, які не лише розвивали принципи М. Лисенка (кантатна творчість К. Стеценка²), а й експериментували (кантати Л. Ревуцького³).

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття до жанру кантати звернулись західноукраїнські композитори, зокрема Г. Топольницький написав одну з перших кантат – «Хустину» на слова Т. Шевченка (1895) [204, с. 17]. Етапними стали кантати Й. Кишакевича, Д. Січинського, С. Людкевича⁴. Набувала розвитку й ораторія, для якої характерні синтез засобів народної музики і класичних професійних прийомів, поступова симфонізація жанру, дієвість драматургії, велика роль засобів поліфонії та ін.

Окремої уваги потребують кантати 1930-х рр., позначені ідеологічними впливами, поєднанням масової пісні з народнопісенними елементами: прославні кантати В. Борисова («На варті Дніпрельстану», 1932), Д. Клебанова («Три оди Дніпрельстану», 1935), М. Вериківського («Жовтнева кантата», 1935), Б. Лятошинського («Урочиста кантата» на слова М. Рильського) та ін.

Жанр ораторії розвивався менш інтенсивно, проте паралельно з жанром кантати. А. Терещенко [203, с. 34], І. Матійчин [119, с. 41] стверджують, що першу ораторію в українській музиці написав М. Вериківський, молодший сучасник М. Лисенка, композитор, диригент, педагог, – це «Дума про дівку-

¹ Упродовж 1870–1910-х рр. М. Лисенко написав кантати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполітая», «На вічну пам'ять Котляревському» на слова Т. Шевченка, «До 50-х роковин Шевченка» на слова В. Самійленка.

² Упродовж 1903–1918 рр. К. Стеценко створив кантати-поєми для хору, солістів і фортепіано «Слава Лисенку» на слова А. Пахаревського, М. Павловського, «Єднаймося» на слова І. Франка, «Шевченкові» на слова Е. Малицької, «У неділеньку у святую» на слова Т. Шевченка.

³ Етапним твором у розвитку жанру кантати стала композиція Л. Ревуцького «Хустина» на слова Т. Шевченка, 1922.

⁴ Серед кантат західноукраїнських композиторів – твори Й. Кишакевича («Тарасова ніч» на слова Т. Шевченка, 1898), Д. Січинського («Дніпро реве» на слова Б. Грінченка, «Лічу в неволі» на слова Т. Шевченка, 1902), С. Людкевича («Кавказ» на слова Т. Шевченка, 1913, «Заповіт» на слова Т. Шевченка, 1934).

бранку Марусю Богуславку» (1923). В «Енциклопедії сучасної України» зазначено, що спочатку композитор написав ораторію для солістів, чоловічого і жіночого хорів в супроводі фортепіано [199]. Значно пізніше, у 1954 р., композитор створив другу її редакцію, розписавши партії для оркестру й удосконаливши вокально-симфонічні і симфонічні фрагменти.

Як досвідчений фольклорист, М. Вериківський взяв за основу тексти таких народних дум: «Дума про дівку-бранку», «Дума про Самійла Кішку» та невольницьких плачів «Не ясний сокіл квилить», «Ой у святу неділеньку». Тобто він поєднав героїчну ораторію і народний епос, академічний і фольклорний напрями музичного мистецтва [119, с. 41]. Композитор обрав так званий «світський» сюжет, зважаючи на ідеологічні умови радянського часу. Західноєвропейські композитори у цей час створювали ораторії духовного змісту.

В умовах СРСР ораторія стала своєрідним «ідеологічним маніфестом», мета якого, за словами Н. Шепеленко, «стимулювати радянських митців до усвідомлення ролі партійності і народності їх мистецтва» [274, с. 3]. Дослідниця називає такі ораторії 1940–1970-х рр.: «Жовтень» К. Данькевича, «Слава Радянській Армії» Р. Глієра, «Герої Сталінграду» В. Сорокіна, «Ленін в серці народному» Р. Щедрина, «Люблячий тебе, Ульянов» В. Бібіка [274, с. 3]. Виразальні засоби в цих композиціях відповідають гаслу «доступності мистецтва»: пісенне інтонування, спрощені композиторські прийоми, переважання ролі вербального тексту, декламація та мелодекламація у партіях солістів. У 1970–1990-х рр. були створені такі ораторії: «Заклинання вогню», «Земля моя, на ймення Донбас» й ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабиця, ораторія «І нарекоша ім'я Київ...» Л. Дичко, ораторія «Вишневий вітер» О. Білаша, опера-ораторія «Згадайте, братія моя» В. Губаренка [119, с. 41], а також ораторія-фреска «Вогонь» О. Красотова, опера-ораторія «Тарас. Зоряна колискова» І. Щербакова, сценічна ораторія «Йосиф Флавій» О. Костіна. У цих

композиціях відбувається розмивання ознак жанру ораторії, її синтез з кантатою, поемою, сьютою, оперою.

Кульмінація розвитку української ораторії, як і західноєвропейської, припала на другу половину ХХ – початок ХХІ століття під впливом процесів глобалізації, поєднання мистецтв, діалогу культур, нівелювання жанрово-стильових меж, про що пише дослідниця І. Матійчин [119, с. 40].

Українські композитори знову звертаються в ораторії до релігійної тематики, поряд із світською. І. Матійчин називає авторів таких ораторій [119, с. 41–42]: О. Козаренко («Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа»), О. Щетинський («Різдво Йоанна Предтечі»), І. Щербаков («Заповіт патріарха Йосипа», «Великого бажайте...»), Є. Станкович («Чорнобильська мати»), Г. Гаврилець («Віють вітри»), Б. Кривопуст («Ораторія на вірші Тараса Шевченка»), В. Камінський («Іду, Накликую, Взиваю...»), О. Волинський («Мойсей») та ін.

Таким чином, формування жанру ораторії в українській музиці пов'язане з розвитком хорової культури. Історія та жанрово-стильові особливості ораторії загалом досліджені у вітчизняному музикознавстві, однак розвиток цього жанру у творчості українських композиторів 1920-х рр. ще не привертав уваги, окрім ораторії М. Вериківського. Відсутні навіть окремі згадки про ораторію Я. Яциневича «Скорбна Мати», тому важливо проаналізувати цей твір, виявити його художню своєрідність і визначити роль в розвитку української музичної культури.

4.2 СПЕЦИФІКА РОБОТИ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА ІЗ ЖАНРОМ ОРАТОРІЇ

4.2.1 Історія написання та форми збереження

Роботу над ораторією «Скорбна Мати» Я. Яциневич завершив у липні 1926 р., у зрілий період його творчості і діяльності в різних сферах мистецького життя Одеси. Робота з хорами різного рівня майстерності, доступ до

симфонічного оркестру давали йому відчуття відносної стабільності і впевненості у завтрашньому дні, наскільки це було можливо у 1925–1930 рр..

В історії української культури це був складний час, коли ідеологія, політика диктувала свої вимоги митцям. Тому не дивно, що ораторію композитора одразу не було схвалено до друку. У листі до П. Тичини від 2 липня 1942 р. Я. Яциневич пише: *«Що ж до видання, то ДВУ прислало мені таке сповіщення від 6-го вересня 1927 р. №16168: “при цьому повертається два Ваших “музичних твори”: “Скорбна Мати” і “Слався”, що до видавничого плану “не увійшли через великий розмір їх і занадто складну форму письма”»* [330, арк. 1зв.–2] (дод. Г, док. Г.4).

«Складність письма» ораторії Я. Яциневича, про яку йдеться у «сповіщенні», досить характерна для української музики першої третини ХХ століття. Аналізуючи вокально-симфонічну музику цього часу, А. Терещенко зазначає, що в кантатно-ораторіальних творах 1924–1932 рр. відбувається становлення музичних форм і засобів, спрямованих на втілення інакшої тематики¹. Нові актуальні, дещо загострено драматичні сюжети композитори втілювали у творах П. Тичина, В. Сосюра та ін. [203, с. 5].

Перші редакції кантатно-ораторіальних композицій створені у 1920–1930-х рр. переважно для хору і солістів у супроводі фортепіано (кантати К. Стеценка, Л. Ревуцького, ораторія М. Вериківського). Згодом композитори допрацьовували твори та доповнювали звучання симфонічним оркестром. Така практика була пов'язана, як зазначає А. Терещенко, з настановою швидше створювати музичні композиції великої форми для поширення ідеології, нової

¹ А. Терещенко в сюжетному та музично-тематичному розвитку кантатно-ораторіального жанру першої третини ХХ століття виокремлює такі періоди: 1917–1924 рр. («єдність з класичними традиціями», «перевага великих форм», звернення до народної творчості та поезії Т. Шевченка), 1924–1932 рр. (інтерес до загостреної тематики «сьогоднішнього дня», драматизація композиторського мислення), 1932–1941 рр. («гостросоціальне прочитання класичної літературної спадщини», формування жанрів прославної кантати і драматичної поеми) [203, с. 5].

культури не лише в містах, а й селах, де музичних оркестрів зазвичай не було [203, с. 11].

У рукописних нотах ораторії Я. Яциневича, віднайдених нами в архіві наукових фондів ІМФЕ, на титульному листі зазначено: «*Ораторія на 4 частини. На мішаний хор і двох сопранів-solo з акомпаніментом рояля, або оркестра*», а далі на сторінках розписані партії для оркестру [395, арк. 1–73] (дод. Г, док. Г.34). Рукопис містить дві великі частини – клавір ораторії для хору, солістів і фортепіано та партитуру для хору, солістів і симфонічного оркестру. Тому композицію Я. Яциневича можна вважати першим зразком ораторії в українській музиці, написаної одразу з оркестровою партитурою для хору, солістів і повного складу симфонічного оркестру.

Дослідниця В. Кузик зазначає, що рукопис ораторії наприкінці 1950-х рр. П. Козицький особисто передав в архів ІМФЕ [106, с. 97]. Достовірно не відомо, як цей рукопис опинилися у П. Козицького, проте завдяки йому ноти збереглися.

Авторка дисертації вперше почала досліджувати рукопис ораторії в архіві наукових фондів ІМФЕ ще 2017 р., працюючи над магістерською роботою, але аналіз твору було відкладено для дисертаційного дослідження. Згодом, 2018 р., В. Кузик теж зацікавилася цим твором Я. Яциневича, завдяки її роботі 2019 р. було видано клавір композиції для хору, солістів та фортепіано [298], а в листопаді 2022 р. відбулася світова прем'єра ораторії у виконанні народної академічної хорової капели «Почайна» Національного університету «Кієво-Могилянська академія» (диригент О. Жигун) та заслуженого академічного Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України (диригент К. Семенченко) [297] (дод. Д, іл. Д.17). Вступне слово – В. Кузик.

4.2.2 Образна специфіка поезії

Тісні взаємини Я. Яциневича з поетом П. Тичиною, незважаючи на значну різницю у віці (понад 20 р.), пов'язували митців упродовж життя, про що детально йдеться в підрозділі 1.4 дисертаційного дослідження. Вони

познайомились, очевидно, 1917 р. в театрі М. Садовського, де композитор упродовж 1906–1917 рр. очолював музичну частину драматичних та оперних вистав, а поет був помічником хормейстра (1916–1917). У цей час Я. Яциневич перебував у розквіті сил, а П. Тичина тільки розпочинав творчий шлях, проте митці настільки зблизилися, що підтримували стосунки, листуючись протягом багатьох років – до 1942 р., незважаючи на заслання композитора в м. Макоп Краснодарського краю [330]. Композитора і поета, крім спільних хорових проєктів, пов'язувало подібне світовідчуття, сформоване змолоду. Обидва вони народилися в родинах дяків, здобули дворівневу духовну освіту в духовних школах та семінаріях, мали тривалу практику співу й регентства в церковних хорах, були помічниками видатних композиторів у так званих «хорових подорожах» – Я. Яциневич як субдиригент у М. Лисенка, П. Тичина як літописець у К. Стеценка. Любов до музики, музична освіта П. Тичини привернули увагу Я. Яциневича до творчості поета. Композитора завжди цікавили поезії, сповнені «музичності» (див. пункт 3.3.1 дисертаційного дослідження). Навіть не обізнаний у біографічних подіях життя П. Тичини читач зможе легко віднайти музичні прийоми, якими користувався поет майже у всіх своїх віршах.

Поезія «Скорбна мати»¹ вміщена у першій збірці П. Тичини «Сонячні кларнети» (1918). В. Кузик стверджує, що поезія зацікавила Я. Яциневича одразу, він розпочав працювати над нею ще 1918 р. [106, с. 95]. Досліджуючи феномен музичності П. Тичини, Т. Філенко стверджує, що композитор взявся до роботи над твором пізніше – 1924 р. [216, с. 58]. Проте з листування між композитором і поетом дізнаємося, що саме П. Тичина запропонував створити масштабну композицію на слова свого вірша. У цьому переконує лист Я. Яциневича до П. Тичини від 2 липня 1942 р., у якому композитор пише:

¹ Слово «мати» у назві поезії П. Тичини пишемо з малої літери відповідно до видання 1918 р. у збірці «Сонячні кларнети». Слово «Мати» у назві ораторії Я. Яциневича записуємо великою літерою – так зазначено в рукописі твору 1926 р., збереженому в архіві наукових фондів ІМФЕ [395, арк. 1].

«Своечасно я писав Вам, що згідно з Вашим побажанням я в 1927 році створив ораторію “Скорбна Мати”, на 4 частини, для мішаного хору і двох сопрано-*solo*, в супроводі великого симфонічного оркестра. Потім написано великий твір “Слався” для хора й тенора-*solo*. Далі написано “Нова Республіка гряди” на два хори (хоровий октет) і “Гаї шумлять”, солоспів для тенора або сопрано» [330, арк. 1зв.] (дод. Г, док. Г.4).

Створюючи вірш «Скорбна мати», П. Тичина вже мав досвід роботи з подібними текстами, зокрема з римським католицьким гімном «*Stabat mater dolorosa*», що означає «Страдальна Мати стояла». Т. Філенко зауважує, що студентом поет перекладав українською мовою «*Stabat mater*» Дж. Перголезі і мав змогу детально осмислити текст [216, с. 58].

Дослідниця А. Хохловкіна виділяє такі музичні ознаки ораторії: образність і лаконізм, відсутність великої кількості деталей чи складних сюжетних подій, мінімальна кількість героїв [225, с. 23]. Усі вони властиві й поезії П. Тичини – її зміст зрозумілий, структурований, сюжетний розвиток логічний.

Вірш «Скорбна мати» присвячено пам’яті матері поета – Марії Василівни, яка померла у 1915 р. незадовго до його написання. Глибокий за змістом та емоціями варіант «*Stabat mater*» поета породжений під враженням подій, що відбувались у той час в Україні. Більшовицький терор відлунує зокрема в інтерпретації образу Матері, яка не просто «стоїть» (як у латинському варіанті), а «проходить», далі живе, попри біль і жорстокість навколишнього дійства. Тому в поезії є сюжетний розвиток, що втілює драматичні і трагічні смисли, втілені і біблійному образі Божої Матері (вербальні фрази «Ой радуйся, Маріє!», «Возрадуйся, Маріє!», «Христос воскрес, Маріє!»).

Події, відображені в поезії П. Тичини, відбуваються вздовж «поля», повз яке проходить Божа Мати. Проте цей шлях розтягнений у часі і географічних локаціях. Часто повторюваний образ жита зазвичай асоціюється з життям, проте

у П. Тичини від зазнає змін – від традиційного («зелене зеленіє») до значення руїни, пустки («чийсь труп в житах чорніє», «дике жито»).

Для поета важливий не лише образ Діви Марії, Матері стражденного Ісуса Христа, а й, очевидно, його матері, теж на ім'я Марія – реальної жінки, яка відчуває, любить, турбується, співпереживає («біль серце опромінив», «заплакала сльозами», «звела Марія руки», «не витримала суму, не витримала муки»). У цьому образі втілено й матір України, яку мучать, терзають, знищують («Ідіте на Вкраїну!», «І цій країні вмерти?»).

Окрім Марії, у кожній частині з'являються нові другорядні дійові особи. Сюжет щоразу зазнає змін: перша частина – світанок («спросоння колосочки»), початок весни, контраст між образами пригніченої Марії і безтурботних колосочків; друга частина – розквіт весни («зелене зеленіє»), території Еммауса, Галілеї і Юдеї, контраст між образами трагічної Марії і учнями Христа, зайнятих життєвими справами; третя частина – початок літа («поле мріє»), села України, контраст між образами стражденної Марії і навколишньою природою – вітром і квітами, що радіють Воскресінню Христа; четверта частина – розквіт літа («дике жито»), Україна, контраст між образами пригніченої горем Марії і радісними колосочками.

Таким чином, сюжет синтезує три важливі пласти як основу драматургічного розвитку – образи Божої Матері, матері поета Марії та України, матері, сини і дочки якої страждають і просять у Божої Матері заступництва, благають допомоги в її Сина Ісуса Христа. Поезія не лише містить відповідь («Не до Юдеї шлях вам, Вертайте й з Галілеї. Ідіте на Вкраїну»), а й дає надію у формі риторичного запитання («І цій країні вмерти? – Де Він родився вдруге, – Яку любив до смерти?»).

«Музичність» поезії П. Тичини проступає і в «Скорбній матері». Щодо побудови, її можна вважати поетичним циклом, адже це тетраптих – чотири частини, кожна з яких позначена римськими цифрами (дод. В, табл. В.31). Очевидно, така нумерація не випадкова – дається взнаки музична освіченість

поета і його прагнення одразу озвучити поетичний текст. Кожна частина вірша містить чотири чотирирядкові строфи, об'єднані наскрізним сюжетним розвитком. Серед прийомів «омузичення» – строфічні повторення рядків, що надають масштабності кожній частині («Спросоння колосочки» у першій частині, «Возрадуйся, Маріє!» у другій частині, «Христос воскрес, Маріє!» у третій частині), дзвінкі асонанси («побудь, побудь із нами», «у цім кривавім краї», «зросли на полі бою» – у четвертій). Внаслідок такої деталізації важливих елементів сюжету кожна частина набуває все більшого напруження.

Таким чином, у чотиричастинному циклі П. Тичини поєднано виражально-зображальні засоби поезії і музики, чітко виокремлено заспів (фраза «Проходила по полю» на початку кожної частини), експозицію (перша частина), розробку (друга частина), кульмінацію (третья частина), завершення-підсумок (четверта частина).

4.2.3 Жанрові особливості твору. Специфіка музичної мови

Рецензуючи прем'єру ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича, яка відбулася в листопаді 2022 р., дослідники Е. Овчаренко [134] і В. Гетьман [31, с. 116–117] назвали твір жанром «Страстей Господніх» і порівняли з композиціями «Passion» Й. С. Баха і «Stabat Mater» Дж. Перголезі про страждання Ісуса Христа і душевні муки Божої Матері.

