

*Гуральна Світлана Степанівна,
аспірант відділу музикознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
викладач Кременецького педагогічного
коледжу КОГПІ ім. Тараса Шевченка*

ЛІТУРГІЯ ІЗ "СПІВАНІКА" (1911) В. МАТЮКА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЦЕРКОВНУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

У статті звернено увагу на малодосліджену богослужбову творчість В. Матюка. Проаналізовано його "Літургію" із збірника богослужбових та паралітургічних пісень під назвою "Співаник церковно-народний для шкіл народних" (1911). Виокремлено музично-стилістичні особливості літургійного циклу в контексті регіональних церковно-співочих традицій та відзначено його вплив на тогочасну церковно-музичну освіту у Східній Галичині.

***Ключові слова:** Східна Галичина, композитор, Літургія, цикл, музично-стилістичні особливості.*

Гуральна Светлана Степановна. Литургия из "Песенника" (1911) В. Матюка и ее влияние на церковную музыкальную культуру Восточной Галичины.

В статье обращается внимание на мало исследованное богослужбное творчество В. Матюка. Проанализирована его "Литургия" из сборника богослужбных и паралитургических песен под названием "Песенник церковно-народный для народных школ" (1911). Выделены музыкально-стилистические особенности литургического цикла в контексте региональных церковно-певчих традиций и отмечено его влияние на тогдашнее церковно-музыкальное образование в Восточной Галичине.

***Ключевые слова:** Восточная Галичина, композитор, Литургия, цикл, музыкально-стилистические особенности.*

Gural'na Svitlana. Liturgy from the "Song-book" (1911) by V. Matyuk and its impact on the church musical culture of Eastern Halychyna.

The article is attracted attention on scantily explored church-servise creative work of V. Matyuk. His "Liturgy" is analysed from collection of church servise and paraliturgical songs under the name of "Song-book church-folk for folkschools" (1911). It is selected musical-stylistic features of liturgical cycle in the context of regional church-singing traditions and is marked its impact on the church-musical education of that time in Eastern Halychyna.

***Key words:** Eastern Halychyna, composer, Liturgy, cycle, musical-stylistic features.*

На початку ХХ століття внаслідок нівелювання церковних обрядів греко-католицької церкви на території Східної Галичини, необхідність росту професіоналізму виконання церковного співу була усвідомлена суспільством, передусім церковними діячами, як гостра потреба. Саме тому, представники музичних та духовних кіл, завдяки активній співпраці із навчальними закладами дяко-

регентської освіти (семінаріями, бурсами, школами співу при церквах), стали ініціаторами та авторами видань навчально-методичної літератури для вивчення церковного співу.

Усвідомлення занедбаності усього процесу богослужіння та його музичної сторони спонукало і до згуртування професійних композиторів та композиторів-аматорів, які все частіше почали звертатися до написання богослужбових та паралітургічних творів, призначених для виконання хоровими колективами різних типів, кількісного складу та різного рівня володіння вокальною технікою.

Яскравим прикладом композитора-аматора із священницького середовища, творчість якого відображала усі тогочасні реалії церковно-музичного життя та спрямовувала духовне зростання нації став отець Віктор Матюк. Вивченням його творчої діяльності, систематизуванням композиторської спадщини займалися багато музикознавців, серед яких І. Воробкевич [4], С. Людкевич [9], Б. Кудрик [7], Л. Кияновська [5; 6], І. Бермес [3] та інші. Проте, детальний розгляд богослужбових творів В. Матюка, дослідження їх музично-стилістичних особливостей, які суттєво вплинули на еволюцію жанрів богослужбової музики, і досі залишалися поза увагою науковців.

Тому мета статті – виокремивши Літургію із "Співаника церковно-народного для шкіл народних" В. Матюка (Львів, 1911), дослідити її музичну стилістику та визначити її роль у процесі зберігання та передачі церковно-співочих традицій у Східній Галичині.

