

УДК 783.2:78.0

## ЛІТУРГІЯ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922): СТИЛІСТИКА В КОНТЕКСТІ ІДЕЇ ЗАГАЛЬНОНАРОДНОГО СПІВУ В ЦЕРКВІ

Ольга Засадна

*У статті проаналізовано Літургію для однорідного (жіночого) хору видатного фольклориста, етнографа, дирижента, громадського діяча та лікаря П. Демуцького в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві. Важливими аспектами в аналізі виступають залучення регіональної церковно-співацької традиції, наявність тональних зв'язків, «лейтмотивів» та інших елементів, що сприяли втіленню цієї ідеї на практиці.*

*Ключові слова:* літургія, літургійний цикл, церковно-співацька традиція, народнопісенна інтонація, фольклорні елементи.

*В статье анализируется Литургия для однородного (женского) хора выдающегося фольклориста, этнографа, дирижера, общественного деятеля и врача П. Демуцкого в контексте идеи общенародного пения в церкви. Важными аспектами в анализе выступают привлечение региональной церковно-певческой традиции, наличие тональных связей, «лейтмотивов» и других элементов, которые способствовали воплощению этой идеи на практике.*

*Ключевые слова:* литургия, литургический цикл, церковно-певческая традиция, народно-песенная интонация, фольклорные элементы.

*The Liturgy for the homogenous (female) choir of the prominent folklorist, ethnographer, conductor, public figure and doctor Porphirii Demutsky in the context of the idea of public singing in the church is analyzed in the article. The involvement of the regional church singers' tradition, the presence of tonal connections, leitmotives and other elements that favoured the implementation of this idea in practice are used as important aspects in the analysis.*

*Keywords:* liturgy, liturgical cycle, church singers' tradition, folk-song intonation, folklore elements.

Питання загальнонародного співу в церкві раз по раз постає перед духовенством та мирянами в різні періоди існування української церкви. Адже загальнонародний спів виступає одним з надзвичайних факторів утілення різних ідей та потреб церкви: насамперед ідеї соборного об'єднання громади під час богослужінь, ідеї повернення до традиції первісної церкви, коли прихожани через виконання піснеспівів брали участь у літургіях, а також це найкращий спосіб надання богослужбовому співу національного забарвлення.

Саме вищеокреслена проблема і поставала перед творцями відродження української церкви у 20-х роках ХХ ст., що втілювалося в ряді Всеукраїнських православних церковних соборів (далі – ВПЦС) 1918, 1921 та 1927 років, результатом яких стало створення Української автокефальної православної церкви (далі – УАПЦ). Однією з основних ідей, проголошених на соборі 1918 року, була українізація богослужіння. Посилаючись на досвід греко-католицької церкви, цей спосіб церковної соборності за-

хоплено обстоював К. Стеценко: «Я стою за необхідність негайного введення загальних співів у церкві. Це найліпший спосіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а несвідомо творить» [8]. Зауважимо, що ця ідея знайшла своє втілення як у композиторській творчості митців (у літургіях К. Стеценка (версії для народного та професійного хорів), П. Демуцького (Літургія для народного хору)), так і безпосередньо у відправах (у київському соборі Святої Софії, окрім професійного, був заснований «народний» хор – хор прихожан; ці два колективи почергово співали на богослужіннях упродовж кількох років).

Літургія П. Демуцького, якій присвячено запропоновану статтю, вийшла друком 1922 року [2], одночасно з його найґрунтовнішою працею в галузі музичної етнографії – «Українські народні мелодії». Ці роботи стали важливим підсумком насиченої творчої діяльності митця після його повернення 1918 року до Києва<sup>1</sup>. При створенні Літургії композитор, як активний учасник

ОЛЬГА ЗАСАДНА. ЛІТУРГІЯ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922)...

ВПЦС УАПЦ 1921 року, вочевидь керувався настановами соборів 1918 і 1921 років щодо відродження найкращих зразків народних церковних наспівів і надання церковному співу яскраво національного забарвлення.