Аналізуючи цей твір, беремо до уваги авторську концепцію Н. Шепеленко [274; 275]. Її методика аналізу зводиться до пошуку «жанрового канону» як системи *«взаємодії рівнів структурно-семантичного інваріанту ораторії в контексті еволюції історико-стильових та індивідуально-композиторських принципів його втілення»* [274, с. 10]. Жанровий канон ґрунтується на взаємодії «інтонаційного, семантичного, синтаксичного та парадигмального» рівнів. Тому можна погодитися, що в жанрі ораторії поєднані три складові структурно-семантичного інваріанту – «жанровий генотип», «жанрово-інтонаційний комплекс», «жанровий інваріант». Єдність трирівневої ієрархічної системи

свідчить про наявність зовнішньої і внутрішньої структури ораторії. Зовнішню структуру, за Н. Шепеленко, утворюють складові, що визначаються на слух – жанрово-інтонаційний комплекс, який безпосередньо впливає на тип композиції та музичної драматургії. Внутрішня структура охоплює складові, які піддаються виокремленню при детальному аналізі твору та зводяться до виявлення онтологічних зв'язків «Людини і Бога» [274, с. 9–10].

Жанрова дефініція. Ораторія Я. Яциневича написана для мішаного хору, двох солістів-сопрано та симфонічного оркестру, що є однією із характеристик цього жанру. Щоб визначити жанровий генотип твору важливо знати думку автора. На титульному аркуші рукопису партитури рукою композитора визначено жанр твору – «ораторія» [395, арк. 1]. Тобто Я. Яциневич задумував масштабний твір в цьому жанрі. У листі до П. Тичини від 2 липня 1942 р., Я. Яциневич уже не вперше називає «Скорбну Мати» ораторією: «<...> я в 1927 році створив ораторію “Скорбна Мати”» [330, арк. 1зв.] (дод. Г, док. Г.4).

Музична форма та драматургія. Жанровим генотипом музичної форми ораторії є великомасштабна композиція, що складається зазвичай з двох чи трьох частин. Н. Шепеленко вважає, що двочастинність є символом двох світів – земного і небесного, а тричастинність відображає в музиці три можливі локації перебування душі після смерті – Пекло, Чистилище, Рай [275, с. 143]. Більш багаточастинні ораторії в західноєвропейській музиці становлять скоріш за все, виняток (чотиричастинна ораторія «Пори року» Й. Гайдна), а багаточастинність в українській музиці, зокрема в музиці 1920–1930-х рр., властива жанру кантати.

Я. Яциневич уперше в українській музиці застосував **чотиричастинну структуру** ораторії¹. Таку музичну форму зумовлює, очевидно, першоджерело. Кількість сюжетних ліній в поезії П. Тичини значно розширена і збагачена –

¹ Ораторія М. Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» написана у 1923 р., складається з двох частин, поділених на 12 номерів.

поряд з онтологічним протиставленням «Бог – людина» постають образи стражденної України. Тому її сюжет в інтерпретації Я. Яциневича «не вмістився» у традиційну дво- чи три частинну форму. Аналогічно до поезії, написаної як тетраптих, ораторія композитора має чотиричастинну циклічну будову, в якій кожна з частин, як і у вірші, пронумерована римськими цифрами.

Для **музичної драматургії** ораторіального типу традиційно характерним є експонування двох світів – земного і небесного, про що зазначає Н. Шепеленко [275, с. 143–144]. В ораторії Я. Яциневича антонімічні зіставлення використано у кількох площинах. На **сюжетному рівні** протиставлені образи представників небесного світу – Божої Матері, і земного – окремі явища природи та учні Ісуса. Розвиток сюжетної лінії пронизує кожну частину ораторії, що показує різні сторони контрасту і посилює психологізм трагедії. Так, у *першій частині* відтворено контраст між психологічним станом Божої Матері, яка втілює найкращі риси – чистоту, безневинність, щирість («Спинилась Божа Мати, заплакала сльозами»), образами безтурботної природи («спросоння колосочки», «не місяць, і не зорі») і жорстокими реаліями світу, в якому відбуваються війни, вбивства («Поглянула – скрізь тихо. Чийсь труп в житах чорніє...»). У *другій частині* образ Марії розвивається як протиставлення земним образам учнів Ісуса Христа, які шукають свого Вчителя («Назустріч Учні Сина: Возрадуйся, Маріє!») на фоні розквіту весни («Зелене зеленіє»). У *третьій частині*, з першого погляду, оспівується найвеличніше християнське свято – Воскресіння Ісуса Христа, але радісне духовне наповнення події, яке втілює природа, контрастує з відчаєм Марії («В могилах поле мріє – Назустріч вітер віє – Христос воскрес, Маріє!»). У *четвертій частині* розпач Марії посилюють образи стражденної України («І цій країні вмерти? – Де Він родився вдруге...»), що контрастують з образами безтурботної природи.

А. Терещенко зауважує, що музична драматургія жанру ораторії в українській музиці сповнена не лише драматизму, а й ліричності [204, с. 166]. Ораторія Я. Яциневича підтверджує цю думку. Ліричну лінію в його композиції

втілюють образи «колосочків» у першій частині, «зелене зеленіє» – у другій частині, «квіти звіробою» – у третій частині, «дике жито» – у четвертій частині. Для їх відтворення композитор обрав ліричні наспівні інтонації, довгі пісенні розспіви, протяжні тривалості, прозору фактуру, повільний темп. Таким чином, поступовий розвиток сюжетної лінії не лише розкриває різні грані контрасту, а й утворює особливий оповідний тип розгортання, характерний для жанру ораторії. Разом з тим, засобами музики розкрито приховані грані сюжету, що дало змогу надати звучанню особливого ліричного відтінку. Такий тип музичної драматургії можна назвати епічним лірико-драматичним (за концепціями А. Терещенко та Н. Шепеленко) [204, с. 166; 274, с. 15].

Незважаючи на поділ, частини ораторія сприймається досить цілісною. Відповідно до змісту поезії, у композиції Я. Яциневича кожна частина логічно вписується в **драматургічний розвиток**. Масштаби частин зростають відповідно до їх розташування та ролі у драматургії: перша частина – експозиція, 152 такти; друга частина – етап розвитку, розробка музичного матеріалу, 216 тактів; третя частина – генеральна кульмінація, 225 тактів; четверта частина – потужний динамічний розвиток, кода, 181 такт (дод. В, табл. В.31).

Вдало дібрані музичні засоби посилюють контраст між духовними й людськими цінностями, який відтворено в поезії П. Тичини. Один із таких компонентів є **музична форма**. Для усіх частин ораторії автор обрав подібну форму – поділ на контрастні розділи, кількість та обсяги яких щоразу різні: перша частина – чотири розділи зі вступом і кодою (вступ–А–В–С–D–кода); друга частина – три розділи зі вступом та виокремленням в останньому трьох частин (вступ–А–В–С(I-II-III)); третя частина – три розділи зі вступом і кодою та з поділом на частини у другому розділі (вступ–А–В(I-II-III)–С–кода); четверта частина – три розділи зі вступом та з поділом на частини у першому розділі (вступ–А(I-II-III)–В–С). Тривалість розділів залежить від смислового навантаження тексту відповідно до задуму Я. Яциневича, вона часто не співпадає з поділом тексту в поезії П. Тичини. Разом з тим, розділи розподілені

не лише за структурою сюжету, а й за образним, інтонаційним, тональним, фактурним, темповим, виконавським контрастом, елементами симфонізму, за прийомами хорового письма. Тобто важливою ознакою ораторії слід вважати закладену композитором конфліктність, виражену контрастами на різних рівнях.

Кожна частина містить **вступний розділ**, у якому інструментальний вступ плавно переходить у хоровий фрагмент на словах «Проходила по полю...». Оскільки ця поетична фраза є першим рядком кожної частини поезії, це дало можливість композитору звернутись до форми рондо і трактувати фрагмент як частину вступного розділу. Музичний рефрен, інтонаційний каркас якого зберігається в кожній частині, став іще одним чинником цілісності композиції. Тривалість вступного розділу зростає відповідно до драматургічного розвитку та емоційного навантаження сюжету: у першій частині – 8+9 тактів, у другій частині – 16+8 тактів, у третій частині – 22+16 тактів, у четвертій частині – 16+17 тактів.

У музичній драматургії ораторії, окрім генеральної кульмінації, яка співпадає із третьою частиною, в кожній частині можна виділити **мікрокульмінації**, найчастіше виражені складними музичними формами. Драматичне розгортання *першої частини* становить кульмінацію у формі хорової фуґи у розділі D «Заплакала сльозами». Психологічне нагнітання в розвитку *другої частини* кульмінаційно втілене в розділі C – розгорнутому сольному фрагменті, що розвивається хвилеподібно і охоплює вступне соло сопрано «Звела Марія руки» (тт. 66–75) і соло Марії з трьох розділів – перший розділ «Не до Юдеї шлях» (тт. 76–105), другий розділ «Ідіте на Вкраїну» (тт. 106–154), третій розділ «Ідіте на Вкраїну» (тт. 155–216). Кульмінація просвітлено-драматичної *третьої частини* співпадає з розділом B, що утворює масштабне соло Марії із трьох розділів – перший розділ «Христос воскрес?» (тт. 63–74), другий розділ «Не будь ніколи раю» (тт. 75–88), III розділ «Не будь ніколи раю» (тт. 89–102). У *четвертій частині* кульмінаційне звучання

зміщується на найбільш драматичний, динамічно насичений завершальний хорівий гомофонно-гармонічний розділ С «А янголи на небі» (тт. 131–181).

На музичну драматургію і музичну форму, окрім сюжетного розвитку, впливає **ідейний задум** композитора. Зберігаючи контрасти сюжетних ліній поезії П. Тичини, Я. Яциневич розкрив приховані сенси вірша, увиразнив дистанцію «Бога» і «грішної людини», то віддаляючи, то зближуючи цей шлях. Рівень драматизму деталізований завдяки увазі автора до кожного слова. Улюблений прийомом композитора у роботі з вербальним текстом, як і в хорівій та камерно-вокальній музиці, – сприйняття та інтерпретація першоджерела. Я. Яциневич експериментує з порядком слів, повторюючи не лише строфи, фрази, а й окремі слова. Таких багаторазових повторень одного слова чи фрази в ораторії трапляється від двох до двадцяти і більше. Один з улюблених прийомів Я. Яциневича – так зване «вербальне затихання», що утворюється шляхом повторення щоразу удвічі меншої кількості слів, аж до моменту, коли залишається одне слово (дод. В, табл. В.31). Композиторська інтерпретація першоджерела, переосмислення слів розмивають текстові межі, що характерно для раннього модернізму (за О. Корчовою [96, с. 38]).

Прийом «гри з текстом» дав можливість композитору не лише розставити акценти в композиції, а й розгорнути, розширити різні **музичні форми** навіть **в окремих розділах кожної частини**. Так, у зв'язку з багаторазовим повторенням фрази «Ой, радуйся, Маріє» у *першій частині* (розділі В) «Спросоння колосочки» (тт. 36–62), музична форма розростається до звучання одразу двох хорів, другий з яких має форму фугато. Насиченість текстовими повторами суттєво розширює масштаби форми і в наступних частинах. Звернення до розгорнутих оперних арій спостерігаємо у двох соло Марії у *другій частині* (розділ С «Звела Марія руки», тт. 66–216) і *третьій частині* (розділ В «Христос воскрес?», тт. 63–102). Насичення звучання двома хорами поспіль в об'ємному за масштабами розділі С «Христос воскрес!» (тт. 103–170) із *третьої частини* також досягнуто завдяки повторенню окремих вербальних фраз. Найбільш

розгорнутою формою, що нагадує оперну сцену, є розділ А «І цій країні вмерти?» із *четвертої частини* (тт. 34–91), написаний у формі діалогу між Марією і хором. Тобто ораторія Я. Яциневича поступово віддаляється від її «класичного вигляду», натомість охоплює все нові шляхи розвитку, щоб засобами музики увиразнити, протиставити, підкреслити навіть найдрібніші деталі сюжету.

Таким чином, у композиції ораторії Я. Яциневича поєднані кілька рівнів побудови, серед яких – чотиричастинна масштабність твору загалом, багатоскладовість кожної частини, у яких чітко виокремлюються розділи, а також самодостатність розділів твору. Така насиченість музичної форми типова для жанру ораторії, вважає Н. Шепеленко [274, с. 15].

Тональний план. Важливим чинником композиційної цілісності ораторії став ґрунтовно продуманий тональний розвиток. Загалом тональний план частин витриманий в субдомінантових співвідношеннях тональностей відносно одна одної, з обрамленням ораторії у крайніх частинах основною тональністю: перша частина – *d-moll*, друга частина – *g-moll*, третя частина – *C-dur*, четверта частина – *d-moll*. Введення мажорної тональності у третій частині пов'язано не лише із сюжетною розповіддю про Воскресіння Христа, а й з прагненням відтінити звучання інших частин.

Я. Яциневич майже не використовує тональностей в їх «чистому вигляді». Натомість для ораторії характерні гармонічний вид мінору та мажору в кожній частині, стабільна хроматизація окремих тонів ладу та звуконаслідування ладів народної музики (підвищення IV ступеня у першій частині, розділ А «Поглянула – скрізь тихо»; пониження II ступеня у третій частині у вступі «Проходила по полю...» та у коді «Мовчать далекі села»; підвищення VI ступеня у четвертій частині у вступі «Проходила по полю...» та у хорі з розділу А «Поглянула – скрізь тихо») (дод. Е, прикл. Е.64), рух з використанням прохідних хроматизмів (першачастина, розділ С «Спинилась Божа Мати»; друга частина, вступ «Проходила по полю»; третя частина, розділ А «Назустріч вітер віє») (дод. Е, прикл. Е.65). Тобто урізноманітнення музичного розвитку шляхом

використання засобів, які надають звучанню колористичного забарвлення, ускладнюють гармонічну мову, що характерно для музичної мови раннього модернізму [96, с. 45–46].

У зв'язку з регулярними відхиленнями та модуляціями тональні зміни в композиції відбуваються дуже активно. В окремих музичних побудовах нерідко складно визначити тональність, скоріше, відбуваються тональні пошуки з опорою на один чи кілька тонів, що також становить особливість тонального розвитку музичного модернізму. Такими музичними фрагментами насичені усі частини: у першій частині, фрагмент з розділу D – опора на тони «*ре*» і «*ля*» у заспіві чоловічого хору «Заплакала сльозами» (тт. 102-105); у другій частині, фрагмент з розділу C – опора на тон «*ре*» в соло Марії «Ідіте на Україну» (тт. 172-179); у третій частині, фрагмент з розділу B – опора на тон «*ре*» в соло Марії «Не будь ніколи раю» (тт. 89-102); у четвертій частині, фрагмент з розділу A – опора на тон «*до*» в хорі «Не витримала суму» (тт. 82-91) (дод. Е, прикл. Е.66).

Безперестанний тональний розвиток змінюється навіть у найдрібніших розділах музичних форм. Партитура ораторії насичена тональними зсувами не лише в тональності першого ступеня спорідненості, а й у дальші співвідношення, нерідко півтонові. Так, перша частина охоплює *d-moll* (вступ, розділ А) – *F-dur* і *a-moll* (розділ В) – *a-moll* і *d-moll* (розділ С) – *d-moll* (розділ D, кода); друга частина – *g-moll* (вступ, розділ А) – *B-dur* (розділ В) – *d-moll*, *fis-moll*, *g-moll* (розділ С); третя частина – *C-dur* (вступ, розділ А) – *c-moll*, *cis-moll*, *g-moll* (розділ С) – *C-dur* (кода); четверта частина – *d-moll* (вступ, розділ А) – *D-dur*, *e moll*, *A-dur*, *D-dur* (розділ В) – *d-moll* (розділ С).

Таким чином, активні зміни, «тональна гра» свідчать про модерністське мислення Я. Яциневича, а тональний розвиток кожної частини ораторії є ще однією особливістю жанру, що відображено в композиції.

Жанрово-стилістичні особливості, інтонаційність, ритміка.
Спосіб життя Я. Яциневича, у якого Бог та ґрунтовне духовне розуміння сутності існування людини було першочерговим, стало підтримкою у написанні ораторії.

Багатий досвід роботи композитора з хоровою музикою на релігійні тексти, які потрібно вміти тлумачити, розуміти і передавати, логічно відображені в ораторії.

Твір насичений полістильовими нашаруваннями жанрово-інтонаційної сфери, що характерно для раннього модернізму [96, с. 64]. А. Терещенко зазначає, що сукупність інтонацій, які використовуються в музичному творі, безпосередньо впливає на тип композиції та музичної драматургії [274, с. 10]. Жанрово-інтонаційним комплексом в ораторії Я. Яциневича є сукупність різних інтонаційних сфер.

Важливою повторюваною інтонацією, яка вплинула на структуру твору, є вступний розділ (дод. Е, прикл. Е.67). У короткому восьмитактовому оркестровому вступі першої частини сформувалися два важливі смислові компоненти ораторії – **лейтінтонація** і **лейтритм**. Головний інтонаційний комплекс втілено у вигляді затактового перфектного квартового висхідного стрибка у партіях струнних інструментів з домінантового ступеня до тоніки (V–I ступені), з кількаразовим повторенням наступної інтонації – почергового оспівування тонічного (II–I–VII–I ступені) та домінантового (III–II–I–II ступені) звуків мелодії. Безперервності звучанню додає монотонний ритм в оспівуваннях – половинна з крапкою та тріоль на слабкій долі. Саме тріольний ритм можна вважати лейтритмом ораторії, адже він пронизує кожен частину твору не лише в симфонічних фрагментах, а й у вокальних та хорових побудовах.

Лейтінтонація і лейтритм продовжують розвиватися у кожній частині ораторії, варіюючи напрям мелодії. Затактовий квартовий висхідний стрибок, а також тембральне забарвлення мелодії звучанням струнної групи з оспівуваннями основних тонів зберігаються у вступних розділах другої і четвертої частин (дод. Е, прикл. Е.68, Е.69). Виняток становить третя частина, у якій кварта замінено «м'якшою» за звучанням квінтою (дод. Е, прикл. Е.64). Кварта є носієм напруження не лише в інструментальних, а й у хорових (перша частина – хоровий рефрен «Проходила по полю», хор «Ой радуйся, Маріє» з розділу В, хор «Заплакала сльозами» з розділу D; друга частина – хоровий

рефрен «Проходила по полю»; четверта частина – хоровий рефрен «Проходила по полю», хор «Поглянула – скрізь тихо» з розділу А, хор «Над Нею колосочки» з розділу В, хор «А янголи на небі» з розділу С) та сольних (друга частина – розділ С соло Марії «Ідіте на Україну») фрагментах ораторії (дод. Е, прикл. Е.70). Тріольний лейтрим частково нівелюється в контрастній мажорній третій частині, проте в інших частинах його семантичне навантаження як носія напруження щоразу зростає: у другій частині збільшується кількість тріолей, у четвертій частині тріольна мелодія посилюється завдяки *divisi* в партії струнних.

