

УДК [784.4:78.087.684]+788.8

НАЦІОНАЛЬНИЙ «ОБРЯДОВИЙ АРХЕТИП» У ХОРОВИХ ЦИКЛАХ КИРИЛА СТЕЦЕНКА Й ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Наталія Синкевич

У статті розглянуто динаміку втілення «обрядових архетипів» у хоровій творчості українських композиторів. На прикладі циклів К. Стеценка і Л. Ревуцького виокремлено особливості підходу до фольклорних першоджерел у контексті модерних стилізованих напрямів першої третини ХХ ст.

Ключові слова: обрядово-календарні пісні, хорова творчість, функції хору, новаторство.

The article deals with the usage of «ritual archetypes» in choral works of the Ukrainian composers. Taking Stocenka's and Revutskyi's cycles as examples, peculiarities of the approach to folklore originals in the context of stylistic trends of the first third of the 20th century are considered.

Keywords: ritual songs, choral works, function of the choir, innovations.

Джерела українського хорового мистецтва, як відомо, у доісторичних і дохристиянських часах. «Коли ж зважити, – як пише Г. Ващенко в праці "Виховний ідеал", – що доісторичний період тягнеться значно довше, ніж історичний, то мусимо визнати, що доісторичний ідеал людини входив, так би мовити, у плоть і кров народу, став його другою натурою, відбивався у його звичаях, обрядах і народному мистецтві» [14, с. 111]. У сферу хорового співу ця теза транспонується адекватно: зароджений на світанку етносу, кристалізований упродовж віків у комплексі міфологічних і пантеїстично-агрокультурних вірувань, обрядів і звичаїв, він увійшов у ментальність народу, став складовою життя наших предків, частиною їхнього світосприйняття. А від них перейшов до нас у вигляді модифікованого, чи подекуди незмінного, «заповіту віків» (термін Мігеля де Унамуно). «В усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання й осмислення цього процесу світотворення» [1, с. 6], – зауважила дослідниця національного хорового мистецтва О. Бенч-Шокало і додала, що «українські обрядові пісні налічують понад п'ять тисяч років» [1].

Традиційно-обрядова пісенність, тісно поєднана із сезонністю сільськогосподарської праці, була складовою календарного колообігу хліборобського року. Річне коло неписаного «ритуального кодексу» розпо-

чиналося з весняного циклу. До кожної пори року були прив'язані певні пісенно-ігрові обряди, у яких відобразилися світоглядні настанови й вірування народу, зокрема елементи трудових процесів, звертання до вищих сил по допомогу, їх прославлення і задобрювання (тому в пісенних текстах траплялися заклинання, опис магічних дій і т. п.). «Давня українська пантеїстична релігія була причиною, що народна українська поезія [як і пісня. – С. Н.] розкішно розвивалася, за поміччю розкішної природи і багатой народної фантазії» [9, с. 110]. За допомогою пісень організовували колективну працю.

До обрядово-календарних пісень відносять весняні гаївки (або гаїлки, ягілки), веснянки; літні русальні й купальські, петрівчані; літньо-осінні жнивні, або обжинкові; зимові колядки й щедрівки, рідше трапляються риндзівки, або рогульки. Багато з них збереглося до сьогодні у первісному вигляді. За характеристикою О. Кошиця, «усі вони співаються хором, але, наприклад, колядки і багато весільних співаються багатоголосо, а щедрівки, веснянки, купальські, обжинкові й деякі весільні – унісонно, з невеликими гетерофонічними ухилами до поліфонії» [6, с. 16].

З прийняттям християнства церква почала адаптовувати обрядово-календарні пісні до свят церковного року, відбувалася контамінація старого й нового, але попри всі суспільно-історичні катаклізми, тради-

НАТАЛІЯ СИНКЕВИЧ. НАЦІОНАЛЬНИЙ «ОБРЯДОВИЙ АРХЕТИП»...

ція виявилася напрочуд стійкою. І сьогодні давні обряди інсценізують народні й професійні колективи, композитори, використовують ці релікти в сучасній хорovій музиці. У цих творах упізнаються й безпосередньо сприймаються разові короткі поспівки, багаторазові повтори мотивів, їхнє «позаметричне» кружляння, оліготонність і ангеми-tonність звукорядів, формульна ритміка й інші питомі прикмети збережених зразків фольклорно-пісенної архаїки, поєднаних з найновішими засобами виразності.