Тому й стилістика цього твору виявляє міцні зв'язки з регіональними фольклорними пісенними традиціями, у межах яких П. Демуцький працював тривалий час. Такий підхід містить характерну для української богослужбової творчості тенденцію: «Своєрідність українського мистецького мислення виявляється в іншому показовому для того часу жанровому напрямі аранжування окремих богослужбових піснеспівів і їх циклах, особливо в межах певної регіональної / локальної традиції» [5, с. 116]. Літургійний цикл просякнутий церковно-побутовою інтонаційністю наддніпрянської України, пласти якої, на думку О. Кошиця, мають спільне генетичне коріння з давніми церковними розспівами<sup>2</sup>.

У 1922 році в Лейпцигу опублікували й Першу літургію О. Кошиця. У передмові до видання він навів перелік піснеспівів, що були складені «на підставі стародавніх українських дяківських співів», і які він чув від академіка О. Левицького та «старих дяків-артистів церковного хору», котрі походили з киево-черкаського регіону<sup>3</sup>. Такого ж принципу збереження традиції дотримувався й П. Демуцький у своїй Літургії, про що свідчить єдине посилання – примітка поряд із заголовком «Херувімська пісня» (орфографію оригіналу збережено): «Мелодія із стар(ого) Обіходу стор(інка) 213 № 3»<sup>4</sup>. Ці факти дозволяють вести мову про сутнісну рису тогочасної церковно-музичної творчості: «У всякому разі ідея наближення до автентичного розспіву зміщує акценти: відмова від артистичного шарму на користь достотності правдивої побутово-звичаєвої манери розспіву Служби Божої зумовлює інший добір художніх засобів» [3, с. 127]. Таким чином, для композитора, який поринув у глибини релігійної народної традиції, першочерговим завданням було зафіксувати її питому інтонаційність і особливості звучання, а також відтворення їх у партитурах для різних хорових складів.

М. Юрченко назвав Літургію П. Демуцького «цікавим зразком опрацювання церковних мелодій <...> мелодій сільської церкви» [9, с. 121]. Окрім цього, у ній беззаперечно відтворено впливи богослужбової творчості К. Стеценка. Насамперед потрібно враховувати, що своєрідним предтечею даного циклу є Стеценкова «експериментальна», як її назвала Л. Пархоменко, «Літургія св. Іоанна Золотоуста для хору та народного співу», написана 1921 року: «Ключем до цього експерименту могли стати легко викладені для аматорів наспіви, близькі за лексикою до побутових місцевих» [7, с. 171].

Літургія написана для однорідного (жіночого) хору. Цикл складається з 27-ми піснеспівів: «Вірую» відсутнє (це нерідко траплялося в літургійних циклах того часу, зокрема і в Я. Яциневича. Найімовірніше, «Символ Віри» читали соборно або виконували обіходний варіант), проте до нього входить 34 псалом (що його виконують у деяких церквах після «Будь ім'я Господнє»). Опора на фольклорну та церковно-побутову стилістику сільського клиросу та їхній розвиток як основну концепцію задуму композитора відтворено через низку прийомів у стилістиці твору. Найбільш безпосередньо цей зв'язок простежується в мелодиці, що ґрунтується на народнопісенній інтонаційності. Провідним принципом голосоведення є терцієва втора у верхніх голосах, присутня в усіх піснеспівах без винятку та властива як для народної пісні<sup>5</sup>, так і для кантової фактури. Нижній голос зазвичай надає функціональної визначеності, але доволі часто синхронно «вплітається» до верхніх голосів, утворюючи рух паралельними тризвуками (що також є типовим прийомом народного багатоголосся й часто застосовується в співі сільського клиросу).

Так, згідно з характеристикою регіональних пісенних стилів, запропонованою О. Бенч-Шокало для вивчення місцевої специфіки співу та її творчого використання в мистецькій практиці, у результаті взаємодії різних пісенних культур південно-східний ареал<sup>6</sup> витворив дві самобутні традиції народного хорового співу. Перша

## ІСТОРИЯ

заснована на підголосково-поліфонічному викладі, а друга – на кантовому розспіві народних пісень. Обидві традиції найвиразніше виявилися в пісенних школах Київської, Полтавської та Черкаської областей [1, с. 68]; унісонні заспіви початку фраз та зведення триголосної фактури в унісон у кінці (зазвичай закінчення на домінанті).