Одним із найяскравіших інтонаційних комплексів стала **церковна стилістика**, її вплив вбачається у вигляді *монодичного одноголосного співу* – октавні унісонні проведення використано у тих фрагментах ораторії, що розкривають сюжет біблійних подій. Оскільки Божа Матір асоціюється з духовним світом, її образ експонується засобами хорového звучання і супроводжується хоровим унісонним коментуванням (хоровий рефрен «Проходила по полю» у першій, другій, третій частинах; перша частина – хоровий фрагмент «Заплакала сльозами» з розділу D (тт. 123-127), хоровий фрагмент «Не місяць і не зорі» з коди (тт. 135-138), третя частина – хоровий фрагмент «Мовчать далекі села» з коди (тт. 176-183), четверта частина – хоровий фрагмент «Упала на обніжок» з розділу А (тт. 86-87)) (дод. Е, прикл. Е.71).

Важливого розвитку набуває прийом звуконаслідування *церковної псалмодії*, при якій відбувається багаторазове скандування одного звуку, що плавно переходить в мелодизацію хорової тканини (перша частина – хоровий фрагмент «Спинилась Божа Мати» з розділу С). Прагнучи у таких фрагментах більш реалістичного звучання, Я. Яциневич використав хоровий спів без супроводу – *a cappella* (друга частина – чоловічий хор «Назустріч учні Сина» з розділу В, третя частина – жіночий хор «А квітка лебедіє» з коди) (дод. Е, прикл. Е.72). Композитор вдається до прийому розгортання *монодії на тлі ісону*, за якого в нижніх голосах відбувається утримання одного звуку, на фоні якого

верхні голоси відтворюють мелодію (перша частина – хоровий фрагмент «Заплакала сльозами» з розділу D (тт. 128-131)).

У звучанні хорових фрагментів ораторії нерідко чути звуконаслідування *українського духовного концерту XVIII століття*, зокрема використання окремих груп хору (третя частина – жіночий хоровий фрагмент «Христос воскрес» з розділу С (тт. 124-129)) (дод. Е, прикл. Е.73), а також хорових «перегуків» між жіночими і чоловічими партіями (третя частина – хоровий фрагмент «Христос воскрес» з розділу А (тт. 47-54)).

Важливим джерелом в ораторії стало відтворення **інтонацій церковного передзвону**, без якого не відбувається жодне богослужіння, він супроводжує урочисті служби і сповіщає про радість свята. У третій частині композиції на словах «Христос воскрес» (розділ А, тт. 52-57) Я. Яциневич засобами хорової поліфонії вдається до звуконаслідування дзвоніння спочатку у жіночих партіях, далі – у всього хору (дод. Е, прикл. Е.74). Зазначений музичний фрагмент є автоцитатою композитора із тропаря «Христос воскрес» (дод. Е, прикл. Е.33).

Мелодичний розвиток ораторії в кожній частині насичений інтонаційними зворотами зі збільшеними секундами та низхідними секундовими інтонаціями, що утворилися в результаті використання гармонічного виду в мінорних та мажорних тональностях, підвищення IV, VI та пониження II ступенів (у першій частині, розділ А «Поглянула – скрізь тихо»; у третій частині у вступі «Проходила по полю...», у коді «Мовчать далекі села»; у четвертій частині у вступі «Проходила по полю...», у хорі з розділу А «Поглянула – скрізь тихо»), хроматичних ходів (зокрема, імітування звучання низхідного ходу «пасус доріускулус» в оркестровому вступі II частини) (дод. Е, прикл. Е.75). У цих інтонаціях втілено звучання **плачу і скорботи**, як і в жанрі «Stabat mater».

Збільшена секунда сприяє звуконаслідуванню **східного колориту**. Інтонації східної музики звучать в тих частинах, у яких розповідається про Воскреслого Христа. В оркестровому вступі і в коді третьої частини ритмічне остинато в партіях ударних інструментів на фоні розгорнутого соло в

англійського ріжка й супровідної струнної групи і челести у сукупності з насиченістю мелодії форшлагами детально зображують пустельні країни, якими подорожує Марія, шукаючи Сина (дод. Е, прикл. Е.76, Е.77). Ударне остинато продовжує звучати у вступі четвертої частини та в апофеозному фіналі ораторії.

Я. Яциневич зберігає інтонаційний і ритмічний зв'язок ще з одним жанровим джерелом – **маршовою військовою музикою**, щоб відобразити різні грані сюжету П. Тичини. У вірші образи війни, відтворені на другому плані сюжетного розвитку, виконують важливу роль («Чийсь труп в житах чорніє», «В могилах поле мріє», «У цім кривавім краю», «Із крові тут юрбою»). Звуконаслідування маршової військової музики розпочинається вже у вступі першої частини. «Сухі» акомпануючі акорди у партіях супровідних інструментів (ударних та духових) у поєднанні з чотиридольним розміром чітко апелюють до маршовості, забарвленої темним звучанням головної тональності *d-moll*, ускладненої підвищенням IV ступеня спочатку у вигляді форшлагу, що загалом надає маршу трагічного характеру. Кульмінацією військового маршового образу-інтонації став завершальний розділ С «А янголи на небі» у четвертій частині (дод. Е, прикл. Е.78). Фінальне драматичне звучання хору *tutti* підкріплене тремоло в партіях мідних духових інструментів.

Композитор не обійшов увагою й **інтонації української народної музики**, що виявилось у поєднанні жіночих голосів паралельними терціями, чоловічих – паралельними секстами (перша частина, розділ D «Заплакала сльозами», тт. 96-98; третя частина, розділ С «Христос воскрес», тт. 124-129; четверта частина, вступний розділ «Проходила по полю», тт. 17-28) (дод. Е, прикл. Е.69, Е.73), а також романсовими інтонаціями (друга частина, розділ С «Ідіте на Вкраїну», тт. 96-98; третя частина, розділ В «Не будь ніколи», тт. 80-85).

Таким чином, нашарування і поєднання різних жанрово-стильових інтонаційних комплексів, звуконаслідування й імітування смислових комплексів, введення інтонацій і ритмів, які стають лейттемами твору, цитування

власної творчості свідчать про модерністське мислення Я. Яциневича і є важливими компонентами ораторії як жанру.

Структурні елементи та їх мелодика. На відміну від більшості кантат і ораторій в західноєвропейській та українській музиці, Я. Яциневич уникнув традиційного позначення в нотному тексті хорів, сольних епізодів та симфонічних фрагментів, поділу на окремі номери. Проте композиція твору містить важливі структурні одиниці, серед яких: у першій частині – оркестровий вступ, шість хорів; у другій частині – оркестрові вступ і зв'язка, три хори, три сольні номери; у третій частині – оркестрові вступ і зв'язки, п'ять хорів, два сольні фрагменти; у четвертій частині – оркестрові вступ і зв'язки, шість хорів і два сольні номери. Кожна із складових переважає залежно від виокремлення та акцентування в конкретній частині.

Перший структурний елемент представлений чергуванням **сольного оркестрового викладу з подальшим поєднанням з хоровим звучанням.** Це вступний розділ «Проходила по полю...», яким розпочинається кожна частина. Вступний фрагмент став не лише рефреном та інтонаційним носієм церковної стилістики ораторії, а й важливим рушієм сюжетного розвитку, що характерно для жанру ораторії [204, с. 166]. Сольні оркестрові фрагменти використано також як невеликі побудови-зв'язки між хоровими й сольними розділами, завершення частин, а також обрамлення у всій ораторії (перша частина – завершення, тт. 145-152; друга частина – оркестрова зв'язка, тт. 106-119, завершення, тт. 201-216; третя частина – оркестрова зв'язка, тт. 103-123, тт. 170-173; четверта частина – оркестрова зв'язка, тт. 47-56, завершення тт. 178-181) (дод. Е, прикл. Е.79).

Найбільш повно в ораторії Я. Яциневича звучить другий структурний елемент, що охоплює майже двадцять музичних фрагментів і виражений у **хоровому викладі та хоровому інтонуванні.** Звучання хору не лише втілює збірний образ народу, що, згідно з дослідженнями А. Терещенко, характерно для української ораторії [204, с. 166]. Хор став головною дійовою особою,

персоніфікованим героєм, що можна вважати новаторством Я. Яциневича. Хорове звучання в ораторії виконує кілька функцій: сюжетний розвиток, емоційне навантаження, коментування подій і відтворення психологічного стану Божої Матері, реакція на сюжетні зміни, висловлення ставлення глядача до цих подій, діалог, зображення образів другорядних героїв – колосочків, учнів Христа, вітру, квіток. Зазвичай кілька хорів виконуються підряд, проте усі вони відрізняються не лише текстами, а й прийомами розвитку фактури, тональностями, темпами, динамікою. Масивне звучання хорових фрагментів ораторії насичене різноманітними прийомами – урочисті юбіляції, fuga, фугато, канонічні імітації, антифонні перегукування, піднесені скандування, підголосковість, терцієва втора, прохідні хроматичні ходи, складна вертикаль і горизонталь.

Хорове начало в ораторії відображене не лише у традиційній формі хорових сцен та хорових монологів. Найяскравішим втіленням хорового звучання став розділ А в четвертій частині у формі діалогу. Побудова розділу апелює до жанру пасіонів, заснованому на діалозі соліста і хору, а також до звучання оперних сцен. Потужний ораторіальний діалог між Марією і хором звучить завдяки чергуванню сольних і хорових фрагментів: діалог Марії і хору «І цій країні вмерти?» (тт. 34–46); оркестрова зв'язка (тт. 47–56); хор «Поглянула – скрізь тихо» (тт. 57–68); соло Марії «За що Тебе розп'ято?» (тт. 69–81); хор «Не витримала суму» (тт. 82–91) (дод. Е, прикл. Е.98). Тобто відтворена духовна вертикаль «Бог – людина», втілена у так званому «діалозі-спілкуванні», що є новим типом жанрової комунікації в ораторії Я. Яциневича і в українській музиці загалом.

Третій структурний елемент ораторії становить **вокальна складова**, втілена в **соло**. Невелика кількість сольних фрагментів у другій, третій і четвертій частинах твору (загалом – лише сім) позначена мелодизованим і речитативно-декламаційним способами інтонування. Сольні фрагменти виконує сопрано, передаючи репліки і фрази оповідача (друга частина, розділ С «Звела

Марія руки»), Квітки (третя частина, кода «О, згляньсь хоч Ти, Маріє»), а також центрального сольного образу – Марії (друга, третя, четверта частини) (дод. Е, прикл. Е.81). Ще одне соло, про яке не зазначено на титульному аркуші рукопису, виконує тенор на тлі чоловічого хору *a cappella*, зображуючи одного з учнів Христа (друга частина, розділ В «Возрадуйся, Маріє»).

На думку дослідниці А. Хохловкиної, відсутність психологізації образів суттєво відрізняє сюжети ораторії від опери [225, с. 24]. Проте у поезії П. Тичини і, відповідно, в ораторії Я. Яциневича в образі Божої Матері відтворено її психологічний стан. Марія проживає різні стадії страждання – від тихого плачу у першій частині («Спинилась Божа Мати, заплакала сльозами»), молитви, сповненої надії у другій частині («Звела Марія руки, безкровні, як лілея»), до стану відчаю у третій частині («Не чула, не відаю, не знаю. Не будь ніколи раю у цім кривавім краю») та безнадії в четвертій частині («Не витримала суму, не витримала муки, – упала на обніжок, хрестом розп'явши руки!..»). Для створення образу Божої Матері Я. Яциневич обрав ладогармонічні, фактурні, темпові, динамічні засоби, які зосереджують увагу на внутрішньому стані Марії: складна хорова fuga з хроматизацією тонів у першій частині (дод. Е, прикл. Е.82), тричастинні розвинені сольні фрагменти у другій і третій частинах, хоровий фрагмент із зверненням до церковної монодичної та гомофонно-гармонічної музики, з рухом паралельними хроматизованими терціями на мінімальній динаміці у четвертій частині.

Сольні фрагменти розростаються до форми оперної арії, розділи якої контрастують тонально, проте об'єднані інтонаційно і мелодично. Такими стали *арія Марії із другої частини* – розділ С «Звела Марія руки» (вступ і три розділи: тонально нестійкий вступ, соло сопрано «Звела Марія руки» (тт. 66–75); соло Марії – перший розділ *d-moll* «Не до Юдеї шлях» (тт. 76–105); другий розділ *fis-moll* «Ідіте на Вкраїну» (тт. 106–154); третій розділ *g-moll* «Ідіте на Вкраїну» (тт. 155–216)) (дод. Е, прикл. Е.83) та *арія Марії із третьої частини* – розділ В «Христос воскрес?» (три розділи: перший розділ *c-moll* «Христос воскрес?»

(тт. 63–74); другий розділ *cis-moll* «Не будь ніколи раю» (тт. 75–88); третій розділ *g-moll* «Не будь ніколи раю» (тт. 89–102)). Кульмінацією сольних фрагментів стала *четверта частина*, у якій соло Марії звучить в діалозі з хором риторичним запитанням про долю України «І цій країні вмерти?», про що вже йшлося.

Для сольних фрагментів ораторії характерні часті повторення мелодії на одному звуці як звернення до речитативу і декламації; високі регістри з перевагою другої октави; довгі розспівування одного складу; фрази широкого дихання; активний тональний розвиток і модуляції; хроматизація мелодики; широкі висхідні та низхідні стрибки; довгі витримані звуки; емоційне напруження; відображення емоційних станів (відчай, розчарування, зневіра, трагізм); використання максимально віддалених градацій динаміки від *ff* наприкінці другої частини до *ppp* наприкінці третьої частини. Тобто емоційна виразність музики сприяє детальному відображенню закладених композитором ефектів і підкреслює контрастність звучання навіть невеликих фрагментів. Психологізація образу Марії, розвиток вокальних партій подібні до оперного типу драматургії, що характерно для української ораторії [204, с. 166].

Таким чином, в ораторії Я. Яциневича контрастне зіставлення хорових, сольних та оркестрових епізодів визначає її драматургію. Важливими складовими інтонаційного комплексу стали яскраво представлена хорова та інтенсивна за розвитком вокальна і оркестрова, що, згідно з дослідженнями Н. Шепеленко, характерно для жанру ораторії [274, с. 15]. Відповідно, усі інтонації-образи формують різні способи інтонування й мелодики, серед яких найважливіші – хоровий, мелодизований і речитативно-декламаційний.

Темпові особливості. В ораторії Я. Яциневича чітко прописані темпові вказівки, як і в інших його хорових творах. На титульному аркуші рукопису темп не зазначений, проте він вказаний на початку кожної частини – *allegro moderato*. Ґрунтовна робота композитора над темповими позначеннями: градація коливається від *moderato*, *allegro moderato* до *allegro* у першій, третій і четвертій частинах; від *maestoso*, *andante*, *allegro moderato*, *allegro* до *prestissimo* у другій

частині. Для драматургії ораторіального типу, за Н. Шепеленко, характерне використання повільних темпів [275, с. 143]. Проте Я. Яциневич обрав помірно-швидкі темпи, щоб максимально відтінити контрастні музичні фрагменти, а в рукописі ораторії олівцем вказав хронометраж. Загалом звучання твору триває 31 хвилину, як свідчить запис наприкінці рукопису. Тривалість виконання кожної частини теж зазначена наприкінці частин: перша частина – 7 хвилин, друга частина – 7 хвилин, третя частина – 10 хвилин, четверта частина – 7 хвилин. Таким чином, композитор відійшов від традиційного використання повільних темпів, натомість запропонувавши детальну градацію темпових вказівок навіть у найдрібніших музичних фрагментах.

Ладогармонічні особливості. Ладогармонічна мова ораторії охоплює різностильову гармонію, характерну для різних епох. Зважаючи на звернення композитора до інтонаційного комплексу церковної музики (від середньовічної до хорового концерту XVIII століття), ладогармонічна мова охоплює унісонні проведення, монодичні побудови, опору на консонанси, хоральне звучання, фрагменти хорового співу *a cappella*, викладених у класичній гармонії. Я. Яциневич спирається на класико-романтичні традиції, на лади народної музики, зберігає тональність, використовує різні відхилення, модуляції, ладові різновиди, що характерно для раннього модернізму. Зберігаючи опору на консонанс, Я. Яциневич використовує колористичні можливості гармонії, досягаючи фонових забарвлень звучання. Нашарування різних гармоній в хоровій та оркестровій партіях, ускладнення вертикалі і горизонталі значною кількістю хроматизмів, використання паралельних тризвуків (зокрема у розділ С «Христос воскрес» із третьої частини) (дод. Е, прикл. Е.73) надають самодостатності і акустичності звучності. Дисонантне звучання гармонії обґрунтовує активні тональні пошуки та відхилення у далекі тональності. Для ладогармонічної мови ораторії характерна не лише тональна сфера, а й фрагментарна відсутність тонального устою, застосування принципу так званих

«тональних пошуків» (зокрема у розділі С «Звела Марія руки» із другої частини, у розділі А «За що Тебе розп'ято?» із четвертої частини) (дод. Е, прикл. Е.84).

Таким чином, поєднуючи ладогармонічні особливості музики попередніх епох і засоби ХХ століття, композитор продовжує напрацювання, розпочаті у хоровій та камерно-вокальній музиці. В ораторії ще більш яскраво та загострено, динамічно та впевнено відбулося поступове, але рішуче ускладнення композиторського мислення Я. Яциневича, що, за дослідженням О. Корчової [241, с. 45–46], є типовим для музичної мови раннього музичного модернізму.

Фактурні особливості. Фактурний розвиток є закономірним компонентом синтезу стильових та інтонаційних пластів ораторії. Використання різних видів фактури стало підкреслює сюжетні зміни твору. Залежно від змісту, його емоційного навантаження, психологічного розвитку головного образу, фактурне навантаження щоразу набуває нових значень. У перших акордах ораторії **гомофонно-гармонічна фактура** розщеплюється на мелодію та акордовий супровід (вступні розділи усіх частин). Експонування гомофонно-гармонічного звучання в його чистому вигляді типове для хорових фрагментів, пов'язаних з традиційною акордовою хоральною церковною музикою в супроводі оркестру (перша частина хор «Спросоння колосочки» з розділу В, хор «Спинилась Божа Мати» з розділу С, друга частина – хор «Назустріч учні Сина» з розділу В, четверта частина – хор «А янголи на небі» з розділу С), й у звучанні *a cappella* (друга частина – хор «Назустріч учні Сина» з розділу В). Безпосередній вплив фактури, типової для духовного хорового концерту, виявляється в антифонних перегукуваннях між чоловічими і жіночими партіями (третя частина – хор «Христос воскрес» з розділу А) (дод. Е, прикл. Е.85).

З гомофонно-гармонічною фактурою пов'язана і природа народної музики, що характеризується підголосковістю, введенням терцієвої втори (третя частина – хор «Христос воскрес» з розділу С, четверта частина – хор «Проходила по полю» зі вступного розділу, хор «Не витримала суму» з розділу А, хор «Над Нею колосочки» з розділу В).