Серед обрядово-побутових пісень найдавнішими є весільні, хрестильні й похоронні, пройняті культом роду. Весільний обряд, що тривав кілька днів, становив «цілу історико-символічну драму» [11, с. 26], а за О. Кошицем, – «розроблене оперове інсценування з солями, хорами жіночими, чоловічими й мішаними, зі зміною дії й місця» [6, с. 15]. Пізніше з весільного обряду розвинулися інші жанри пісенного фольклору. У давнину похоронні пісні співали хором. Лише згодом цей звичай зник, поступившись місцем речитатійно-співочому мистецтву «професійних» плакальниць.

Закономірно, що історичний процес, як і генетичні, психологічні й соціальні особливості жителів різних ареалів, спричинив певні відмінності в становленні їхніх хорovих традицій. Проте О. Кошиць дійшов важливого висновку щодо спільної обрядово-пісенної творчості на автохтонних етнічних територіях: «обрядові пісні при всій їхній різноманітності зводяться до типових зразків, які в своїх варіантах розповсюджені по всіх просторах української землі, без огляду на політичні кордони, які її розділяли, і є наче живим доказом єдності української нації» [6, с. 16].

Прадавні культово-сакральні обряди, імовірно, також оформлені музично. Існують припущення, що поклоніння язичницьким богам супроводжували хорovі співи. «Відомий вчений І. І. Срезневський зробив на основі різних свідчень і розповідей арабських мандрівників висновок, що в храмах слов'ян [ще в дохристиянську добу. – С.Н.] існували хори, якими керували кастові жерці» [13, с. 142]. Отже, походження народної української поліфо-

нії, як і хорovого співу загалом, на думку О. Кошиця, «криється в темряві поганського культу і в сутінках суспільного життя. Цілком зрозуміло, що культ чи спільне діяння мирного чи бойового характеру – це колиска хорovого співу» [6, с. 26]. Обидві діялки давнього хорovого співу – культово-сакральна і народно-обрядова, як уважав В. Витвицький, «діаметрально різні й далекі одна одній, особливо у тих ранніх віках». Проте він слушно вказав на поєднуючий їх чинник: «хорovий спів трактувався не як засіб розваги, а як повне ваги і гідне пошани діло, як засіб піднесення до вищих, неземних сил» [3, с. 121].

Нашому первісному громадянству завдячуємо традиційно-обрядовою функцією українського хору, що «визначалася змістом співу-освячення одухотвореної громади людей» [1, с. 16]. Цей спів був суспільно-корисно й психологічно обумовлений тогочасним життям, постав «із внутрішньої потреби людини творити гармонію» [1, с. 16] з найближчим оточенням і з усесвітом. Окрім того, з кристалізацією так званих примітивів паралельно зароджувалася консерваційна хорова функція, яка полягає в нагромадженні й збереженні національних музично-культурних артефактів. На це вказав О. Кошиць: «... в обрядових піснях, із їх хорovодами, іграми, інсценуванням і мімікою, маємо живі фрагменти такої старовини, від якої не залишилося майже нічого, і це є величезний літературно-музичний скарб високої естетичної і наукової вартости, яким Україна має право гордитися» [6, с. 17].

Консерваційна функція поступово набувала й стимулюючого значення, адже зростаючий інтерес до хорovого виконання спонукав до постійного оновлення й розширення репертуару. Спочатку обрядово-пісенні зразки передавали усно: від дідів і прадідів – наймолодшим представникам роду і т. д. За твердженням В. Барвінського, «до XVII в. не збереглося ніяких записів мелодій. Тільки пізніші праці на полі нашої етнографії почали збирати цей превеликий і пребагатий матеріал, що був у цілком пливкому стані, почали його порядкувати та досліджувати» [2, с. 623]. У XIX ст. серед інтелігенції

ІСТОРІЯ

виникло посилене зацікавлення фольклором, а тогочасні видання різноманітних пісенників і збірників стародавніх перлин стали окрасою і водночас матеріалом для творчих ідей українських композиторів різних генерацій.