Мелодична лінія в кожному пісенспіві щедро «прикрашена» самобутньою «мелізматикою» – різними оспівуваннями й розспівами окремих складів (перше прохання «Мирної ектенії» «помилуй» і аналогічне в «Алилуя»; «Слава Тобі, Господи»; «Амінь» у «Сугубій ектенії»), форшлагами («Прийдіть і поклонітесь», «Подай, Господи» «Прохальної ектенії»). Також спостерігається вплив знаменного розспіву, особливо в заключних мелодичних зворотах, що принципово відповідає структурам знаменного співу.

У фактурному викладі визначальну роль відіграє горизонталь, яка також незаперечно виказує вплив фольклору. Сам вибір однорідного жіночого викладу зумовлений як звичаєвою традицією співу в сільських церквах <sup>7</sup>, так і тим, що «підголосково-поліфонічна манера співу сягнула вершин виконавської майстерності у **жіночому** ансамблевому співі» [1, с. 69].

На принципі варіантного розвитку та комбінування поспівок (що проявилось у всьому циклі, але особливо яскраво – у «каноні Євхаристії») ґрунтується формотворення, також апелюючи до організації музичного матеріалу в системі давніх церковних розспівів. Будовою сакрального тексту визначається метро-ритмічна організація, тому тут поєднуються тактономічний та вільний метри. Часто в тих пісенспівах, де початково визначено метричну основу, автор не завжди прописує тактові риси до кінця, хоча внутрішній метр зберігається (наприклад, у «Достойно є» на словах «Чеснійшу від Херувимів»).

Орієнтація на традиції клиросного співу виявляється і в тональній сфері циклу. Загалом увесь цикл розгортається в межах пар паралельних тональностей *e-moll – G-dur* і *G-moll – B-dur*. У Літургії

вони певною мірою вирішують проблему циклічності, об'єднуючи у своїй барві групи пісенспівів у певні «тональні цикли». Вони несуть при цьому і глибинне символічне навантаження, розмежовуючи «спектральний» колорит Літургії оглашених і Літургії вірних.

За тональними ознаками в структурі першої частини Літургії окреслюються: «*початковий цикл*» («Мирна ектенія» – «І нині... Єдинородний Сину»; *e-moll – G-dur*), *цикл «Малого входу»* («Заповіді блаженства» – «Прийдіть і поклонітесь»; *g-moll – B-dur*, «Святий Боже» (*e-moll*), «Алилуя» (*g-moll*)), *цикл «Завершення Літургії оглашених»* («Перед Євангелієм і після нього», «Ектенія сугуба»; *e-moll – G-dur*). До Літургії вірних входять два великих цикли – «*Центральний*» («Херувимська пісня» – «Отче наш»; *g-moll – B-dur* <sup>8</sup> з модуляцією у *F-dur – d-moll* у «Прохальній ектенії»), а також «*Причастя та завершення Літургії*» («Єдиний Свят» – «Святу Православну»; *e-moll – G-dur*).

Загалом такий своєрідний тональний алгоритм виявляє драматургічний профіль циклу: рух від постійної перемінності в першій частині до стабільності двох тональних середовищ у другій, спричиняючи враження позачасовості відповідно до сакральної символіки та благодатно-хвалебної настроєвості Літургії вірних. Звертають на себе увагу аркові тональні зв'язки: пісенспіви «Малого входу» і «Великого входу» об'єднані однією тональністю; своєрідна тричастинна репрізність, створюючи враження довершеності, простежується в тональному плані всього циклу: *e-moll – G-dur* (початок) – *g-moll – B-dur* (середина) і *e-moll – G-dur* (завершення).

У межах початкового тонального циклу окремі пісенспіви творять між собою ще окремі підцикли на ґрунті спільності інтонаційної основи або мелодичних поспівок. Так, у «Мирній ектенії» і першому антифоні використана поширена «прапоспівка», до якої входить початковий компонент «Щедрика» з терцієвою второю, і яку ввів О. Кошиць до «Сугубої ектенії» Першої літургії <sup>9</sup>:

## ОЛЬГА ЗАСАДНА. ЛІТУРГІЯ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922)...

## П. Демуцький «Мирна ектенія»

Го - спо - ди по - ми - луй

## О. Кошиць «Сугуба ектенія»

Го - спо - ди по - ми - луй

Безумовно, композитор відтворював і питому для богослужбової творчості канонічні закономірності. Тому музичні тканини третього антифону й «Прийдіть і поклоніться», об'єднані насамперед єдиною тональною сферою, містять численні спільні елементи в інтонаційності, мелодичних формулах і формотворчих моделях. Слід зазначити, що саме такі спільні елементи не лише забезпечують цілісність літургійного циклу, але й сприяють швидкому вивченню прихожанами церковних наспівів.