Окремим фактурним пластом стала одноголосна музика, типова для **старовинного церковного звучання** – монодичний спів, унісонні проведення (вступні розділи першої, другої, третьої частин; перша частина – фрагменти з хору «Заплакала сльозами» з розділу D, хор «Не місяць і не зорі» з коди, третя частина – хор «Мовчать далекі села» з коди, четверта частина – фрагменти з хору «Де Він родився вдруге» з розділу A, хор «Не витримала суму» з розділу A).

Найбільшого розвитку в ораторії набула **поліфонічна фактура** різних епох. Серед ознак строгої старовинної поліфонії виділяються урочисті юбіляції, канонічні імітації (друга частина – хор «Зелене зеленіє» з розділу A, третя частина – хор «Назустріч вітер віє» з розділу A, хор «Христос воскрес» з розділу A, хор «Ми квіти звіробою» з розділу C) (дод. E, прикл. E.86). Композитор звертається до бахівської поліфонії, до форм фуґи, фуґато (перша частина – хор «Поглянула – скрізь тихо» з розділу A, хор «Ой, радуйся, Маріє» з розділу B, хор «Заплакала сльозами» з розділу D, третя частина – хор «Із крові тут юрбою» з розділу C, четверта частина – хор «Над Нею колосочки» з розділу B) (дод. E, прикл. E.87). Багатоголосний виклад, насиченість поліфонічними прийомами збагачують хорове звучання і підкреслюють монументальність, характерні (за А. Терещенко) для жанру ораторії [225, с. 45].

Серед **сучасних** для композитора фактурних прийомів можна назвати ускладнення вертикалі і горизонталі у всіх частинах ораторії, що утворюється шляхом хроматизації фактури. Інструменталізація хорового письма, як наслідок використання поліфонічних форм фуґи й фуґато, суттєво впливає на природу інтонування вокальної музики та ускладнює її виконання.

Таким чином, нашарування фактурних прийомів різних епох, стилізованих засобами сучасної музики, характерне для композиторського мислення Я. Яциневича, як і музики раннього модернізму.

Роль оркестру. Значним досягненням та потужним компонентом драматургії в українській ораторії ХХ століття, згідно з дослідженнями А. Терещенко [204, с. 156] та А. Хохловкиної [225, с. 68], стало надання

важливої ролі звучанню оркестру та введення в інструментальний супровід принципу симфонізму. У творі Я. Яциневича симфонічний оркестр виконує кілька функцій. Зберігаючи класичне завдання оркестру (акомпанування сюжету, відображення вербального тексту), композитор надав йому самостійного індивідуалізованого звучання. Нерідко оркестр дисонує зі звучанням хору, відбувається протиставлення хорової і оркестрової партій (так, у першій частині в розділі В гомофонно-гармонічна фактура хору протиставлена унісонному руху в оркестрі). Для звучання інструментів оркестру характерні ритмічні ускладнення у вигляді синкопування, тріолей, часте використання тремоло, хроматизація звучання, репетиції на дисонуючих гармоніях, введення стрімких пасажів, що створюють ефект емоційного нагнітання (друга частина, розділ А і фінал; третя частина), монотонні остинатні коливання звучання як відображення одноманітної дії (четверта частина).

Композитор засобами оркестру неодноразово досягає ефекту звукозображення образів сюжету (низхідні пасажі в образі колосочків у першій частині, розділ В «Спросоння колосочки»; тремоло в образі вітру у третій частині, розділ А «Назустріч вітер віє») (дод. Е, прикл. Е.66, Е.70, Е.88). В оркестр введено інструментарій, що доповнює і розкриває сюжет – важка мідь низхідним хроматичним рухом як нагадування траурної ходи (у всіх частинах), флейтові пасажі низхідними хроматизмами як образ плачу Марії (перша частина, розділ С), дзвони в церковному передзвоні (третя частина, розділ А «Христос воскрес»), англійський ріжок і ритм ударних в образах східного звучання (вступні розділи у третій і четвертій частинах), мідна група в урочистому фіналі (четверта частина).

Таким чином, симфонічний оркестр становить повноцінний компонент ораторії, впливаючи на драматизацію змісту, розвиток форми, посилює драматургічний розвиток і контрастність твору.

Висновки до четвертого розділу

В українській музиці до ХХ століття жанр ораторії не набув такого розвитку, як в західноєвропейській. Композитори звертались переважно до хорової та інструментальної музики. Зацікавлення жанром ораторії припадає на першу третину ХХ століття – у 1923 р. М. Вериківський написав ораторію «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку». До цього часу серед вокально-симфонічних творів переважали кантати, особливо у творчості композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Ораторія Я. Яциневича «Скорбна Мати», створена 1926 р., – це перша ораторія в українській музиці, написаним одразу з оркестровою партитурою для хору, солістів і повного складу симфонічного оркестру.

Спираючись на дослідження А. Терещенко [200–204], Н. Шепеленко [274; 275], А. Хохловкиної [225], І. Матійчин [119] про розвиток жанру ораторії в українській музиці, праці О. Корчової [96; 97] про музичний модернізм, розглянуто особливості жанру і музичної мови ораторії Я. Яциневича, яким властиві *головні ознаки жанрового генотипу*.

1) *Використання релігійних образів та сюжетів як вербальної основи*. Складовими жанрового архетипу, окрім біблійної тематики, стала єдність трьох сюжетних пластів: євангельського (образи Божої Матері та учнів Христа), онтологічної вертикалі «людина – Бог» (звернення і моління людини до Божої Матері, а також образи земної Марії як матері П. Тичини), земного (образи природи, стражденної України і звичайні людські проблеми). Зважаючи на політичну ситуацію 1920-х років, звернення до сакрального образу Божої Матері є сміливими рішенням композитора, адже теми і сюжети усіх пізніших ораторій продиктовані «ідеологічними маніфестами» (1930–1960) або «світськими» темами (1970–1980). Лише на початку 1990-х рр. українські композитори звернулись до духовної музики.

2) *Інтонаційна єдність з церковною музикою*. Зберігаючи євангельський сюжет, композитор надав велику увагу інтонаціям церковної музики, зокрема

таким, як монодичний одноголосний спів, унісонні проведення, церковна псалмодія, хоральний спів.

3) *Структура* ораторії має три рівні – циклічна чотиричастинність, самостійність і незалежність дрібних розділів кожної частини, наявність музичної форми у розділах.

4) *Поєднання у драматургії епічної оповіді, ліричності і елементів видовищних дійств.* На сюжетному і музичному рівнях значну увагу надано не лише оповіді, а й протиставленню образів, уведено ліричну і драматичну лінії. Окрім генеральної кульмінації, у кожній частині є місцеві мікрокульмінації, контрасти розкрито й підкреслено засобами музики.

5) *Переважаючі хорових епізодів над сольними.* Незважаючи на відсутність в ораторії номерного поділу, кількість хорових фрагментів відіграють важливу семантичну роль як носії драматургічного навантаження. Проте контрастне співіснування хорових епізодів поряд із сольними й оркестровими не применшує значення останніх. Сольні фрагменти, їх незначна кількість вплинули на розкриття психологічного стану образу Божої Матері.

Структурно-семантичний аналіз ораторії Я. Яциневича дає змогу виявити жанрові джерела – *оперу* та *пасіони*. Розлогі сольні епізоди в кількох частинах ораторії подібні до оперних арій. Психологізований образ Божої Матері змінюється упродовж твору, перенесений в Україну, символізує трагедію українського народу. Подібні паралелі можливі з ораторією О. Козаренка «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» (1996), у якій таким символом став образ Козака [56, с. 237]. Образ Божої Матері у Я. Яциневича суголосний з образами як минулих епох («Passion» Й. С. Баха, «Stabat Mater» Дж. Перголезі), так і стражданнями Марії («Stabat Mater» І. Щербакова, К. Шимановського, К. Пендерецького та ін.). Особливо споріднює ораторію Я. Яциневича з пасіонами музичні форми діалогу між Марією і хором, що дало можливість посилити трагізм образу Божої Матері.

Я. Яциневич використовує жанрово-стильові елементи різних епох, поєднуючи їх із сучасною музичною мовою. Стиль ораторії за своїми ознаками співзвучний *модерністським тенденціям в музиці*. Відповідно, можна визначити такі ознаки модерністського мислення композитора:

1) оригінальне сприйняття та інтерпретація поезії П. Тичини – довільне переставляння, доповнення, повторення окремих рядків, зміщення смислових акцентів;

2) «тональна гра», активний тональний розвиток, відсутність тонального устою в окремих фрагментах;

3) нашарування різних жанрово-стильових інтонаційних комплексів, серед яких, окрім церковної стилістики, є інтонації церковного передзвону, плачу і скорботи, східного колориту, української народної пісні, маршової військової музики;

4) використання лейттематизму і лейтритму, які об'єднали чотири цикли;

5) ускладнення ладогармонічного мислення шляхом поєднання гармонічного комплексу різних епох – від класико-романтичної доби до колористичного звучання, нашарування дисонантних гармоній, ускладнення вертикалі і горизонталі;

6) нашарування фактур різних епох – від гомофонно-гармонічної до поліфонічної, що свідчить про інструменталізацію хорового звучання.

У музичній мові твору поєднані жанрові елементи не лише архетипу ораторії, а й прийоми модерністського мислення, *авторські засоби*. Так, мелодичне інтонування переважає над декламаційним, використані рухливі темпи з детальною градацією навіть у найдрібніших музичних формах, симфонічний оркестр постає повноцінним учасником дії. Жодна з цих ознак раніше не була характерна для ораторії.

Таким чином, музична мова ораторії зумовлена творчим експериментуванням композитора не лише в хоровій і камерно-вокальній музиці, а й у духовних творах. «Скорбна Мати» стала кульмінацією усієї

творчості митця як відображення процесу інтелектуалізації музичної мови композиторів першої третини ХХ століття. Релігійна тематика, розпочата у творчості Я. Яциневича, набуде поширення в музиці українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема в кантаті «Скорботна Мати» Ю. Іщенка на слова П. Тичини для сопрано, мішаного і дитячого хорів, симфонічного оркестру у чотирьох частинах (1990) та ораторії Ю. Ланюк «Скорбна мати» на вірші П. Тичини для сопрано, баритона, лірника, дитячого, мішаного хорів та великого симфонічного оркестру (2008).

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати здійсненого дослідження життєтворчості Якова Яциневича відповідно до визначених завдань, сформулюємо такі висновки.

1. Ім'я митця тривалий час не привертало уваги музикознавців. Поступове зацікавлення його творчістю останнім часом спрямоване на дослідження духовної музики та біографії. Інші сфери діяльності композитора (диригентська, педагогічна, акомпаніаторська, фольклористична, організаторська, громадська, держслужбовця, священика) та жанри його музики (хорові, вокальні, інструментальні, оркестрові, музично-драматичні композиції) ще потребують дослідження. Значна кількість опублікованих біографічних матеріалів про Я. Яциневича містять помилки, неточності, неспівпадіння, а часом і недостовірну інформацію.

2. У дисертації вперше повно і комплексно використано раніше не досліджені архівні документи про Я. Яциневича, віднайдені у десяти архівах Києва, Львова та Одеси (ІР НБУВ, ІМФЕ, ЦДАМЛМ, ЦДАВО, ДАК, ЦДАГО, ЦДІАК, ГДА СБУ, ІДБМР ЛННБУ, ДАОО). Усі віднайдені нові документи, введені в науковий обіг, слід поділити на кілька груп: епістолярна спадщина; біографічні, персональні документи Я. Яциневича (заяви, анкети, документи з навчальних закладів, спогади композитора, довідки про різні види музичної і немусичної роботи); рецензії, замітки та відгуки про музичну працю і твори митця; численні афіші і програми концертів та конкурсів, на яких виконували композиції Я. Яциневича; матеріали про публікацію його окремих творів; фотоматеріали про композитора та його рідних; рідкісні нотні видання, нотні рукописи.

Спираючись на віднайдені матеріали, маємо можливість **уточнити і підтвердити** факти біографії композитора, інформація про які досі містила розбіжності щодо географічних, хронологічних, часових даних, життєтворчість **доповнити** не відомою раніше інформацією. Біографію Я. Яциневича

деталізовано: розглянуто *диригентську діяльність* Я. Яциневича, виявлено нові відомості про *педагогічну та акомпаніаторську роботу*, наведено відомості про *організаторську та громадську діяльність*, про роботу як *держслужбовця*, інформацію про *священничий сан*. На формування творчих орієнтирів Я. Яциневича значний вплив здійснили традиції церковного укладу життя родини, інтонаційний досвід хорової музики (церковної і народної), а також досвід роботи з хоровими колективами різного рівня майстерності.

Огляд і аналіз багатогранної діяльності Я. Яциневича, її обсяги, дають підстави для висновку про композитора як **універсальну творчу особистість**, яка належить до типу «універсал-громадський діяч» (за класифікацією О. Коменди). У ставленні митця до навколишнього світу і людей, в його поведінці переважають ознаки інтровертної установки (за К. Юнгом). Незважаючи на часто несправедливі життєві обставини, композитор завжди дотримувався високих моральних і духовних цінностей. Для Я. Яциневича головним у житті було дотримання добра і справедливості, допомога іншим. Разом з тим, інтенсивність творчої діяльності свідчить про екстравертну установку митця. На основі зазначених внутрішніх потреб композитора доходимо висновку, що йому властиві гуманістичні особистісні риси етико-інтуїтивного інтроверта у поєднанні з елементами екстравертності.

Упродовж життя Я. Яциневич спілкувався з діячами культури і мистецтва: композиторами, диригентами, співаками, письменниками, журналістами, театральними діячами. Їхня творчість відображає ймовірні впливи на музику Я. Яциневича, дає можливість зрозуміти принцип вибору композитором авторських поезій для своїх творів зі словом та обґрунтувати інтерес митця до окремих музичних жанрів.

Архівні матеріали дають змогу **ввести в обіг твори** Я. Яциневича, про які раніше не було жодних відомостей, а також уточнити дати створення окремих композицій. Багато музичних творів Я. Яциневича втрачені під час німецької окупації, у Майкопі він спалив окремі композиції (ноти симфонії «1905 рік»).

Уперше окреслено **жанрову систему** творчості композитора, який написав майже триста музичних зразків в різних жанрах: інструментальна музика, обробки народних пісень для хорів різних складів *a cappella* і в супроводі фортепіано, авторські хорові твори для різних складів *a cappella* або в супроводі фортепіано, духовна хорова музика, камерно-вокальні твори, ораторія, музично-драматичні твори (опера-фесрія, оперета), кіномузика, симфонія. На основі віднайдених в архівах нотних рукописів композицій, документальних згадок про виконання окремих творів, нот яких наразі не виявлено, а також на основі друкованих творів створено жанрову таблицю, яка містить відомості про композиції із зазначенням дат і місця їх створення, авторів вербальних текстів, а також фондів збереження рукописів композицій (дод. В, табл. В.11).

Опрацьовані біографічні дані, опубліковані та рукописні ноти творів митця дали змогу здійснити **періодизацію життєтворчості Я. Яциневича**. Враховуючи вплив соціокультурних, історико-політичних чинників на життя композитора, його географічне місце проживання, особливості музичного мислення, жанрову систему, а також спираючись на поняття специфіки хроносу життєтворчості Я. Яциневича (за О. Соломоновою і Н. Савицькою), та особливості внутрішнього психологічного розвитку Я. Яциневича, виділено п'ять періодів:

1. Ранній період (до 1905), що поділяється на перший (формування у Білій Церкві, навчання в Києві, до 1900) та другий (музична діяльність у Києві, 1900–1904) етапи.
2. Криза в композиторській творчості (1905–1915).
3. Зрілий період (1915–1930), що поділяється на перший (активна участь у мистецькому і церковному житті Києва, збирання фольклорного матеріалу в селах Київщини, 1915–1925) та другий (мистецьке життя в Одесі, 1925–1930) етапи.
4. Вимушена криза, пауза «мовчання», перервана еволюція (1930–1940).
5. Редукований пізній період (1940–1945).

3. Хорова, камерно-вокальна музика та ораторія Я. Яциневича написані в найбільш плідний зрілий період творчості, коли він проживав і працював у Києві й Одесі, виконував свої твори з хоровими колективами, з якими працював як диригент.

Хорова музика Я. Яциневича представлена духовними творами, композиціями на тексти українських поетів та обробками народних пісень. Серед камерно-вокальних творів – солоспіви в супроводі фортепіано на вірші українських поетів. Кульмінацією розвитку хорової і сольної творчості Я. Яциневича слід вважати ораторію «Скорбна Мати» для хору і двох сопрано-*solo* на слова П. Тичини в супроводі симфонічного оркестру.

У дисертації три розділи присвячені розгляду музичних жанрів у творчості Я. Яциневича: другий розділ – духовна музика, третій – хорові і камерно-вокальні твори на тексти українських поетів, четвертий – ораторія.

4. Дослідження архівних матеріалів, афіш концертів, відгуків у **газетній періодиці** переконують, що хорові та камерно-вокальні твори Я. Яциневича у ХХ столітті досить часто звучали на концертах у виконанні колективів різного рівня майстерності (Капели «Думка», Капели бандуристів, Капели М. Вериківського, Київського залізничного хору, Київського Митрополичого хору, хору студентів Університету святого Володимира, а також під керівництвом автора у виконанні Капели ім. М. Лисенка). Композиції митця відомі в Україні (Київ, Одеса, Львів, Харків, Полтава, Західна Україна) і за її межами (Тбілісі, Баку, Бриджпорт – штат Коннектикут, Сьрудборов під Варшавою). Численні аудіо- та відеозаписи опублікованих творів Я. Яциневича у виконанні українських та зарубіжних колективів, здійснені у ХХІ столітті, свідчать про зацікавлення творчістю композитора.

До **духовної хорової музики** належать понад шістдесят творів, написаних переважно упродовж 1920-х рр., більшість із них опубліковані, решту віднайдено в архівах: великі богослужбові цикли («Літургія», «Всеношна», «Вінчання»), окремі піснеспіви на канонічні вербальні тексти зі служб, а також

паралітургічні твори (релігійні канти, колядки, щедрівки). Значна кількість духовних композицій Я. Яциневича, як і інших композиторів, представників «нової школи» української духовної музики (М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Демуцького, П. Козицького, М. Вериківського, М. Гайдая та ін.), зумовлена суспільно-політичними подіями. Попри складність першої половини ХХ століття, коли в Україні відбувалися революції, війни, голод, розруха, композитори брали активну участь в діяльності УАПЦ, ВПЦР, зокрема в українізації богослужбової музики, що вплинуло на їхню творчість. Знайомство та спільна праця Я. Яциневича з іншими композиторами у цій сфері сприяла тому, що митець мав можливість не лише сприймати досвід своїх сучасників, а й удосконалювати знання, виробити власний авторський почерк, зокрема в духовній музиці.