У хоровій творчості «обрядові архетипи» використовували М. Лисенко (збірка «Молодощі», «Веснянки» (Перший і Другий вінок), «Купальська справа», «Колядки і щедрівки», «Весілля»), Я. Яциневич (десять колядок), В. Матюк (збірка колядок), О. Нижанківський («Коляди»), К. Стеценко (колядки й щедрівки, збірка «Музика на весілля»), М. Леонтович (колядки й щедрівки), В. Ступницький (колядки й щедрівки), Я. Степовий (дитячі ігрові пісні), Л. Ревуцький (цикл «Три веснянки», веснянки для дитячого хору), О. Кошиць («Українські колядки та щедрівки», «Веснянки»), М. Вериківський («Веснянки», «Крокове колесо»), З. Лисько (колядки), М. Гайворонський («Гуцульське різдво», «Колядки й щедрівки»), Ф. Колесса («Обжинки», «Гагілки», «На щедрий вечір»), С. Людкевич («Гагілка», колядки, інші окремі аранжування), В. Барвінський («Українське весілля»), М. Колесса («Лемківське весілля», окремі аранжування), Є. Козак («Буковинське весілля»); із сучасних композиторів – Л. Дичко (кантата «Чотири пори року»), Ю. Іщенко («Календарні пісні»), А. Гайденко («Колядники» для дитячого хору), М. Скорик (весільна «Хиляються ворота»), В. Камінський («Гагілка» на слова І. Калинця), В. Мужчиль («Щедрик»), М. Ластовецький (цикл «Обжинкові пісні»); серед композиторів діаспори – І. Соневицький («Колядка» на слова Б.-І. Антонича), А. Гнатишин (колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, ягілки), З. Лавришин («Гагілки») та ін.

Якщо простежити історіографію цих творів у суспільно-політичному контексті, то стає очевидною і виправданою особлива інтенсивність їх появи на Сході України після соціальних зрушень 1905 року, у періоди визвольних змагань і політики «українізації», яку проводила Радянська Україна майже до кінця 1920-х років, тобто тоді, коли з усією гостротою у всіх сферах буття народу поставало національне питання; на Заході України – до 1939 року. У подальшо-

му, унаслідок партійно-ідеологічної детермінації хорового репертуару, настала вимушена стагнація, за винятком спорадичних звернень до весільної обрядовості кількох регіонів, і відродження в 1960–1970 роках у зв'язку із соціокультурними процесами, викликаними так званою «хрущовською відлигою» і увагою до національних проблем. Наступна інтенсифікація звернень до традиційної обрядовості в хоровій творчості закономірно співпала зі здобуттям Україною незалежності.

На першу третину ХХ ст. припав розквіт творчості таких корифеїв українського хорового мистецтва, як К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Козицького, Л. Ревуцького, С. Людкевича. Цей період привертає увагу ще й суголосністю загальноєвропейським тенденціям, зокрема тим, що зверталися до архаїчних пластів фольклору.

Надзвичайно важливим у цьому процесі на теренах України виявився вплив М. Лисенка. «Продовжувачі ці розробляють ниву української музики, ідучи кожний своїм шляхом, кожний – відповідно вдачі і талантові, але в більшості сходяться в одному головному принципові, що возвістив М. В. Лисенко, – в обов'язковому націоналізмові музики» [12, с. 265]. За твердженням К. Квітки, М. Лисенкові «належить заслуга запису обрядових мелодій, примітивних в розумінні крайньої убогості тонального матеріалу». Проте учений-фольклорист одразу зауважив, що «примітиви в його спадщині займають незначне місце» [4, с. 44]. Зважаючи на солідний том хорових обробок, куди ввійшли два вінки «Веснянок», «Купальська справа», «Колядки і щедрівки», «Весілля», а також, враховуючи доволі численні розвідки з опрацювання обрядового фольклору в Лисенкових хорових збірках для молоді, доволі важко із цим погодитися. У листі до Ф. Колесси М. Лисенко узагальнив спільні риси обрядових зразків і дав їм естетичну оцінку: «Щедрівки, колядки, веснянки й ін., – усе це обрядові пісні стародавнішого дохристиянського складу. Уся їх будова – сама простота, починаючи зі складу у 3 тони і доходючи до 3–6–7-тонового. Вони неначе гімни первісного чоловіка до сил чудової природи» [7, с. 257].