Надзвичайного духовного піднесення сповнена «Херувимська пісня»<sup>10</sup>, у якій для посилення містичного колориту і відповідно до поширених звичаїв повторення частин або їхніх фрагментів, з метою надання священнослужителям достатнього часу для підготування до Великого Входу, композитор досить вільно підійшов до кількості (як досить нетипове повторення перших слів «ми таємно») і тривалості (наприклад, варіаційне укрупнення мелодичної формули в цьому ж випадку) окремих музичних фраз.

Водночас авторська ремарка про джерело (мелодію взято з «Обіходу») пояснює специфіку внутрішньої будови строф за принципом «знаменного формування структури з поспівок погласиць»<sup>11</sup>. Потрібно зауважити, що в інтонаційній

драматургії Літургії вірних важливу роль відіграє так звана кадансова поспівка «Херувимської» (у кінці строфи кожного куплету), що набуває значення лейтінтонації і з'являється в зоні кадансу «Євхаристійного канону № 2».

Поспівкове структурування є основою розгортання музичної тканини всіх піснеспівів Євхаристійного канону. Так, основу композиції «Достойно є», яку становлять два контрастні за темпом і засобами музичного розвитку розділи (чим піснеспів нагадує «Херувимську пісню»), утворюють не лише поспівки, але й цілі мелодичні комплекси.

Перші три прохання «Єктенії прохальної» повністю повторюють музичний матеріал «Єктенії мирної» з єдиною відмінністю – внутрішнім прискоренням хронотопу (восьмі тривалості замінені на шістнадцяті і зазначено «не затягувати»). Очевидно, така заміна зумовлена практичним досвідом П. Демуцького<sup>12</sup>, адже зазвичай під час богослужінь на малих піснеспівах часто уповільнюють темп, тоді як єктенії традиційно виконують пошвидко.

Структура «Отче наш», як і попередніх сакральних вершин Літургії вірних («Херувимської пісні», «Канону Євхаристії» і «Достойно є»), ґрунтується на періодичному повторі поспівкових комплексів. За Н. Калущою, «моноінтонаційність, уособлюючи генетичний зв'язок із традиціями

## ІСТОРИЯ

знаменного співу (естетика гласовості та співу “на подобен”), виявляє застосування і модифікацію принципу інтонаційної тожності визначальних формул окремих піснеспівів» [3, с. 134]. Такою визначальною формулою є заключний мелодичний зворот, що ніби рефреном звучить у кінці кожної строфи Господньої молитви<sup>13</sup>.

Слід звернути увагу на так звані мелізматичні поспівки, якими, немовби дорожчими прикрасами, «інкрустований» заключний розділ Літургії Демуцького. Ця особлива мелізматика, викладена у верхніх голосах, є нічим іншим, як стилізацією імпровізованого виспівування «виводчиць» – жінок (рідше – чоловіків) з високими голосами, котрі володіли природною підголосковою технікою<sup>14</sup>.

Привертає увагу поєднання висхідною інтонацією двох реплік хору: «З іменем Господнім» і «Господи, помилуй». Така інтерпретація, очевидно, викликана практикою «безперервного» звучання (ефектом накладання реплік священника та хороших відповідей) як абсолютним принципом діалогічності в сакральному дійстві Божественної літургії.