Аналіз духовної музики Я. Яциневича дає змогу визначити, що *жанрово-інтонаційними джерелами* його композицій стали традиції музики попередніх епох: старовинна церковна одноголосна музика, різновиди і способи церковного співу, українські класичні хорові концерти, російська хорова музика, духовні твори композиторів, сучасників Я. Яциневича, традиції української народнопісенної культури. Разом з тим, визначено *індивідуальні виражальні засоби і прийоми композитора*:

- відтворення молитовного стану;
- глибоке музичне тлумачення сакральних вербальних текстів;
- уникнення одноманітності звучання (нова гармонізація повторюваної теми, переміщення основної мелодії в інші голоси, зміна тональності, введення підголосків чи прохідних звуків у супровідних партіях, додавання допоміжних ноти до основної теми);
- чіткість структури циклів та розділів форм у кожному піснеспіві окремо;
- переосмислення деяких традиційних поглядів на структуру церковних богослужінь (у «Вінчанні» композитор вперше музично оформив вербальні тексти таїнств Обручення і Шлюбу);

– новаторство у трактуванні музичного розвитку окремих піснеспівів («Святий Боже» і «Херувимська» з «Літургії»);

– ускладнення гармонічної мови відхиленнями в далекі тональності, зіставленнями тональностей без попередньої гармонічної підготовки, альтерованими загостреннями, які утворюють прохідні дисонуючі співзвуччя, максимальне застосування колористичних можливостей гармонії, характерне для музики модернізму;

– використання мелодико-гармонічних зворотів з підвищенням четвертого щабля в мінорі;

– інтонаційні зв'язки між творами і між циклами (використання однакового музичного матеріалу, подібного арсеналу музичних засобів);

– наявність піснеспівів як для професійного, так і для аматорського хорів, а також кількох варіантів однієї частини;

– часта контрастність, різкі образно-емоційні зміни;

– ретельно продумана музична драматургія творів.

5. Зацікавлення Я. Яциневича створенням хорової і камерно-вокальної музики на тексти українських поетів, а також обробок народних пісень (усі твори віднайдено в рукописах та рідкісних виданнях) зумовлене загальною тенденцією епохи до професіоналізації українського хорового та сольного виконавства. Хорова і камерно-вокальна музика митця, популярна і виконувана колективами у 1920-і рр., була заборонена вже з кінця 1920-х і особливо у 1930-х рр.

Аналіз хорової (одинадцять творів *a cappella*, чотири твори в супроводі фортепіано, шість обробок народних пісень для хору або соліста з хором) і камерно-вокальної (чотири солоспіви в супроводі фортепіано) музики Я. Яциневича дає підстави для висновку про експериментування композитора мислення від початку 1920-х до кінця 1930-х рр. Для композицій Я. Яциневич обирав поезії, сповнені «музичності», драматизму і рішучості, пейзажні замальовки, веснянки, інтимну лірику. Це поетичні твори Г. Чупринки,

В. Чайченка (Б. Грінченка), Олександра Олеся, І. Франка, Лесі Українки, О. Романової, О. Маковея, О. Коваленка. Проте 1930-і рр. внесли корективи – композитор пише твори «на злобу дня» на вірші В. Атаманюка, Б. Юрківського, І. Яременка, у яких оспівуються «червоні прапори», «нове життя» тощо.

Для композицій Я. Яциневича характерні стильові особливості музики того часу. Зберігаючи інтонаційну єдність з минулим, зокрема з романтизмом, композитор застосовує елементи модернізму: колористичні можливості гармонії з опорною роллю консонансу і використанням дисонансів, хроматизацію горизонталі, полістильові фактурні нашарування, інструменталізацію хорового письма внаслідок використання фуг, фугато у хорових творах, декламації та імітації людського голосу в солоспівах, komponування творів у збірки, наявність різних варіантів однієї і тієї ж композиції. З іншого боку, спостерігаються ознаки нефольклорного мислення Я. Яциневича в обробках народних пісень, що виявляється як довільне ставлення до першоджерел та їх переосмислення. У хорових і камерно-вокальних творах композитор втілює авторські ідеї – довільно поводить з поетичними текстами, використовує темброву палітру голосів та фортепіано, розгортає масштабні музичні форми, звертається до монологічних оперних сцен, використовує лейтмотиви та принцип конфлікту.

6. Ораторія Я. Яциневича «Скорбна Мати» (1926) для мішаного хору, двох сопрано-*solo* та симфонічного оркестру на слова П. Тичини стала першим в українській музиці твором цього жанру. Вона написана одразу з оркестровою партитурою. Ораторія М. Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923) в її першій редакції – в супроводі фортепіано.

Ораторія Я. Яциневича має головні ознаки жанрового генотипу: *введення релігійних образів і сюжетів як вербальної основи* (єдність трьох сюжетів: євангельського – Божа Матір і Христос, онтологічного – моління людини до Божої Матері, земного – природа, Україна, люди), що повернеться в українську музику лише на початку 1990-х рр.; *інтонаційна єдність з церковною музикою* (введення одноголосся, псалмодії, хоралу); *використання великомасштабної*

музичної структури (три рівні – циклічна чотиричастинність, незалежні невеликі розділи в кожній частині, наявність музичних форм у розділах); *поєднання у драматургії епічної розповіді, ліричності і дієвих елементів видовищних дійств* (протиставлення образів, мікрокульмінації в кожній частині); *переважання хорових епізодів над сольними* (попри відсутність номерного поділу, кількість хорів переважає, проте емоційно-психологічна складова у сольних епізодах є не менш значущою).

Важливі *жанрові джерела* ораторії – опера і пасіони, ораторію Я. Яциневича споріднюють з ними масштабні сольні епізоди Божої Матері, психологізація і зміна її образу у творі, діалог між Марією і хором, що суголосно із «Stabat Mater», «Страстями» композиторів різних епох. В ораторії спостерігається вплив *засад модерністського мислення* композитора, серед яких – вільне інтерпретування тексту поезії; тональні пошуки; полістильове нашарування жанрово-інтонаційних комплексів церковної стилістики, дзвоніння, плачу і скорботи, східного колориту, української народної пісні, маршової військової музики; свідоме використання лейттеми, лейтритму; звернення до ладограмонічного комплексу та фактурних прийомів різних епох з обов'язковим використанням колористичного звучання, дисонантних нашарувань, ускладнень горизонтальних та вертикальних поєднань, поліфонічних складних комплексів. Серед найяскравіших особливостей *авторського мислення* Я. Яциневича – переважання мелодичного інтонування над декламаційним, введення переважно рухливих темпів, надання симфонічному оркестру ролі повноцінного учасника дії.

Зважаючи на зазначені особливості хорової і камерно-вокальної музики Я. Яциневича, ідентифіковано стиль композитора. На початку ХХ століття українська музика, як і європейська, зазнає стильових змін, різні стильові напрями співіснували навіть і музиці одного композитора. З кінця ХІХ – до першої третини ХХ століття в українській культурі набув розвитку музичний модернізм, що характеризується тісним зв'язком з політичними процесами

(тоталітарним режимом, революціями, війнами, соцреалізмом). Творчість Я. Яциневича зазнала впливу модерністської образності й лексики. Як і інші композитори його доби він представляє альтернативну версію українського модернізму, поширену в Україні лише до 1930-х рр. (за дослідженнями О. Шмурака). Я. Яциневич зазнав політичних репресій – від заборон друкувати й виконувати його твори (кінець 1920-х), зміни музичної діяльності на інженерно-будівельну (у 1930-х) до вислання за межі України та смерть на чужині (1940-і).

Жоден з представників модернізму, як відомо, не є виразником одного стилю у його «чистому» вигляді. Кожен митець проходить шлях власної ідентифікації в бік її ускладнення. Такі ж процеси відбуваються й у творчості Я. Яциневича, результатом яких стали інструменталізація хорового письма, професіоналізація й інтелектуалізація творчого сприйняття.

Дослідження життєтворчості Я. Яциневича не втрачає актуальності й надалі. **Перспективи** подальшого дослідження передбачають:

1) *біографічний напрямок досліджень*: пошук матеріалів про дитинство та юність Я. Яциневича, навчання у парафіяльній школі в Білій Церкві; дослідження співпраці Я. Яциневича з М. Лисенком та з М. Садовським; про навчання композитора в музичній школі С. Блюменфельда та музично-драматичній школі М. Лисенка, про священничу діяльність Я. Яциневича та його роботу як інженера до переїзду до Запоріжжя;

2) *опрацювання рукописів творів* інструментальної музики, вокальних ансамблів, музично-драматичних творів, кіномузики;

3) пошук матеріалів *в інших архівних установах*, зокрема в Києві (Державний архів Київської області, Центральний державний кінофотофоноархів імені Г. С. Пшеничного), Запоріжжі (Державний архів Запорізькою області), Білій Церкві (церковні архіви при храмах).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

ЛІТЕРАТУРА

1. А разом воскресне і щастя й любов. Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори : навч.-метод. посібник / уклад. Д. Чамахуд. Харків : Укр-Паблішер, 2024. 132 с.
2. Азашиков Г. Х. Адыгея в годы Великой Отечественной войны : автореф. дис. ... канд. истор. наук : 07.00.02. Москва, 1997. 18 с.
3. Аудіозаписи творів Я. Яциневича. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/person/yatsynevych-yakiv/alisten/> (дата звернення: 14.04.2024).
4. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
5. Білокін С. І. Кирило Стеценко – основоположник національно-церковної музики. *Культура і життя*. 2002. 5 червня. С. 4.
6. Білоусова Л. Г. Метричні книги Державного архіву Одеської області як джерело для дослідження міграцій та етноконфесійної історії Півдня України. *Архіви України*. Київ, 2015. №2. С. 80–124.
7. Бондаренко А. 150 років Якову Яциневичу – фундатору української духовної музики. *Український інтерес* : веб-сайт. 2023. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoji-duhovnoyi-muzyku-1107698> (дата звернення: 17.07.2024).
8. Бурбан М. І. Українське хорове виконавство. Дрогобич : Вимір, 2005. Ч. 1 : Хори. 298 с.
9. Васик О. В. Використання інформації метричних книг для генеалогічного пошуку (за матеріалами державного архіву Донецької області). *Історичні і політологічні дослідження* : зб. наук. пр. 2010. №1/2 (43/44). С. 80–86.
10. Василенко О. В. Романсова творчість Михайла Колачевського (до питання розвитку жанру в контексті української культури XIX–XX століть). *Мистецтвознавчі записки* : зб. ст. Націон. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 25. Київ, 2014. С. 55–62.
11. Василькевич Г., Гунчик І. Народні пісні про святого Юрія і Цмока з українсько-білоруського помежів'я. *Міфологія і фольклор* : зб. наук. пр. №1. Львів, 2012. С. 88–102.
12. Велика Субота і Пасха : Ноти / ред.-упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк : Муз. відділ Наук.-богослов. ін-туту УПЦ в США, 1964. 207 с. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/collection/vasyl-zavitnevych-velykden-velykasubota-i-pasha/> (дата звернення: 25.02.2024).
13. Вениамин (Краснопевков), архиеп. Новая Скрижаль. Херсон : Херсонская епархия, 1998. 533 с.

14. Вериківський М. І. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 203–217.
15. Витвицький В. В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. Львів, 2001. 175 с.
16. Власенко В. М. Вони творили нашу велич. Біла Церква, 2016. 300 с.
17. Волосатих О. Ю. Доба модерн і творчість Віктора Косенка. *Відкриті еволюціонуючі системи*: зб. мат-в Міжнар. наук. конф. 2020. С. 117–119.
18. Волосатих О. Ю. Епістолярій, програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі архіву Віктора Косенка). *Рукописна та книжкова спадщина України : археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. 2024. № 2(33). С. 22–37.
19. Ворох А. О. Матеріальне забезпечення викладачів технічних ВНЗ (20–30-рр. ХХ ст.). *Гуманізація навчально-виховного процесу*: зб. наук. пр. Вип. XXV. Слов'янськ : Вид-й центр СДПУ, 2005. С. 17–22.
20. Ворох А. О. Реформування системи інженерної освіти в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.). Харків : УПА, 2009. 296 с.
21. Всеношна. Част. 1 : Вечірня : Ноти / ред.-упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк : Муз. відділ Наук.-богослов. ін-туту УПЦ в США, 1960. 264 с.
22. Выпускники Киевской духовной семинарии 1878, 1884, 1885, 1888–1890, 1901, 1902, 1908, 1914, 1915 гг. *Петербургский генеалогический портал* : веб-сайт. URL: <http://www.petergen.com/bovkalov/duhov/kievsem.html> (дата звернення: 2.10.2021).
23. Гайворонський М. О. Служба Божа на мішаний хор : Ноти / упоряд. О. Хоровяк. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/collection/m-o-hajvoronskyj-sluzhba-bozha-na-mishanyj-hor-1938/> (дата звернення: 07.09.2022).
24. Гайдучик Д. В. Виконавські аспекти духовних творів Я. Яциневича (на прикладі «Літургії святого Іоанна Златоустого»). *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених і студентів, Глухівський нац. пед. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 25–26 лютого 2016 р. URL: <https://drive.google.com/file/d/0B1PrGvfDqTb4Y2NHNmMwdUtqcVU/view>
25. Гайдучик Д. В. Джерелознавчі аспекти дослідження творчої діяльності Я. М. Яциневича. *Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури* : мат-ли VI Міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених та студентів, Вінницький держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського, 25–26 листопада 2015 р. Вінниця: ТОВ «Нілан», 2015. С. 134–138.
26. Гайдучик Д. В. Духовні твори Я. Яциневича у церковно-співацькій практиці ХХ століття (за архівними матеріалами). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. №2. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 19–31.
27. Гайдучик Д. В. Жанрові традиції у «Службі Божій» Михайла Гайворонського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені*

П. І. Чайковського : зб. ст. і мат-в. Вип. 113 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2015. С. 239–256.

28. Гайдучик Д. В. «Літургія святого Іоанна Златоустого» у творчості Я. Яциневича та К. Стеценка: спільні та відмінні риси. *Релігія. Філософія. Культура* : мат-ли Міждисциплінарної Всеукр. наук.-практ. конф., Чернігівський нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 29 жовтня 2015 р. Чернігів, 2016. С. 76–87.

29. Гайдучик Д. В. Синтез народнопісенних та церковно-монодичних витоків у духовних циклах Кирила Стеценка. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 39. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 164–193.

30. Гамкало І. Д. Яциневич Яків Михайлович. *Українська радянська енциклопедія*. Київ : Головна редакція УРЕ, 1985. Т. 12 (Фітогормони – Ї). С. 531.

31. Гетьман В. Світова прем'єра ораторії «Скорбна мати» Якова Яциневича на поезію Павла Тичини. *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 4 (396). С. 115–117.

32. Гнатів З. Я. Сакральна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ століть. *Молодь і ринок* : наук.-пед. журнал. №12(95). Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-тет ім. І. Франка, 2012. С. 118–126.

33. Гобдич М. М. Від упорядника. *Яциневич Я. Духовні твори* / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. С. 4–5.

34. Гончаров П. Г. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 161–182.

35. Гуленко В. В. Структурно-функціональна соціоніка: розробка метода комбінаторики полярностей. Ч. 1. Київ : Трансп. України, 1999. 186 с.

36. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії). Харків : ХДАК, 2011. 90 с.

37. Гуральна С. С. Жанрово-стильові особливості «Служб Божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Вип. 3 / редкол.: М. Станкевич, О. Голубець, Н. Урсу та ін.: гол. ред. О. Смоляк. Тернопіль, 2012. С. 179–186.

38. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Київ : Музична Україна, 2019. Вид. 2-ге, виправл. і доп. 768 с. ; 32 с. іл.

39. Гусарчук Т. В. Риси до психологічного портрету вченого. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. Вип. 6 : Пам'яті доктора мистецтвознавства, проф., засл. діяча мистецтв України М. Гордійчука. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. С. 94–101.

40. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.

41. Давидовський Г. М. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 129–142.
42. Демуцький П. Д. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 143–152.
43. Демуцький П. Д. Ліра і її мотиви : зб. нар. пісень для голосу з лірою. Київ : Друкарня І. Чоолова, 1903. 68 с.
44. Дерев'янченко О. О. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми Михайла Вериківського»: принципи опрацювання фольклору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. і мат-в. Вип. 34 : Сучасне теоретичне музикознавство. Київ, 2022. С. 69–84.
45. Десять років української музичної культури. *Червоний шлях*. 1927. 1 лист. (№ 11). С. 225.
46. Дивная година. Текст. URL: <https://lyricstranslate.com/ru/дивная-година-дивный-час.html> (дата звернення: 3.05.2022).
47. Дорохіна Л. О. Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ ст.: автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
48. Дудченко А. В. Літургійний реалізм в богослов'ї Олександра Шмемана: дис. ... докт. філософії : 041. Київ, 2020. 230 с.
49. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття : Ноти / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. 224 с.
50. Духовні твори на тексти Великоднього тропаря : Ноти / ред.-упоряд. М. Юрченко. Київ : Кобза, 1991. 32 с.
51. Духовний концерт студентського університетського хора. *Киевлянин*. 1908. 19 берез. (№ 79). С. 1.
52. Єфремова Л. О. Колядки. *Енциклопедія сучасної України* : веб-сайт / редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3174 (дата звернення: 2.02.2023).
53. З життя Харківщини. *Наші вісті*. 1941. 28 груд. (№ 18). С. 4.
54. З іменем Святого Володимира : Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників / упоряд. В. Короткий, В. Уляновський. Кн. 2. Київ : Заповіт, 1994. 480 с.
55. З концертової салі. *Діло*. 1930. 9 квіт. (№ 78). С. 5.
56. Завгородня Г. Ф. Ораторія Олександра Козаренка «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» у контексті традиції духовної музики. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. Вип. 2 : на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко. Київ – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С.232–238.

57. Загадки життя і творчості Якова Яциневича: документальний фільм про композитора. Львівська обласна філія НСТУ. 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=apFm9Vy3bCc> (дата звернення: 8.12.2023).

58. Загальні зауваження про стан самодіяльності музичного мистецтва. *Радянський театр*. 1931. 1 груд. (№ 5). С. 19.

59. Законы о состояниях (свод законов Т. IX, изд. 1899 г., по Прод. 1906, 1908 и 1909 гг.): с разъяснениями, извлеч. из: Кодификационной объяснительной записки к Законам о состояниях, изд. 1899 г. и др. / сост. Я. Канторович. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд. Юридич. кн. склада «Право», 1911. 1032 с.

60. Засадна О. В. Жанр вінчання у творчості композиторів Київської хорової школи початку ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. і мат-в. Вип. 127. 2020. С. 52–66.

61. Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи): дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.

62. Збірка нот на бандуру. Українські народні канти : Ноти / упоряд. І. Махлай. Мічіган : Товариство бандуристів, 1988. 18 с. URL: <http://thekytastyfoundation.org/wp-content/uploads/2012/02/3.-Ukrainian-Folk-Canticles-Parma-1988.pdf> (дата звернення: 25.01.2024).

63. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність кінця ХІХ – початку ХХІ століття: основні тенденції розвитку. *Історія, теорія та практика сучасної гуманітаристики* : колективна монографія / за заг. ред. Т. Мартинюк, Н. Ігнатенко. Мелітополь : Видавничо-поліграфічний центр «Люкс», 2016. С. 190–206.

64. Кант Юрію. *Зоря* : часопис. Число 8. Львів, 1894. С. 186.

65. Карась Г. В. Музична культура української діаспори в світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

66. Кауфман Л. С. Пісня знаходить автора. Київ : Товариство «Знання» УРСР, 1966. 48 с.

67. Кауфман Л. С. О популярных украинских народных песнях и их авторах. Москва : Сов. композитор, 1973. 83 с.

68. Киев. 1840–1917. Все фотографии и фотоателье. *FotoTikon* : веб-сайт. URL: <http://fototikon.blogspot.com/2016/04/photoatelier-Kiev-1840-1917-1940.html> (дата звернення: 2.10.2023).

69. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Історія : веб-сайт. URL: <http://www.univ.kiev.ua/ua/geninf/history> (дата звернення: 25.03.2024).

70. Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., вступ. ст. та прим. Є. Федотов. Київ : Муз. Україна, 1981. 480 с.

71. Китастиг Г. Т. Служба Божа. Нотна збірка для мішаного хору / вступ. ст. Т. Миронюка. Київ, 2006. 56 с.

72. Кишакевич Й. М. Духовні твори : Ноти / упоряд. О. Зелінський. Львів : ВНТЛ–Класика, 2003. 162 с.
73. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 590 с.
74. Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академ. України ім. М. В. Лисенка. Число 3(13). Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2014. С. 52–57.
75. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 285 с.
76. Кіт змислений. Пародія на укр. нар. пісню. *Киевская старина*. Київ, 1903. С. 372–373.
77. Климчук К. Дорога додому довжиною у вік. *Час Змін Інформ* : веб-сайт. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (дата звернення: 2.11.2023).
78. Козаренко О. В. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Вип. 30. С. 138–150.
79. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.
80. Козицький П. О. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 183–202.
81. Колядки, щедрівки, духовні піснеспіви : Ноти / упоряд. З. Яропуд. Кам'янець-Подільський, 2008. 112 с. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/collection/kolyadky-schedrivky-duhovni-pisnespivy/> (дата звернення: 30.08.2024).
82. Колядки. Щедрівки : Ноти / ред.-упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк : Муз. відділ Наук.-богослов. ін-туту УПЦ в США, 1967. 669 с.
83. Коляструк О. А. Діяльність інженерно-технічних секцій профспілок України за покращення матеріально-побутових умов працівників у 1920-і рр. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*. 2007. №12. С. 228–234. URL: <http://history.org.ua/JournALL/xxx/12/15.pdf> (дата звернення: 15.05.2024).
84. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
85. Кондратенко І. А. Творча діяльність Михайла Семеновича Литвиненка в контексті української православної хорової культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 271 с.
86. Конкурс музичних творів перед робітництвом. *Вісти ВУЦВК*. 1925. 29 лист. (№ 45). С. 4.
87. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія. Київ : Автограф, 2008. 528 с.

88. Корній Л. П. Деякі теоретичні питання музично-історичного джерелознавства. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 35. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. С. 5–15.
89. Корній Л. П. Історія української музики: підручник / відп. ред. Г. Півторак. Київ, Харків, Нью-Йорк : М. П. Коць. Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини XVIII ст., 1996. 314 с.; Ч. 2 : Друга половина XVIII ст., 1998. 388 с.; Ч. 3 : XIX ст., 2001. 480 с.
90. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку XX століття. Київ : Муз. Україна, 2018. 362 с.
91. Корній Л. П. Історія української музичної культури: підручник / відп. ред. Л. Гнатюк. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 720 с.
92. Корній Л. П. Проблеми джерелознавства української музичної культури (безлінійні нотовані рукописи сакральної монодії XI–XVI ст.). *Студії мистецтвознавчі* : Число 6 (10) : Театр. Музика. Кіно. Київ, 2005. С. 7–14.
93. Корній Л. П. Я. Яциневич. Повернення із забуття. *Яциневич Я. Духовні твори* / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. С. 6–9.
94. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури XX століття. Київ : Муз. Україна, 1994. С. 29–60.
95. Корчова О. О. Творчість М. Леонтовича в модерністських проєкціях. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 107–111.
96. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
97. Корчова О. О. Український музичний модернізм: передумови концептуалізації. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. праць / гол. ред. І. Савчук. Вип. 23. Київ : ІПСМ НАМ України, 2023. С. 170–179.
98. Косаняк Н. В. Віднайдена колекція нот Інституту церковної музики у Львові. *Каллофонія* : наук. зб. з іст. церк. монодії та гимнографії. Ч. 9. 2018. С. 161–183.
99. Костюк О. Г. Яків Михайлович Яциневич (1869–1945) – композитор, диригент, педагог. *Вісті, Твін Сіті*. 1968. Вересень. Ч. 3 (26). С. 3–4.
100. Коханик І. Н. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. і мат-в. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство / упоряд. В. Москаленко. Київ, 2004. С. 37–42.
101. Кошиць О. А. З піснею через світ : мемуари. Київ : Книга роду, 2008. 432 с.
102. Кошиць О. А. Релігійні твори : Ноти / ред. З. Лисько. Нью-Йорк : Вид-во імені Зіновія Лиська, 1970. 738 с.
103. Кротевич Є. М. Київські зустрічі : спогади та новели. Київ : Дніпро, 1965. 336 с.
104. Кругляк М. Е. Життя та побут студентства Підросійської України другої половини XIX–початку XX століття : автореф. дис. ... канд. істор. наук : 07.00.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2010. 16 с.

105. Куземська Г. В. Сакральне слово отця Кирила Стеценка. *Стеценко К. Духовні твори* / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Фенікс, 2013. С. 12–15.
106. Кузик В. В. Скорбний шлях музики (до 150-річчя Якова Яциневича). *Студії мистецтвознавчі*. Число 3/4 (67/68). Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 93–99.
107. Лаврова З. Драматургія ораторії Ю. Ланюка «Скорбна мати». *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 161–169.
108. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 200 с.
109. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ століття. *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. і мат-в. Вип. 92: Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти (до 70-річчя від дня народження А. П. Лащенко). Київ, 2013. С. 179–185.
110. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекти изучения и развития. Київ : Муз. Україна, 1989. 136 с.
111. Левченко В. В. Історія Одеського інституту народної освіти (1920–1930 рр.): позитивний досвід невдалого експерименту : монографія / відп. ред. В. Хмарський. Одеса : ТЕС, 2010. 428 с.
112. Леонтович М. Д. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 9–34.
113. Леонтович М. Д. Що то за предиво : Ноти. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/piece/scho-to-za-predyvo-6/scores/> (дата звернення: 2.03.2024).
114. Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. Скорульська; гол. ред. А. Лащенко. Київ : Муз. Україна, 2004. 680 с.
115. Лисенко М. В. Рефлексія монодії у літургійній творчості Кирила Стеценка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 15 : Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність (до 2000-ліття християнської доби). Київ : Муз. Україна, 1981. С. 125–129.
116. Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / упоряд. О. Ошуркевич. Рівне, 2002. 139 с.
117. Літургійні пісні на мішаний хор / упоряд. С. Чичула. Чикаго, 1984. 134 с. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/collection/liturhichni-ripsni-uporyad-steran-chuchula/> (дата звернення: 20.01.2024).
118. Маласпіна В. До питання «церковного» виконання богослужбових піснеспівів. *Волинський благовісник*. 2016. № 4. С. 193–200.
119. Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 40–45.
120. Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., приміт. та комент. В. Іванов. Київ : Муз. Україна, 1982. 238 с.

121. Микола Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1968. 822 с.
122. Мишуга Ол. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., підготовка текстів, вступ. ст. та примітки М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. 780 с.
123. Молчанов М. О храме. Киев : тип. Кульженко, 1894. 116 с.
124. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Вип. 1. Київ : КІМ ім. Р. Глієра, 1998. С. 87–93.
125. Музичні організації на Україні. *Металеві дні*. 1930. 1 черв. (№ 2). С. 67.
126. Народна академічна хорова капела. *Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»* : веб-сайт. URL: <https://kpi.ua/choir-foto> (дата звернення: 25.02.2024).
127. Наша історія. Народна хорова капела «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка. *Дніпро* : веб-сайт. URL: <http://dnipro.univ.kiev.ua/about-us/> (дата звернення: 25.02.2021).
128. Наша парафія : веб-сайт. URL: <http://www.paraflia.org.ua/> (дата звернення: 23.10.2023).
129. Никодим Святогорець. Невидима боротьба. Київ : Свічадо, 2011. 212 с. URL: https://www.truechristianity.info/ua/books/invisible_struggle_26.php (дата звернення: 20.02.2023).
130. Никольский К., прот. Руководство к изучению Богослужения православной церкви. Киев : Общество любителей православной литературы. Изд-во им. свт. Льва, папы Римского, 2005. 328 с.
131. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : Твердиня, 2012. 168 с.
132. Новинки. *Діло* 1936. 4 січ. (№ 4). С. 6.
133. Обух Л. В. Збереження надбань української церковної хорової музики на прикладі видань УПЦ в США. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Вип. 6 : сер. культурологія. Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. С. 56–62.
134. Овчаренко Е. Світова прем'єра у Києві. 2022. *I-UA.tv* : веб-сайт. URL: <https://i-ua.tv/culture/72476-svitova-premiera-u-kyievi> (дата звернення: 8.10.2023).
135. Осадця О. П. Специфіка формування нотного фонду. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника* : зб. наук. праць / редкол.: М. Романюк (гол. ред.) та ін. Львів, 2010. Вип. 2 (18). С. 65–85.
136. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
137. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Муз. Україна, 2009. 392 с.
138. Пархоменко Л. О. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL:

https://parafia.org.ua/person/kalishevskij-yakiv/#footnote_49_5482 (дата звернення: 03.02.2024).

139. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.

140. Плахотнюк С. О., Шушківський А. І. Завітневич Василь Прокопович. *Енциклопедія сучасної України* : веб-сайт / редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15075 (дата звернення: 14.05.2022).

141. По Україні. *Рада*. 1912. 22 груд. (№ 292). С. 2.

142. Пуряєва Н. В. Словник церковно-обрядової термінології. Львів : Свічадо, 2001. 160 с.

143. Путятицька О. В. Гліб Павлович Таранов – постать професіонала у контексті часу. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 113 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії – НМАУ ім. П.І. Чайковського (1923–1941 роки). К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. С. 128–153.

144. Путятицька О. В. Григорій Любомирський і формування педагогічних засад Київської консерваторії перших десятиліть ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. С. 124–138.

145. Путятицька О. В. Латентна інформація як джерело реконструкції контексту творчої біографії Гліба Таранова (на прикладі одного листа). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 39. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 194–222.

146. Разрядный список учеников Киевской духовной семинарии, составленный после годичных испытаний, в Педагогическом Собрании Правления Семинарии, 26 июня 1887 года. *Киевские епархиальные ведомости*. №25. 1887. С. 472–490.

147. Раппопорт Л. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате ХХ века. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва : Музыка, 1971. С. 310–349.

148. Реклама. *Киевлянин*. 1903. 22 жовт. (№ 292). С. 1.

149. Реклама. *Киевлянин*. 1903. 25 жовт. (№ 295). С. 3.

150. Ржевська М. Ю. На зламі часів: Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

151. Різдвяний збірник: колядки та щедрівки : Ноти / ред.-упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк : Науково-богословський ін-т УПЦ в США, 1967. Т. 1. 669 с.

152. Руденко Л. Г. Нотна бібліотека хору Київської духовної академії. Київ : Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, 2013. 416 с.

153. Рудий Г. Київська періодична преса 1917–1918 рр. як джерело з історії Української Центральної Ради. Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика. 2014. Вип. 19. С. 272–284.

154. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.

155. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: досвід концептуалізації проблеми. *Ставропігійські філософські студії* : зб. ст. Ін-ту мистецтв нац. пед. ун-ту ім. М. Драгоманова. Вип. 5. Львів : Ун-т «Львівський Ставропігійон», 2011. С. 45–56.

156. Савицька Н. В. Декілька рефлексій з приводу психологічного віку композитора. *Київське музикознавство* : зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра. Вип. 48. Київ, 2014. С. 45–53.

157. Савицька Н. В. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації. *Київське музикознавство* : зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра. Вип. 20 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2006. С. 188–197.

158. Савицька Н. В. Зміна модусу композиторської відомості на тлі циклічності вікових фаз. Ранній творчий вік. *Ставропігійські філософські студії* : зб. ст. Ін-ту мистецтв нац. пед. ун-ту ім. М. Драгоманова. Вип. 6. Львів : Ун-т «Львівський Ставропігійон», 2011. С. 5–18.

159. Савицька Н. В. Психологічний вік композитора: спроба міждисциплінарного дискурсу. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник Одеської держ. муз. академ. ім. А. В. Нежданової / ред. О. Сокол. Вип. 7, кн. 2. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. С. 91–100.

160. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : СПОЛОМ, 2008. 320 с.

161. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.

162. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні) : : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 205 с.

163. Савчук І. Б. Естетичні реалії екзистенційного в українському модерністському мистецтві 1920-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 67. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 236–243.

164. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення [монографія]; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 156 с.

165. Самуляк Ю. Яків Яциневич ораторія «Скорбна мати»: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти : магіст. робота. Київ, 2024. 68 с.

166. Самчук Т. В. Викладання музики в університеті святого Володимира (1834–1859 рр.). *Український історичний збірник* : наук. пр. асп. та молодих

вчених / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Рада молодих вчених. Вип. 18. Київ, 2015. С. 174–185.

167. Свято-Серафимовский мужской монастырь (г. Белая Церковь) : веб-сайт. URL: <http://serafimovsky-mon.church.ua/architektura/> (дата звернення: 10.03.2022).

168. Семирозум О. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів : дипломна робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 235 с.

169. Серед українських композиторів. *Нове мистецтво*. 1926. 9 лист. (№ 27). С. 20.

170. Серета Н. В. Жанровий канон православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст.) : автореф. дис. ... ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.

171. Сивачук Н., Циганок О. Виховання патріотизму засобами образотворчого фольклору в українській родині другої половини ХІХ століття – першої чверті ХХ століття. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* : зб. наук. пр. / Уман. держ. ун-т ім. П. Тичини. №6(2). Умань : Жовтий О. О., 2012. С. 262–266.

172. Сікорська І. Світова прем'єра ораторії Яциневича в умовах війни. 2022. *Музика* : веб-сайт. URL: <http://mus.art.co.ua/svitova-prem-iera-oratorii-yatsynevycha-v-umovakh-viynu/> (дата звернення: 8.12.2023).

173. Січинський Д. В. Служба Божа на хори мішані : Ноти. *Денис Січинський. Хорові твори* / упоряд. Г. Карась. Івано-Франківськ : Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, 2000. С. 9–26.

174. Скорульська Р. М. Микола Лисенко: Дні і роки. Київ : Муз. Україна, 2015. 744 с.

175. Слюзар В. Потреба української церковної музики. *Свобода*, Держзі Сіті. 1930. 9 квіт. (№ 82). С. 2.

176. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум...» (О генотипе юродства в житнетворчестве Д. Шостаковича). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації / ред. упоряд. О. Зінькевич. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 171–186.

177. Соломонова О. Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум...»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики : монографія. Киев : ТОВ «Задруга», 2006. 380 с.

178. Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной класики: дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2007. 436 с.

179. Спасо-Преображенський кафедральний собор. Історія. *Тревел* : веб-сайт. URL: <https://travels.in.ua/uk-UA/object/20/spaso-preobrazhenskyu-kafedralnyu-sobor> (дата звернення: 10.08.2024).

180. Список українських колядок і щедрівок. *Вікіпедія* : веб-сайт URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_українських_колядок_і_щедрівок (дата звернення: 2.03.2024).
181. Співи на Літургії / упоряд. В. Завітневич. Нью-Йорк : УПЦ в США, 1963. 188 с. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/collection/vasyly-zavitnevych-liturhiya/> (дата звернення: 14.04.2024).
182. Средние зарплаты в царской России, СССР и РФ с 1853 по 2015 годы, выраженные в рублях, долларах и килограммах картошки. *Русский Портал* : веб-сайт. URL: <http://ороссиу.com/wages.htm> (дата звернення: 28.04.2020).
183. Степанченко Г. В. Яків Степовий. Київ : Муз. Україна, 1987. 48 с.
184. Степовий Я. С. Духовні твори : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття* / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. С. 153–160.
185. Стеценко К. Г. Духовні твори : Ноти / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Фенікс, 2013. 404 с.
186. Стеценко К. Г. На Йорданській ріці : Ноти. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/piece/na-jordanskij-richsi-2/scores/> (дата звернення: 2.03.2023).
187. Стеценко К. Г. Нова радість стала : Ноти. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/piece/nova-radist-stala/scores/> (дата звернення: 2.03.2023).
188. Студенство КПІ у дореволюційні часи: 1898–1917 рр. *Нарис історії: Київський Політехнічний інститут*. Київ : КПІ, 1995. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» : веб-сайт. URL: https://kpi.ua/history-students_1898-1917 (дата звернення: 25.03.2023).
189. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 19 с.
190. Супрун-Яремко Н. О. Українська церковна музика 20-30-х рр. ХХ ст. і духовна спадщина Кирила Стеценка та Якова Яциневича. *Музикознавчі праці* : зб. наук. ст. Рівне, 2010. С. 307–316.
191. Сучасна музична культура України. *Всесвіт*. 1928. 11 лист. (№ 46). С. 10.
192. Таїнство Шлюбу. Требник (у двох частинах). Частина І. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/trebnyk-u-dvoh-chastynah/tajinstvo-shlyubu/> (дата звернення: 20.07.2023).
193. Театр і музика. Народня авдіторія. *Рада*. 1907. 3 жовт. (№ 222). С. 3.
194. Театр і музика. *Рада*. 1906. 30 лист. (№ 66). С. 3.
195. Театр і музика. *Рада*. 1908. 4 квіт. (№ 69). С. 3.
196. Театр і музика. *Рада*. 1912. 6 берез. (№ 54). С. 4.
197. Театр. *Известия*. 1925. 10 жовт. (№ 1756). С. 6.
198. Театр. *Известия*. 1925. 17 груд. (№ 1813). С. 5.
199. Терещенко А. К. Орасторія. *Енциклопедія сучасної України* : веб-сайт / редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] ; НАН України,

НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75613> (дата звернення: 2.02.2024).

200. Терещенко А. К. Становлення в українській музиці першої третини ХХ століття нових векторів стилеутворення (на матеріалі творчості Левка Ревуцького). *Українське мистецтвознавство* : матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15. С. 37–48.

201. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория: эволюция жанровых разновидностей : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1972. 49 с.

202. Терещенко А. К. Українська кантата і ораторія : монографія Київ, Дніпро : Ліра, 2021. 362 с.

203. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія: 1917–1945. Київ : Наукова думка, 1980. 216 с.

204. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія: 1945–1974. Київ : Наукова думка, 1975. 176 с.

205. Тишко С. В. Проблема національного стилю в російській опері. Глінка. Мусоргський. Римський-Корсаков. Київ : [Музінформ], 1993. 120 с.

206. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 236 с.

207. Торба О. В. Слово і музика в хоровому творі. *Київське музикознавство*. 2004. Вип. 13. С. 201–213.

208. Тригуб П. М. Південноукраїнське село в період нової економічної політики. *Наукові праці МФ НаУКМА*. Т. V : Історичні науки. Миколаїв : Вид. відділ МФ НаУКМА, 2000. С. 76–84.

209. Українська біографістика. Вип. 4 / НАН України; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т біографічних досліджень; редкол.: В. І. Попик (відпов. ред.) та інші. Київ, 2008. 554 с.

210. Українська духовна музика : веб-сайт. URL: <http://ukrspiritmuz.net.ua/index.html> (дата звернення: 17.10.2023).

211. Український кант XVII–XVIII століть. *Ім'я Івана Мазепи: минуле, сьогодні, майбутнє* : веб-сайт. URL: <http://www.mazepa.name/ukrayinskyj-kant-xvii-xviii-st/> (дата звернення: 8.05.2022).

212. Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Ленинград : Музыка, 1971. 669 с.

213. Устав православных духовных семинарий и училищ, высочайше утвержденные 22 августа 1884 года, с относящимися к ним постановлениями Святейшаго Синода. Санкт-Петербург : Синодальная типография, 1888. 205 с.

214. Фасмер М. Собственник. *Этимологический словарь русского языка в 4 т.* Москва : Прогресс, 1971. Т. 3 (Муза – Сят). С. 704.

215. Филатова Е. С. Искусство понимать себя и окружающих. Дельта, 1999. 368 с.

216. Філенко Т. Ю. Берегиня поета — музика. До 100-річчя від дня народження Павла Тичини. *Сучасність*. Лютий. Ч. 2 (358). Нью-Джерзі, 1991. С. 46–60.
217. Філенко Т. Ю. З архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича. *Український музичний архів*. Вип. 1. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 189–214.
218. Філенко Т. Ю. З яблуневоцвітної мелодії (до 50-ліття від дня смерті Якова Яциневича). *Альманах Українського народного союзу*. Вип. 86. Джерзі Ситі–Нью-Йорк : Свобода, 1996. С. 175–184.
219. Філенко Т. Ю. Не здоланий зневірою. *Музика*. 1989. № 6. С. 26–28.
220. Фільова Т. В. Модернізм в українській культурі кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Теорія культури і філософія науки». 2014. №1083. Вип. 49. URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/2125/1865> (дата звернення: 01.07.2023).
221. Харченко О. І. Київські концерти духовної музики кінця ХІХ–початку ХХ століть і їх виконавці (за матеріалами київської преси 1900–1917 років). *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 24. Київ : Міленіум, 2013. С. 120–127.
222. Херувимська пісня України та її Діаспори: Антологія / упоряд. Г. Куземська, Д. Редчук. Київ : КЖД «Софія», 2010. 516 с.
223. Хіміч Я. О. Християнська культура України: Термінологія мистецтвознавчого аналізу. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2008. 175 с.
224. Хорові диригенти України : довідник / упоряд. М. Бурбан. Дрогобич : Вимір, 2004. 260 с.
225. Хохловкина А. А. Советская оратория и кантата. Москва : Музгиз, 1955. 148с.
226. Христос воскрес! Радість з неба. Текст і ноти. URL: <http://www.cantices-rkc.org.ua/2017/04/22/hv-radist-z-neba/> (дата звернення: 3.05.2023).
227. Христос воскрес! Радість з неба. Текст. URL: <http://songs.fleita.com/file.php?id=7212> (дата звернення: 8.05.2023).
228. Хроніка. *Українські (Кіровоградські) вісті*. 1942. 19 верес. (№ 73). С. 4.
229. Цены на некоторые продукты питания, спиртные напитки и зарплаты в 1937–1938 годах. URL: <http://karuchin.livejournal.com/609747.html> (дата звернення: 30.04.2021).
230. Чамахуд Д. В. Архівні фотографії як джерело дослідження життєтворчості Якова Яциневича. *Музикознавчий Універсум молодих* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, ЛНМАУ ім. М. В. Лисенка, 1–2 березня 2022 р. Львів, 2022. С. 78–80.
231. Чамахуд Д. В. «Визитка» Якова Яциневича: история создания и сценическая жизнь обработки народной песни «Сусидка». *Res humanitariae* :

науч. журнал (ISSN 1822–7708) (RH). №25. Klaipėda: Klaipėdos universiteto, 2019. С. 122–144.

232. Чамахуд Д. В. «Вінчання» Якова Яциневича: особливості музичного прочитання вербальних текстів. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 49. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 63–84.

233. Чамахуд Д. В. Вплив мистецького оточення Якова Яциневича на формування його творчої індивідуальності. *Музикознавчий універсум молодих* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., Львівська нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка, 1–2 березня 2017 р. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 157–158.

234. Чамахуд Д. В. Деякі риси особистісного портрету українського композитора Якова Яциневича. *Cultural studies and art: European development direction* : conference proceedings, International scientific and practical conference, July, 16–17. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 65–68.

235. Чамахуд Д. В. Дитячо-юнацькі роки життя Якова Яциневича: наукова реконструкція за архівними матеріалами. *Молода музикологія – 2022: наука і практика* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти та молодих вчених, Київський націон. універс. культ. і мист., 10–11 листопада 2022 р. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 98–102.

236. Чамахуд Д. В. Жанрова палітра музичної спадщини українського композитора Якова Яциневича. *Сучасні наукові дослідження: досягнення, інновації та перспективи розвитку* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 1–2 жовтня 2021 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. С. 59–63.

237. Чамахуд Д. В. Жанрово-композиційні особливості великоднього канту «Христос воскрес» Якова Яциневича. *Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти* : зб. мат-в Міжнар. наук.-практ. конф., Таврійський націон. універс. ім. В. І. Вернадського, 12–13 квітня 2023 р. Львів–Торунь: Ліха-Прес, 2023. С. 79–83.

238. Чамахуд Д. В. Жанрово-композиційні особливості та специфіка музичної мови неопублікованого «Великого славослів'я» із «Всеношного бдіння» Якова Яциневича (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Актуальні питання збереження та інноваційного розвитку наукових бібліотек*: зб. мат-в міжнар. наук. конф. Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 3–5 жовтня 2023 р. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; відп. ред. О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. Київ, 2023. С. 808–812.

239. Чамахуд Д. В. Жанрово-композиційні та музичні особливості «Херувимської пісні» *d-moll* Якова Яциневича. *Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації»* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, Львівська націон. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 1 березня 2023 р. Львів. 2023. С. 88–91.

240. Чамахуд Д. В. Збагачення репертуару мистецьких колективів третього рівня освіти достойними зразками української музики (на прикладі солоспіву «До місяця» Якова Яциневича на слова Григорія Чупринки). *Третій рівень освіти в Україні: становлення та тенденції* : зб. мат-в Сьомої міжнар.

наук.-практ. конф. Волинського націон. універс. імені Лесі Українки, 17–19 листопада 2023 р. с. Світязь Шацького району Волинської області – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 130–133.

241. Чамахуд Д. В. Історія створення та особливості музичної будови духовного канта «Святому Юрію» Якова Яциневича (за архівними матеріалами). *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошук молодих вчених* : зб. мат-в VII Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих учених, Міжнар. гуманіт. універс. Південний регіон. центр Націон. акад. правових наук України, 18 листопада 2022 р. Львів–Торунь: Ліха-Прес, 2022. С. 353–357.

242. Чамахуд Д. В. Колядки і щедрівки в обробці Якова Яциневича. *Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 28–29 грудня 2021 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. С. 49–55.

243. Чамахуд Д. В. Музичне втілення вербального тексту пасхального тропаря у піснеспіві «Христос воскрес» Якова Яциневича. *Чорноморські наукові студії* : зб. мат-в VIII Всеукр. мультидисциплін. конф., Міжнар. гуманіт. універс., 24 червня 2022 р. Одеса. 2022. С. 386–389.

244. Чамахуд Д. В. Наукова реконструкція біографії Якова Яциневича в аспекті творчої співпраці з Миколою Лисенком. *Музикознавчий універсум молодих* : зб. мат-в Міжнар. наук. форуму, Львівська нац. муз. академ. ім. М. В. Лисенка, 27 лютого–2 березня 2018 р. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 129–131.

245. Чамахуд Д. В. Невідомі факти про музично-педагогічну та диригентсько-хорову діяльність Якова Яциневича. *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)* : зб. мат-в наук.-практ. інтернет-конф., Київський націон. універс. культ. і мист., 19 жовтня 2022 р. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 156–159.

246. Чамахуд Д. В. Невідомі факти про навчання Якова Яциневича у духовних закладах (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., НБУВ ім. В. І. Вернадського, 4–6 жовтня 2022 р. Київ. 2022. С. 413–415.

247. Чамахуд Д. В. Неопублікована збірка хорових творів Якова Яциневича: жанрово-композиційні особливості, специфіка музичної мови. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: зб. мат-в Шостої міжнар. наук.-практич. конф. Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 3–4 листопада 2022 р. Київ, 2023. С. 349–359.

248. Чамахуд Д. В. Неопубліковане «Слава Богові на небі» із «Всеношної» Якова Яциневича: жанрово-композиційні особливості твору (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 8–10 жовтня 2024 р., м. Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Том 2. Київ, 2024. С. 170–174.

249. Чамахуд Д. В. Одеський період життя Якова Яциневича: архівні свідчення про творчі здобутки. *Наука сьогодення: процеси глобалізації та трансформації* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 21–22 квітня 2023 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2023. С. 102–106.

250. Чамахуд Д. В. Рецепція піснеспівів таїнств Обручення та Шлюбу у «Вінчанні» Якова Яциневича як наслідок створення та діяльності УАПЦ 1917–1921 рр. *100 років української культури в екзилі* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф., 9–10 грудня 2021 р. Київ: Національна акад. кер. кадрів культ. і мист., 2021. С. 24–26.

251. Чамахуд Д. В. Роль вербально-словесного компоненту у жанрі канту (на прикладі хорového твору «Сирітка» Якова Яциневича). *Музикознавчі студії Поділля–2023 «Музична культура України: історія, сьогодення, світові зв'язки та впливи* : зб. мат-в Всеукр. наук.-практ. конф., Вінницький фах. коледж мист. ім. М. Д. Леонтовича, 20–21 квітня 2023 р. Вінниця, 2023. С. 56–58.

252. Чамахуд Д. В. Солоспів «Розвивайся ти, високий дубе» Якова Яциневича на слова Івана Франка як оновлення репертуару солістів-вокалістів третього рівня освіти. *Третій рівень освіти в Україні: становлення та тенденції* : зб. мат-в ІХ/5 Міжнар. наук.-практ. конф., 15–17 листопада 2024 р. Світязь – Луцьк : Факультет культури і мистецтв ВНУ імені Лесі Українки, 2024. С. 143–147.

253. Чамахуд Д. В. Солоспів Якова Яциневича «Земле, моя всеплодюча мати»: особливості музичного втілення поезії Івана Франка. *Особливості впливу мистецтва на розвиток особистості* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 7–8 лютого 2024 р. м. Рига, Латвійська Республіка. С. 51–55.

254. Чамахуд Д. В. Специфіка композиторського мислення Якова Яциневича в хорových обробках українських народних пісень. *Напрями розвитку культури й мистецтва в Україні та в Республіці Польща* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 6–7 грудня 2023 р. Польща, Полонійна академія в Ченстохові. С. 30–34.

255. Чамахуд Д. В. Тексти піснеспівів Всеношного богослужіння у музичному прочитанні Якова Яциневича. *Вплив культури й мистецтва на ціннісні орієнтири цивілізації в умовах воєнного та післявоєнного часу* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., 30–31 серпня 2022 р. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2022. С. 63–67.

256. Чамахуд Д. В. Тематика богородичних кантів у хорovій творчості Якова Яциневича. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : зб. мат-в VIII Міжнар. наук.-практ. конф., Факульт. культ. і мист. ВНУ ім. Лесі Українки, 16–18 червня 2023 р. Львів–Торунь: Ліха-Прес, 2022. С. 71–73.

257. Чамахуд Д. В. Хорові та камерно-вокальні піснеспіви Якова Яциневича в історико-культурному контексті першої третини ХХ століття. *Мистецька парадигма: сучасний погляд* : зб. мат-в V Міжнар. мистецтвознавч. пленеру, 15 травня 2024 р., м. Луцьк, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради. С. 61–66.

258. Чамахуд Д. В. Хорові та камерно-вокальні твори Якова Яциневича: коло поетичних текстів та музичні особливості. *У діалозі з музикою* : зб. мат-в III Міжнар. наук.-практ. конф., 25–26 квітня 2024 р., м. Ужгород, комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради. С. 149–150.

259. Чамахуд Д. В. Хорові твори *a cappella* Якова Яциневича на вірші українських поетів: стилеві тенденції та особливості композиторської мови. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. Том 2. С. 106–119.

260. Чамахуд Д. В. «Христос воскрес» Якова Яциневича як один з найрепертуарніших великодніх кантів у виконанні сучасних хорових колективів. *Мистецтво у кризові періоди: навчання і терапія* : зб. мат-в міжнар. наук. конф. Львівського національного університету імені Івана Франка, 12–13 жовтня 2023 р. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2023. С. 76–81.

261. Чамахуд Д. В. Яків та Ірина Яциневичі: відомості про дружину композитора (за архівними матеріалами). *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями* : зб. мат-в Міжнар. наук. конф., НБУВ ім. В. І. Вернадського, 5–7 жовтня 2021 р. Київ. URL: <http://conference.nbu.gov.ua/report/view/id/1202>

262. Чамахуд Д. В. Яків Яциневич: новий погляд на періодизацію життєтворчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 133: Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ. 2022. С. 198–217.

263. Чекан Ю. І. Історія музики та історія музики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Вип. 3(36). Київ : Нац. муз. акад. Укр. ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 47–54.

264. Черепанін М. В. Трагізм і лірика життя Дениса Січинського на тлі сучасної доби (у 135-ті роковини народження композитора). *Музика Галичини*. Львів, 2001. Т. 6. С. 133–140.

265. Чернецький Є. А. Історія Білої Церкви: події, постаті, життя. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2013. 448 с.

266. Чернецький Є. А. Родовід Якова Яциневича. *Визвольний шлях* : сусп.-політ., наук. і літерат. місячник. Кн. 7(640). Київ–Лондон, 2001. С. 69–85.

267. Чишко В. С. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ, 1996. 240 с.

268. Шайдецька В. А. Духовна православна музика. Етапи становлення духовної православної музики. 2018. *Центр міжнародної наукової співпраці* : веб-сайт. URL: <https://int-konf.org/ru/2013/suchasna-nauka-v-merezhi-internet-25-27-02-2013-r/40-shajdetska-v-a-dukhovna-pravoslavna-muzika-etapi-stanovlennya-dukhovnoji-pravoslavnoji-muziki> (дата звернення: 18.04.2023).

269. Шамаєва К. І. Родина Блюменфельдів в Україні. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. II (3). 2014. С. 276–282.

270. Швець-Савицька Н. В. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю. *Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 4 : Питання стилю і форми в музиці. Львів : Каменяр, 2001. С. 5–22.
271. Шевчук І. Г. Українська хорова музика в руслі духовно-естетичних шукань національної культури першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2022. 16 с.
272. Шевчук С. Взаємопроникнення церковного та народного начал у Літургії К. Стеценка. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 4. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. С. 69–75.
273. Шевчук С. Символічний сенс змісту служби Божої християн Сходу на матеріалі «Літургії Св. Іоанна Золотоустого» К. Стеценка. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 9. Київ : Міленіум, 2006. С. 30–39.
274. Шепеленко Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.
275. Шепеленко Н. Б. Ораторія «Потерянный рай» А. Рубинштейна как отражение западноевропейской традиции. *Київське музикознавство* : зб.ст. Київ, 2014. Вип. 49. С. 159–168.
276. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
277. Шипайло Я. П. Молитва «Отче наш» у хоровій творчості Д. Січинського, Й. Кишакевича та О. Нижанківського. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Вип. 5. Луцьк, 2010. С. 266–273.
278. Шмурак О. Історія українського композиторського мислення. Частина III. Двадцять сторіччя. 2023. *LB.ua* : веб-сайт. URL: https://lb.ua/culture/2023/04/23/552709_istoriya_ukrainskogo.html (дата звернення: 1.07.2024).
279. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ : ДАКККіМ, 2007. 276 с.
280. Щербакова Н. Ю. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 265 с.
281. Щербанюк І. Прийдіть, поклонімось. *Надвірнянський деканат* : веб-сайт URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (дата звернення: 28.02.2023).
282. Эскина Н. Пути в будущее: рождение музыкального смысла из Священного писания. *Музыкальная жизнь*. 1995. № 2. С. 27–28.
283. Юнг К. Г. Психологические типы. Минск : Попурри, 1998. 653 с.
284. Юрченко М. С. Духовна музика. *Співець душі народної (до 120-річчя від дня народження Кирила Стеценка)*. Київ, 2002. С. 20–21.
285. Юрченко М. С. Яків Яциневич : Ноти. *Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ ст.* / ред. М. Юрченко. Київ, 2004. С. 101.