НАТАЛІЯ СИНКЕВИЧ. НАЦІОНАЛЬНИЙ «ОБРЯДОВИЙ АРХЕТИП»...

Кирило Стеценко здійснив хорову обробку колядок і щедрівок на основі власних записів автентичних мелодій, а також користувався пісенними мотивами від колег і знайомих, у тому числі від П. Козицького. Частину колядок і щедрівок (з п'яти їх десятків, створених упродовж 1907–1909 рр.) митець опрацював у полегшених варіантах для мішаного хору без супроводу. Вони мають гомофонно-гармонічний виклад, що відповідає їхньому домінуючому прославно-урочистому характеру («Днесь поюще», «Добрий вечір, тобі», «Нова радість стала», «По всьому світу стала новина» та ін.). Є також зразки, опрацьовані з елементами підголоскової («Ой, видить Бог», «На Йорданській річці», «Дивная новина») та імітаційної поліфонії («Іде зізда чудна», «Роздество Христове»). Для названих колядок і щедрівок характерна куплетно-строфічна форма. Композитор дотримується метричної перемінності першоджерел, одночасно збагачуючи фактуру хроматизацією голосів, гармонічними відхиленнями й тембровими барвами (у результаті використання різних регістрів і, відповідно, різних голосових партій для проведення теми).

«Ой на річці, на Ордані» – приклад складнішого репертуару. Наскрізна форма цієї обробки насичена секвенційним розвитком, попарними перегуками голосів, тембральними зіставленнями, чергуванням типів викладу К. Стеценко. Чутливо реагуючи на текст, посилює нюанси змісту ладогармонічними змінами: так, на словах «А небеса розтворились» вводить однойменний мажор, що виражає радість Ісусового взяття на небо. У цьому творі композитор використав прийом розділення партій (*divisi*), що надало звучанню особливої своєрідності й вишуканості. За висловлюванням Л. Пархоменко, «колядки різних регіонів України з їхньою прегарною мовою, часто філософічністю чи наївним осмисленням духовних переказів, сповнених закодованою символікою, композитор інтерпретував по-різному, знаходячи способи розкрити генотип кожної» [10, с. 8].

Хоровий цикл із супроводом фортепіано «Три веснянки» (ор. 9) Л. Ревуцького, при-

свячений Першій державній капелі України «Думка», був створений на основі фольклорних записів М. Гайдая 1926 року. Цикл означений яскравими модерними рисами, що виявляються вже в першій веснянці – «В вишневім садочку». Вона має тричастинну куплетну структуру, причому три рази в кожному куплеті повторюються ті самі слова. Початкові такти фортепіанного вступу, що експонують провідну тему, занурюють в особливу ритміко-гармонічну ауру, де тріольний поділ другої і третьої часток такту суміщається із затриманням звуків, секундовими сполученнями й відхиленнями (усе це асоціюється з вибагливими візерунками великодніх писанок). Тему в акордово-гармонічному хоровому викладі супроводжують паралелізми акордових вертикалей на тлі тонічного органного пункту (прийом «стрічкової гармонізації»). Сюди також украплені тематичні мотиви. Рухливіша середина вирізняється тональною зміною терцевого співвідношення: початковий фа-мажор зіставлений з ля-мажором (органною опорою слугує домінанта ля-мажору). Хорова партія, як контрапункт до фортепіанної, має видозмінену тему з подовженими тривалостями (аугментація), тріоль збережена лише в кадансах. Закінчення середнього розділу, різко контрастне як за викладом, так і за динамікою, і загальним настроєм, – ніби одинока хмаринка затьмарила яскраве весняне сонце. Слова «я не знаю, де я маю бути» розподілені поміж хоровими партіями в окремі лінії різної тривалості. Тональність змінено на однойменну мінорну, тематичні мотиви трансформовані в інтонації зітхань, чим підкреслено дещо сумніший колорит епізоду. Реприза (третій куплет), яка повертає слухача до початкового безтурботного характеру, вирізняється поступовим послабленням динаміки *ppp*. Цей матеріал є повторенням першого куплету з додатком унісонного речення альтів і тенорів. Фортепіанна кінцівка привертає увагу нетривіальними гармонічно-хроматичними переливами на басово-тонічній основі.