У цьому літургійному циклі композитор відтворив чудовий колорит традиції народного багатоголосного співу, поєднавши з давніми наспівами, надав службі Божій простоти сприйняття, де відчувається «рука» практикуючого регента. Причому давні наспіви, що протягом століть збагачувалися елементами фольклорної традиції (такими, як підголоскова фактура, різновиди мелізматика, особливе ладове забарвлення), набули в ній глибоко національного звучання<sup>15</sup>. Виняткова заслуга П. Демуцького полягає ще й у тому, що в опрацюванні церковних мелодій сільського клиросу він зберіг також і їх традиційний виклад, утілений у підголосковій фактурі, куплетно-варіаційній формі, вільному ритмі тощо. Разом з Літургією Я. Яциневича, низкою інших циклів та окремих піснеспівів цей твір не лише ввійшов до переліку рекомендованих творів для богослужіння УАПЦ [10, арк. 12], але й з успіхом використовувався в богослужіннях і програмах духовних концертів [11, арк. 24].

Окрім цього, Літургія П. Демуцького як у мистецькому художньо-сакральному ракурсі, так і в аспекті охорони особливої співацької традиції, що через десятиліття безслідно зникне через відповідні суспільно-ідеологічні умови, є надзвичайно цінним надбанням церковно-музичної творчості 20-х років ХХ ст. Адже зразки автентичної традиції, до яких відносять музичні джерела цього літургійного циклу, «належать до “пам’яті” не тільки української, а й значно глибшої – християнської, – в національній культурі на час їхньої фіксації сприймалися як частина сакральної, “позачасової” системи» [3, с. 65].

## Примітки

<sup>1</sup> У 1921 році він почав викладати в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, став членом Етнографічної комісії при ВУАН, водночас у 1921–1924 роках викладав співи на регентських курсах, організованих УАПЦ.

<sup>2</sup> «З сторінок “Обіходу” на мене глянула українська пісня княжих часів, із знайомими обрядовими зворотами наших обрядових праісторичних пісень» [4, с.10].

<sup>3</sup> Н. Калуцка наголосила, що О. Кошиць свідомо «прагнув зберегти для культури документально зафіксований зразок наспівів та спосіб розспіву питомої Служби Божої, як вона побутувала у церковних відправах Київщини і, зокрема, названих ним сіл. Розуміння цінності такої пам’ятки виявляє в Кошицеві етнологічні пріоритети: увічнення важливої традиції, що могла зникнути (невдовзі вона і справді зазнала тотального руйнування), видавалося йому справою першорядної актуальності» [3, с. 126].

<sup>4</sup> На жаль, нам не вдалося уточнити, який саме «Обіход» П. Демуцький мав на увазі.

<sup>5</sup> Особливо характерно звучить у виконанні жіночого хору.

<sup>6</sup> До нього належать частина Київщини і Черкащина.

<sup>7</sup> Адже й дотепер у сільській церкві провідна роль належить жіночим голосам.

<sup>8</sup> До нього ж входить підцикл «Канону Євхаристії».

<sup>9</sup> Подібну поспівку використав у своїй Літургії і С. Рахманінов (див.: «Во Царствии Твоем»).

<sup>10</sup> Її мелодичний каркас дуже нагадує «Да ісправиться молитва моя» (київського наспіву) – піснеспіву, що замінює «Херувимську пісню» в «Службі Пржедєосвященних Дарів», яку виконують під час Великого посту. Очевидно, через цю музичну паралель вдається пояснити настрої покаяння у «Херувимській пісні» П. Демуцького.

<sup>11</sup> Чим перегукується з Кошицевою «Херувимською» [3, с. 129].

## ОЛЬГА ЗАСАДНА. ЛІТУРГІЯ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922)...

<sup>12</sup> Автор, очевидно, використавши заміну тривалостей, орієнтувався і на психологію співака, вважаючи, що дрібніші тривалості спонукатимуть до «стрімкішого» фразування.

<sup>13</sup> Цей прийом можемо порівняти з народною традицією повторювання в кінці кожної строфи звернення «Отче наш», яка втілена О. Кошицем у Першій літургії.

<sup>14</sup> Як зауважила О. Бенч-Шокало, «вивід надає співові особливі краси й неповторності. Саме в умінні «виводити» пісню приховане високе мистецьке уміння й майстерність виконавця. І цим мистецтвом володіє не кожен народний співак, а справжній народний професіонал, носій народної традиції [1, с. 70].