286. Яків Яциневич. *Музична бібліотека* : веб-сайт. URL: <http://mubis.com.ua/index.php/component/persons/?view=person&id%5B0%5D=23> (дата звернення: 17.02.2024).
287. Ясь О. В. Киевские епархиальные ведомости. *Енциклопедія історії України* : НАН України, Ін-т історії України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4 (Ка – Ком) / редкол.: В. Смолій (голова) та ін. С. 320.
288. Яциневич Я. М. Вечір : Ноти для мішан. хору без супр. / муз. Я. Яциневича; сл. В. Чайченка. *Хорові твори українських радянських композиторів : 1917–1957* / ред. колегія М. Вериківський, П. Козицький, Г. Гембера; муз. ред. Ф. Надененко, В. Полевой. Київ : Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 6 с.
289. Яциневич Я. М. Гей, на весла! : Ноти для мішан. хору без супр. / муз. Я. Яциневича; сл. Г. Чупринки. Київ : Музичне товариство ім. М. Леонтовича, 1925. 4 с.
290. Яциневич Я. М. Досвітні огні : Ноти: романс для високого голосу / муз. Я. Яциневича; сл. Л. Українки. Харків : Держвидав України, 1929. 7 с.
291. Яциневич Я. М. Духовні твори : Ноти / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. 59 с.
292. Яциневич Я. М. Знемоглись : Ноти: для мішан. хору без супр. / муз. Я. Яциневича ; сл. О. Коваленка. Харків : Державне видавництво України, 1925. 6 с.
293. Яциневич Я. М. Колискова пісня : Ноти: для мішан. хору без супр. / муз. Я. Яциневича; сл. О. Маковея. Київ : Губсоюз, 1922. 3 с.
294. Яциневич Я. М. Концерт «Христос воскрес» : Ноти для мішан. хору без супр. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/piece/kantvelykodnyu/scores/> (дата звернення: 17.10.2023).
295. Яциневич Я. М. Літня ніч : Ноти: для мішан. хору без супр. / муз. Я. Яциневича; сл. О. Романової. Київ : Губсоюз, 1922. 3 с.
296. Яциневич Я. М. Мистецька імпреза «Яків Яциневич: невідоме про відомого». Концерт-презентація хорових і камерно-вокальних творів Я. Яциневича. Автор проєкту і ведуча – Дарина Чамахуд : Відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6IHN9alEd8g> (дата звернення: 22.11.2024).
297. Яциневич Я. М. Ораторія «Скорбна Мати». Світова прем'єра : Відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cD-Jtqh16MQ> (дата звернення: 2.08.2024).
298. Яциневич Я. М. Скорбна Мати : Ноти : ораторія на чотири частини : для хору, двох солістів-сопрано, оркестру / Я. Яциневич ; поезія П. Тичини. Київ : ІМФЕ, 2019. 59 с.
299. Яциневич Я. М. Сусідка : Ноти: для мішан. хору без супр. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1958. 3 с.
300. Яциневич Я. М. Тропар «Христос воскрес» : Ноти для мішан. хору без супр. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/piece/hrystosvoskres-5/scores/> (дата звернення: 10.10.2023).

301. Яциневич Я. М. Херувимська пісня *d-moll* : Ноти для мішан. хору без супр. *Наша Парафія* : веб-сайт. URL: <https://parafia.org.ua/piece/heruvymska-risnyu-1-re-minor/scores/> (дата звернення: 20.10.2023).
302. Яценко Л. І. Христос воскрес! (на Великдень). *Гомін* : веб-сайт. URL: <https://homin.etnoua.info/novyny/hrystos-voskres/> (дата звернення: 8.05.2024).
303. Chamakhud D. V. Unknown Pages of the Life of Jakiv Jacynevych (Reconstruction of the Biography of the Ukrainian Composer with Archive Records). *Symposium EX UMBRA IN SOLEM : Biographies and Abstracts / Haliciana Schola Cantorum, 2–5 November 2017. L'viv, 2017. P. 4–5.*
304. Concert review: Edmonton's joyous Festival of Carols. *The Ukrainian Weekly*. 2011. 13 лют. (№ 7). С. 13.
305. Hartford's Yevshan ensemble performs in Rhode Island. *The Ukrainian Weekly*. 2012. 19 лют. (№ 8). С. 9.
306. News and views: Liturgical music: a venerable heritage at risk. *The Ukrainian Weekly*. 2005. 25 груд. (№ 52). С. 9.
307. Preview of events. *The Ukrainian Weekly*. 2000. 30 січ. (№ 5). С. 20.
308. Ukrainian Christmas record released. *The Ukrainian Weekly*. 1981. 25 жовт. (№ 43). С. 13.
309. Ukrainian music draws capacity crowd at Winspear Center in Edmonton. *The Ukrainian Weekly*. 2002. 1 груд. (№ 48). С. 8.
310. Zhuravli men's choir performs for over 800 in New Jersey concert. *The Ukrainian Weekly*. 1986. 19 жовт. (№ 42). С. 16.

ДЖЕРЕЛА

Центральний державний архів вищих органів влади
України

311. Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищ. орган. влади України). Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 33. 12 арк.
312. Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. 2 арк.
313. Листування з Деміївською церковною радою про призначення священників, про виплату членських внесків (18.04–26.10.1924 р.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 249. 11 арк.
314. Листування з округовими церковними радами про використання старовинних церковних співів (1928 р.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 245. 4 арк.
315. Листування з Софіївською церковною радою м. Києва про укомплектування хору і виплату хористам заробітної плати (02.07.1922–12.01.1925). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 142. 64 арк.

316. Листування з Софіївською церковною радою про призначення священників і дяків в парафії, про дозвіл вести релігійну службу на українській мові (1919–1920 рр.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 34. 96 арк.

317. Псалми і літургії автокефальної церкви (1925–1927 рр.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 149а. 499 арк.

318. Реєстр священників, дияконів і дяків (1921–1924 рр.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 114. 80 арк.

319. Яциневич Я., поп (1923 р.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 2. Спр. 1544. 1 арк.

Центральний державний історичний архів України

320. Інструкція інспектору духівнику семінарії про моральне і релігійне виховання учнів (1887 р.). *ЦДІАК України* (Центр. держ. істор. архів України). Ф. 712. Оп. 4. Спр. 166. 22 арк.

321. Метрична книга Васильківського повіту містечка Біла Церква в Марії Магдалинську церкву для запису тих, хто народився, одружився та помер (1869 р.). *ЦДІАК України*. Ф. 127. Оп. 1012. Спр. 3906. 762 арк.

322. Прохання Титулярного радника Станіслава Блюменфельда про дозвіл йому відкрити у м. Києві музичне училище (26.11.1892–15.05.1893 рр.). *ЦДІАК України*. Ф. 442. Оп. 622. Спр. 486. 80 арк.

323. Списки учнів семінарії за 1886–1887 навчальний рік. *ЦДІАК України*. Ф. 712. Оп. 4. Спр. 171. 26 арк.

324. Справа про укладання повного Каталогу нотної бібліотеки хору Його Преосвященства (1898 р.). *ЦДІАК України*. Ф. 169. Оп. 8. Спр. 3940. 27 арк.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України

325. Альбом з документами про життя і творчість Верьовки Г. Г. Т. 1 (1903–1929 рр.). *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1078. Оп. 2. Спр. 126. 145 арк.

326. Альбом з документами про життя і творчість Верьовки Г. Г. Т. 2 (1929–1940 рр.). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 1078. Оп. 2. Спр. 127. 127 арк.

327. Відгуки різних осіб на брошуру Кауфмана Л. С. «Пісня знаходить автора» (без дати). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 2. Спр. 726. 47 арк.

328. Е. Д. Альбер. Яциневич Яків Михайлович. Біографічні довідки (без дати). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 31. 6 арк.

329. Короткі біографічні дані композиторів, диригентів, співаків (без дати). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 2. Спр. 679. 103 арк.

330. Лист Тичині П. Г. від Яциневича Я. (02.07.1942 р.). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 7986. 3 арк.

331. Листи Кауфмана Л. С. Яциневич І. І. (19.02.1961–20.09.1965 рр.). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 112. 8 арк.

332. Листи Яциневич І. І. до Кауфмана Л. С. (27.02.1961–08.09.1965 рр.). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 256. 24 арк.

333. О популярных украинских народных песнях и их авторах. Монографічний нарис Кауфмана Л. С. (1969 р.). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 2. Спр. 120. 78 арк.

334. Підготовчі матеріали Кауфмана Л. С. про різних осіб: біографічні довідки, виписки з книг, статті різних авторів та ін. (без дати). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 274. 119 арк.

335. «Рассказы об украинских народных песнях». Монографічний нарис. Перший варіант (1970 р.). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 2. Спр. 121. 88 арк.

336. Фото видатних українських і російських діячів літератури і мистецтва, зібрані Кауфманом Л. С. для своїх робіт (Хайнт – Яциневич) (без дати). *ЦДАМЛМ України*. Ф. 4. Оп. 2. Спр. 685. 38 арк.

Інститут рукопису Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського

337. Анкета Ірини Яциневич про вступ у дійсні члени Одеської філії Музичного товариства імені М. Леонтовича (20 вересня 1925 р.). *ІР НБУВ* (Інститут рукопису Націон. бібл. України імені В. І. Вернадського. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 158. 1 арк.

338. Анкета Якова Яциневича про вступ у дійсні члени Одеської філії Музичного товариства імені М. Леонтовича (20 вересня 1925 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 159. 1 арк.

339. Документи про заснування та діяльність Одеської філії Музичного товариства імені М. Леонтовича за 1924–1928 рр. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 533. 31 арк.

340. Звіти про діяльність Музичного товариства імені М. Леонтовича за 1922–1925 рр. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 303–307. 18 арк.

341. Лист Ірини Іванівни Яциневич–Павловської до Павловської Лідії Миколаївни і Надії Миколаївни (22–27 березня 1957 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 45. Оп. 1. Спр. 953. 2 арк.

342. Музичне товариство імені М. Леонтовича. Видавничий відділ. Листування контори видавництва з організаціями та окремими особами УССР в справі надсилки музичної літератури (3 квітня – 30 червня 1925 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 1549. 58 арк.

343. Музичне товариство імені М. Леонтовича. Видавничий відділ. Листування контори видавництва з організаціями та окремими особами УССР в справі надсилки музичної літератури (1 жовтня – 27 грудня 1925 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 1551. 67 арк.

344. Музично-теоретична бібліотека імені К. Г. Стеценка. Інвентарний каталог бібліотеки (30 серпня 1918 р. – 16 травня 1924 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 944. 146 арк.

345. Музично-теоретична бібліотека імені К. Г. Стеценка. Інвентарний каталог бібліотеки (20 травня 1924 р. – 8 червня 1927 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 945. 144 арк.

346. Проект української музичної церковної ради (1919–1920 рр.). *ІР НБУВ*. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 217. 3 арк.

347. Протоколи загальних зборів і засідань адміністрації хору Університету святого Володимира (1904–1905 рр., 1914–1919 рр.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 2011. 140 арк.

348. Рецензія П. О. Козицького на твір Я. Яциневича «До закордонних робітників» (на слова Супруненка) (11 січня 1933 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41640. 1 арк.

349. Рецензія П. О. Козицького на твір Я. Яциневича «Елегійний момент» (на слова Супруненка) (11 січня 1933 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41644. 1 арк.

350. Рецензія П. О. Козицького на твір Я. Яциневича «Нове життя» (на слова Яреська) (29 березня 1933 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 36886. 1 арк.

351. Рецензія П. О. Козицького на твір Я. Яциневича «Український танок» (15 лютого 1933 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 41638. 1 арк.

352. Рукописні ноти творів Я. Яциневич. *ІР НБУВ*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 36027, 41276–41579. 7 арк.

353. Рукописні ноти творів Я. Яциневича. *ІР НБУВ*. Ф. 45. Оп. 1. Спр. 191–205. 69 арк.

354. Рукописні ноти творів Я. Яциневича. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 1451–1466. 20 арк.

355. Склад Хорової комісії при Київській парафіяльній раді (б/д). *ІР НБУВ*. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 218. 1 арк.

356. Список народних пісень Я. Яциневича для хору різного складу (1925 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Спр. 1941. 1 арк.

357. Умови конкурсу на музичні твори, що присвячені 20-м роковинам 1905 року, оголошені Вищим музичним комітетом та Правлінням Політосвіти НКО (1925.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 323. 1 арк.

358. Устав хору студентів Університету святого Володимира (6 березня 1911 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 783. 4 арк.

359. Хор студентів Київського Університету святого Володимира під керівництвом О. О. Кошиця, Я. М. Яциневича. Відгуки в друці про концерти хору і програми концертів (1906–1917 рр.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 785. 78 арк.

360. Яциневич Яків Михайлович. Мої спомини про Університетський (Київський) студентський хор (8 березня 1924 р.). *ІР НБУВ*. Ф. 50. Оп. 1. Спр. 2026. 7 арк.

361. Яциневич Я. М. А вже красне сонечко : хоровий твір *a cappella* на сл. О. Олеся : Ноти. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Спр. 1451. Арк. 1–2.

362. Яциневич Я. М. А гила-гилочка : обробка нар. пісні для мішаного хору *a cappella* : Ноти. *ІР НБУВ*. Ф. 45. Спр. 204. Арк. 3–4.

363. Яциневич Я. М. Байда : обробка нар. пісні для соло тенора і баса, мішаного хору у супроводі фортепіано : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 1. Спр. 41579. Арк. 1.
364. Яциневич Я. М. В нас міць : хоровий твір *a cappella* на сл. В. Атаманюка : Ноти. *IP НБУВ* Ф.50, спр. 1452, арк.1
365. Яциневич Я. М. Весна : хоровий твір у супроводі фортепіано на сл. невідомого автора : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 50. Спр. 1453. Арк. 1–2.
366. Яциневич Я. М. Гей, на весла : хоровий твір у супроводі фортепіано на сл. Г. Чупринки : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 191. Арк. 2–4.
367. Яциневич Я. М. Гей, юнаки : хоровий твір *a cappella* на сл. юнака Дмитра : Ноти. *IP НБУВ*. Архів музичного товариства імені М. Леонтовича. Ф. 50. Спр. 1454. Арк. 1–1 зв.
368. Яциневич Я. М. Гімн Першого травня : хоровий твір у супроводі фортепіано на сл. В. Алешко : Ноти. *IP НБУВ*. Літературні матеріали. Зібрання літературних творів і документів початку XII–XX століття. Ф. 1. Спр. 41578. Арк. 1–1 зв.
369. Яциневич Я. М. До місяця : солоспів для високого голосу на сл. Г. Чупринки : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 194. Арк. 1.
370. Яциневич Я. М. До місяця : хоровий твір *a cappella* на сл. Г. Чупринки : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 192. Арк. 1–2.
371. Яциневич Я. М. До праці : хоровий твір *a cappella* на сл. Б. Грінченка : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 195. Арк. 2.
372. Яциневич Я. М. Жалібний марш : хоровий твір у супроводі фортепіано на сл. невідомого автора : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 1. Спр. 36027. Арк.1–2.
373. Яциневич Я. М. Земле моя, всеплодющая мати : солоспів для високого голосу на сл. І. Франка : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 203. Арк. 1–2.
374. Яциневич Я. М. Кармелюк : обробка нар. пісні для чоловічого хору або квартету *a cappella* : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 1. Спр. 41577. Арк. 1.
375. Яциневич Я. М. Кооперативний гімн : хоровий твір *a cappella* на сл. Б. Юрківського : Ноти. *IP НБУВ*. Архів музичного товариства імені М. Леонтовича. Ф. 50. Спр. 1458. Арк. 1–2 зв.
376. Яциневич Я. М. Ой Лимане : обробка нар. пісні для соло баритона та мішаного хору у супроводі фортепіано : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 204. Арк. 11–12.
377. Яциневич Я. М. Ой шум ходе по діброві : обробка нар. пісні для мішаного хору *a cappella* : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 204. Арк. 7–8.
378. Яциневич Я. М. Риємо, риємо гімн : хоровий твір *a cappella* на сл. В. Чумака. *IP НБУВ*. Архів музичного товариства імені М. Леонтовича. Ф. 50. Спр. 1461. Арк. 1–1 зв.
379. Яциневич Я. М. Розвивайся ти, високий дубе : солоспів для високого голосу на сл. І. Франка : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 50. Спр. 1463. Арк. 1.
380. Яциневич Я. М. Роси, роси, дощику : хоровий твір *a cappella* на сл. О. Олеся : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 50. Спр. 1464. Арк. 1.
381. Яциневич Я. М. Сусідка : обробка нар. пісні для мішаного хору *a cappella* : Ноти. *IP НБУВ*. Ф. 45. Спр. 202. Арк. 2–3.

382. Яциневич Я. М. Хай літають вітри : хоровий твір *a cappella* на сл. О. Олеся : Ноти. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Спр. 1465. Арк. 1.

383. Яциневич Я. М. Хмарка : хоровий твір *a cappella* на сл. П. Гая : Ноти. *ІР НБУВ*. Ф. 45. Спр. 204. Арк. 11–12.

384. Яциневич Я. М. Хорові твори. Серія I. *ІР НБУВ*. Архів Є. М. Кротевича. Ф. 45. Спр. 204. Арк. 1–12 зв.

385. Яциневич Я. М. Хорові твори. Серія II. *ІР НБУВ*. Архів Є. М. Кротевича. Ф. 45. Спр. 205. Арк. 1–8 зв.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Рильського

386. Біографічні матеріали Я. М. Яциневича (1919–1944 рр.). *ІМФЕ* (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського). Ф. 19. Оп. 1. Спр. 1. 24 арк.

387. Газетні статті та рецензії про творчість та творчу діяльність Я. Яциневича (1904–[1940] рр.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 28. 29 арк.

388. Заява Я. Яциневича до Фольклорної комісії УАН (серпень 1921 р.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 2. 2 арк.

389. Збірка народних пісень в обробці для хору Я. Яциневича (1920–1924 рр.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 8. 34 арк.

390. Конверт цінного листа, надісланого дружиною Я. Яциневича М. І. Павловському. Список матеріалів, надісланих в цінному листі. Список творів Я. Яциневича (неповний) (1946 р.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 3. 4 арк.

391. Лист від керівництва Першої державної хорової капели «Думка» про виконання творів Я. Яциневича (17 листопада 1930 р.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 4. 2 арк.

392. Музика Я. Яциневича до кіно-думи на 6 частин «Тобі дарую» (лібрето – В. Радиша) (7 серпня 1928 р.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 24. 53 арк.

393. Музична комедія «Айшет» Я. Яциневича на 3 дії (незакінчена) (б/д). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 23. 8 арк.

394. Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. 3 арк.

395. Ораторія «Скорбна Мати» Я. Яциневича (на слова П. Тичини). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 5. 73 арк.

396. Перелік архівних матеріалів та список творів Я. Яциневича (11 травня 1949 р.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 29. 9 арк.

397. Програми та афіші концертів, що відбувались під керівництвом та за участю Я. Яциневича. *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 27. 25 арк.

398. Рукописні ноти творів Я. Яциневича. *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 6–7, 9–14, 15–20. 228 арк.

399. Фортепіанні твори Я. Яциневича (1900, 1904, 1921, 1922 рр.). *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 21. 24 арк.

400. Фотоматеріали Я. Яциневича. *ІМФЕ*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 25. 5 арк.

401. Яциневич Я. М. Земле моя, всеплодющая мати : солоспів для високого голосу на сл. І. Франка : Ноти. *ІМФЕ*. Ф. 19-3. Спр. 19. Арк.30–31.

Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів
Львівської національної наукової бібліотеки України імені
В. Стефаника

402. Духовні твори : хоріві твори *a cappella* : Ноти. Автогр. І. Охримович. *ІДБМР ЛННБ України*. Рук. 928. 68 арк.

403. Канти й концерти різних українських композиторів : хоріві твори *a cappella* : Ноти. 1. VII. 1938. Автогр. В. Пелех. *ІДБМР ЛННБ України* (Ін-тут досліджень бібл. мист. фондів Львівськ. націон. наук. бібл. України ім. В. Стефаника). Рук. 794. 63 арк.