Другий твір циклу – «Коло млина» – розпочинається коротким фортепіанним вступом, що імітує хоровий спів. Усі лінії-голоси

ІСТОРІЯ

інструмента, закінчуючи речення, сходяться в октавні унісони. Із цим же мотивом вступає сопрано, до яких приєднуються альти із самостійною мелодією. На тлі витриманої цими голосами тоніки з'являється інша пара голосів – тенори й басы, які продовжують початковий мотив у секстову втору. Такий виклад сприймається як антифонний перегук жіночого й чоловічого хорів. Два такти фортепіанної інтерлюдії, також у народнопісенній манері, органічно вливаються в супровід наступної фрази хору в контрастно-поліфонічному викладі. Зі словами «коло млина» партія фортепіано отримує звуконаслідувальні унісонні фігурації, що нагадують кпавесинну п'єсу «Маленькі вітрячки» Ф. Куперена. Почерговий вступ голосів на третій фразі хору «дівка танець водила» накладений на танцювальні елементи фортепіанної партії, до яких приєднуються звуконаслідувальні послідовності-пасажі з низхідною басовою лінією, що дублює хоровий бас. Усе це, разом з підвищенням гучності, прямує до кульмінаційного скандування всіма хоровими партіями слів «що ви-ве-де». Після цезури настає різке переключення на ліано («та й стане»). Нова фортепіанна інтерлюдія з ремаркою «ніжно» знову імітує хорове чотириголосся в його плавному заспокійливому русі. Останню хорову фразу заспівують басы, до яких приєднуються тенори. Вигук-розспів «Ой» у сопрано накладається на чоловічі партії, після чого відлунює в інших партіях. Продовженням його є останні слова пісні «нема одної ще й дівчини молодой», які звучать сумно і притишено в гранично індивідуалізованій поліфонічній фактурі хору, що в кадансі зливається в унісонну тоніку. Фортепіанна постлюдія ніби продовжує хоровий спів і завершує твір барвистими хроматичними вертикалями, побудованими на басовому низхідному «перетіканні» дисонансових співзвуч до тонічного акорду. Якщо перша веснянка є психологічною замальовкою-ескізом настрою дівчини, то наскрізна драматургія другої, що подає образ у становленні й ситуативному розвитку, дозволяє окреслити цю веснянку як міні-поему.

«Селецький став» – фінал – це найекспресивніша обробка циклу «Три веснянки», здійснена майже із симфонічним розмахом. Підставою цього є драматичний поетичний зміст веснянки: оспівується місце, де два парубки боролися за дівчину. Враження напруги, ба навіть войовничої агресивності, створюється з першого такту вступу, коли на fortissimo унісонів, на віддалі двох октав, з різким акцентуванням викладено основний пунктирний мотив веснянки (перший елемент теми), а його продовження (другий тематичний елемент) узагальнює зворот паралельних акордів. Після стрімкого злету фортепіанного пасажу, разом з акордом-ударом, вступає хор; спочатку без басів, які долучаються в другому елементі теми, супроводом якого є складні поліметричні фігурації. Другу строфу куплетно-варіаційної форми викладено за принципом поліфонії пластів: сопрано й тенори в гомофонно-гармонічній фактурі виконують пунктирну тему, а альти з басами ведуть іншу – малорухливу. Від другого тематичного елемента передано неспокій, наростання тривоги. Хоча й панує приглушена звучність, проте гармонічна мова стає дуже мінливою, наповненою альтераціями. У власне хоровому викладі також з'являються зміни: звичний пунктирний ритм набуває іншого спрямування – висхідного, у партії сопрано введена нова поспівка від четвертого підвищеного щабля («не бийтеся») – пряма мова героїні, що звучить на тлі теми середніх голосів. У партії басів відлунюють інтонації основної теми. Закінчення другого, більш статичного тематичного елемента в цьому куплеті – кульмінаційний момент. Розпачливе «Я вас обох люблю!» лунає у виконанні хору на fortissimo. Розв'язання драми – рішення дівчини: «за Степана хустку даю, за Григора піду» – підкреслене притишенням динаміки. Лише останнє «Гей!» в унісоні голосів звучить на *f* і підсилене фортепіанною партією *ff*. Наскрізна структура цієї веснянки нагадує будову театральної сцени.