<sup>15</sup> Отже, така тенденція виявилася суголосною загальному спрямуванню розвитку богослужбової творчості того часу: «канонічне, церковне виступає <...> у формі національно-самобутнього <...>. Уперше в історії російської музики глибоке наукове осмислення своєрідності давніх обиходних наспівів поєднане із засвоєнням автентичних форм народно-пісенного мистецтва. Це приводить до становлення нового національного музичного мислення, яке характеризує сувора модальність, внутрішньоскладова розспівність та формульність знаменного співу, варіантність як основний принцип розвитку, гетерополіфонічна структура, близька до лінійно-варіантних форм народного багатоголосся, вільний несиметричний ритм» \* [6, с. 32].

## Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журналу «Український світ», 2002. – 440 с. : іл., нот.

2. Демуцький П. Д. Літургія [для хору без супр. / муз. П. Демуцького]. – К., 1922. – 16 с.

3. Калуща Н. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Наталія Борисівна Калуща. – К., 2001. – 192 с.

4. Кікус І. Джерела церковної музичної творчості Олександра Кошиця // Наукові записки. Тернопільський педуніверситет. – Т., 1998. – № 1 (9). – (Серія «Музичне мистецтво»). – С. 7–10.

5. Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. / Н. Костюк // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк, 2009. – Вип. 3. – С. 107–121.

6. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке ХХ века / Н. Парфентьева, Н. Парфентьев. – Челябинск : Челябинский гос. университет, 2000. – 154 с.

7. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Л. Пархоменко. – К. : Музична Україна, 2009. – 392 с. : іл., нот.

8. Стеценко К. Г., священник. До реформи церковних співів // К. Г. Стеценко // Слово. – 1918. – № 46. – 26 листоп. – С. 4.

9. Юрченко М. Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : у 6 т. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4 : 1917–1941. – С. 105–124.

10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВОВУ), ф. 3984 : Українська автокефальна церква, оп. 3 : 1918–1929 рр., спр. № 33 : Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр., 12 арк.

11. ЦДАВОВУ, ф. 3984 : Українська автокефальна церква, оп. 3 : 1918–1929 рр., спр. № 142 : Листування з Софійською церковною радою про укомплектування хору і виплату хористам заробітної плати / 11.07 1922–12.01 1925 рр., 64 арк.

12. ЦДАВОВУ, ф. 3984 : Українська автокефальна церква, оп. 4 : Украинская автокефальная церковь 1918–1929 гг., спр. № 149 (а) : Псалми і Літургії автокефальної Церкви / 1925–1927 рр., 499 арк.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Українська церковно-музична творчість 20-х років ХХ ст. була покликана піднести на новий рівень богослужбові обряди у відродженій українській церкві, надаючи їм національного колориту. Ще одним з найважливіших завдань було об'єднати громаду в спільному служінні, адже термін *leitourgia* («літургія») з грецької – «спільна справа, служіння». Це досить непросте завдання у своїй богослужбовій творчості вирішив П. Демуцький. Йому вдалося втілити як ідеї соборного співу, передаючи їх через позбавлену стилістичних складнощів партитуру (фактор доступності для широкого виконання), так і, зберігши в ній колорит традиційного співу, що побутував на початку ХХ ст. на Наддніпрянщині, у своєму опрацюванні вивести народні церковно-співочі традиції на високий академічний рівень.

*Ключові слова:* літургія, літургійний цикл, церковно-співацька традиція, народнопісенна інтонація, фольклорні елементи.

\* Переклад з російської Ольги Засадної. – Ред.

## *ІСТОРИЯ*

Ukrainian church music creation of the 20s of the XXth century was called for the raising of liturgical rites in the revived Ukrainian church to a new level, giving the national colouring to them. The consolidation of the society in a common serving, as the term λειτουργία (“liturgy”) is translated from Greek as “common cause, service” became one of the most important tasks. P. Demutsky solved this such not simple task in his liturgical works. He managed to embody the ideas of the cathedral singing, transmitting them through the score deprived of the stylistic complications (factor of accessibility for the general performance) and keeping the color of traditional singing existing on the beginning of the XXth century on Naddnipyrianshchyna and raise folk church singing traditions on high academic level.

*Keywords:* liturgy, liturgical cycle, church singers’ tradition, folk-song intonation, folklore elements.