Цикл «Три веснянки» Л. Ревуцького прикметний переосмисленням народнопісенних зразків у неофольклористично-

НАТАЛІЯ СИНКЕВИЧ. НАЦІОНАЛЬНИЙ «ОБРЯДОВИЙ АРХЕТИП»...

му дусі із застосуванням полістилістики. Якщо К. Стеценко ставив завдання відтворити «обрядовий архетип» у його первинній красі, лише подекуди посиленій помірковано новаторськими засобами техніки постромантичного ареалу, то Л. Ревуцький подав власні парафрази на теми веснянок, створивши на їхній основі оригінальні жанрові моделі розвинених форм концертного плану (веснянка-замальовка або ескіз, веснянка-міні-поема, веснянка-сценка). При цьому автор зберіг такі ознаки веснянок, як повторення мотивів (хоча й варійовані), антифонна звучність, метрична перемінність, риси так званого стрічкового багатоголосся, характерного для архаїчних зразків обрядового фольклору тощо. Він ще й оновив ці давні фольклорні зразки, увівши ознаки імпресіоністичного й неobarокового письма, а також деякі елементи фовізму в хоріву й інструментальну (третя «Веснянка») тканину, новаторські гармонічні прийоми (аж до джазового колориту акордових послідовностей у фортепіанних постлюдіях та деяких інтерлюдіях) і розширене трактування тональності. Фортепіанній партії, що поглиблює семантику вербального хорового ряду, композитор відвів надзвичайно суттєву роль.

«Гімн пантеїстичному світовідчуттю наших далеких предків... не тільки суголосний ідеям Стравінського у "Весні священній"... він відтворює сутнісну в українській культурі тематичну лінію... Звернення українських композиторів в описуваний період до "музичних примітивів", окрім своєрідного очищення музичного мислення, мало і глибокий філософський сенс, бо знаменувало розширення історичної свідомості національного мистецтва» [5, с. 143, 144]. Отже, це була своєрідна апеляція до генетичної пам'яті народу за допомогою реін-

карнації проявів його глибинних духовних витоків. Творці національної хорової музики, починаючи від М. Лисенка, виводили «обрядові архетипи» на новий онтологічно-культурологічний рівень – до концертного побутування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. / О. Бенч-Шокало. – К.: Ред. журналу «Український світ», 2002. – 440 с.
2. Барвінський В. Музика // історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича / В. Барвінський. – К.: Либідь, 2000. – С. 621–648.
3. Витвицький В. Українська хорова культура // Музикознавчі праці. Публіцистика / В. Витвицький. – Л., 2003. – С. 120–130.
4. Кейтка К. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Вибрані статті: у 2 т. / К. Кейтка. – К.: Музична Україна. – 1986. – Т. II. – С. 3–67.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Л., 2000. – 286 с.
6. Кошиць О. Про українську пісню й музику / О. Кошиць. – К.: Музична Україна, 1993. – 48 с.
7. Лисенко М. Листи / упоряд. Р. М. Скорупська. – К.: Музична Україна, 2004. – 680 с.
8. Людкевич С. Кирило Стеценко // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер / С. Людкевич. – Л.: Вид-во М. Коця, 1999. – Т. I. – С. 341–344.
9. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
10. Пархоменко Л. Передмова до нотного видання: Стеценко К. Кантати і хори / Л. Пархоменко. – К.: Музична Україна, 2006. – С. 7–10.
11. Семчишин М. Тисяча років української культури / М. Семчишин. – К.: АТ Друга ріка МП Фенікс, 1993. – 550 с.
12. Стеценко К. Українська музика. «Барвінки» Я. Степового // Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., вступ. ст. та прим. Є. Федотова / К. Стеценко. – К.: Музична Україна, 1981. – С. 264–268.
13. Фільц Б. Музична культура східних слов'ян // Історія української музики / Б. Фільц. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. I. – С. 147, 148.
14. Цит. за: Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – К.: Знання, 2006. – 341 с.

В статтє рассмотрена динамика воплощения «обрядных архетипов» в хоровом творчестве украинских композиторов. На примерах циклов К. Стеценко и Л. Ревуцкого выделены особенности подхода к фольклорным первоисточникам в контексте современных стилевых направлений первой трети XX ст.

Ключевые слова: обрядно-календарные песни, хоровое творчество, функции хора, новаторство.