Віктор Матюк (1852–1912) належить до композиторів, життя котрих було тісно пов'язане із постійною священницькою діяльністю та любительським захопленням. У його випадку це захоплення переросло у наполегливу щоденну працю, репрезентовану вагомими здобутками у сфері церковної музики. Він став автором майже десяти богослужбових творів для чоловічого ("Святий Боже" (с-moll) присвячений о. Луку Пипану, "Достойно єсть" (1881)) та мішаного ("Херувимська" (1881), "Да ісполнятся" (1911)) хорів, упорядником та автором богослужбових піснеспівів, які увійшли до більш об'ємних збірників пісень, приурочених певним канонічним обрядам та важливим датам іменних та значних урочистих святкувань у церковному календарі ("Збірник церковно-народних пісень" (Перемишль, 1897), "Співаник церковно-народний для шкіл народних" (Львів, 1911) та "Церковно-народний співаник" (Львів, 1924)).

Саме юні роки життя стали причиною звернення В. Матюка до музики та визначили його подальшу долю у цій галузі мистецтва. Завдяки короткотривалому процесу навчання майбутнього композитора у відомого на той час диригента та керівника хору Ставропігійської бурси о. П. Бажанського, та випадковому, зумовленому тривалим вичікуванням годин занять, слуханню співу цього хору, у виконанні якого звучали світські та канонічні твори М. Вербицького та І. Лаврівського, у творчості композитора сформувалося яскраве тяжіння до традиційності та стилістики творів його молодших сучасників. Зокрема, у творчій спадщині В. Матюка, як представника "старшої школи галицько-буковинських компоністів" (за словами І. Біликовського. – С.Г.) [2, 105], також переважають жанри камерно-вокальної лірики, які найкраще відповідали природньому психологічному складу композитора, виявляючи "глибинні філо-

софські питання у світлі простої житейської мудрості" [6, 132]. Павло Лисяк, аналізуючи стилістику музичних творів В. Матюка наголошував на поєднанні елементів "попівського аристократизму та народної простоти", зосереджував увагу на взаємозв'язку "патосу [пафосу. – С. Г.], сентименту, кольориту і сили виразу" [8, 9-10]. Аналогічної думки дотримувалася і науковиця І. Бермес, відзначаючи не тільки "світлий колорит", а й "теплоту і вираженість висловлювання" [3, 6] мелодико-інтонаційної тканини. Л. Кияновська наголошувала на присутності більш компактної хорової фактури, у порівнянні із канонічними творами М. Вербицького та І. Лаврівського та особливому виявленні "стилістики романсової сфери" у піснеспівах "Достойно єсть" та "Херувимській" для мішаного хору композитора [5, 145].

Тим не менше, у В. Матюка спостерігаються свої, типові, але разом з тим, у кожному окремому випадку, індивідуально застосовувані виразові засоби, до яких належать: хроматизація перехідних нот у мелодичному розгортанні, підкреслення унісонами тутті хору чи окремих груп голосів у значущих для авторського задуму фрагментах творів. До притаманних рис творчого мислення слід віднести прагнення до якнайтіснішого зв'язку слова з музичною образністю.

Особливими музичними характеристиками відзначаються циклічні твори В. Матюка, зокрема його двоголосна Літургія, поміщена у "Співанику церковно-народному для шкіл народних" (Львів, 1911) поряд із церковно-народними піснями на релігійні свята (Різдво, Великдень тощо). Її написання було зумовлене прагненням композитора залучити до супроводження відправ підрастаюче покоління, забезпечити процес навчання церковному співу. Про цінність видання свідчить сам факт надання митрополитом Андреем (Шептицьким) дозволу на використання "Співаника" при науці церковного співу в народних дитячих школах [10, 95]. Окрім цього, перевірений часом збірник не втратив своєї актуальності і у двадцятих роках ХХ ст.. Так, із відомостей часопису "Нива" за 1924 рік, дізнаємося, що на четвертому році навчання в учительських семінаріях львівської архіпархії обов'язковим було знання "Співаника" В. Матюка [11, 276].

Літургія або "Пісні зі сьв. Літургії" як складова частина цього збірника була написана на основі самолівкових співочих традицій ("І всіх і вся", "Благословен грядий", "Відпуст", "По "Слава Тебѣ Христе Боже"")) та особливостей народного багатоголосся із їх регіональними особливостями (уся тканина мелодико-інтонаційного розвитку), забезпечивши таким чином легкодоступність прочитання нотного тексту, навіть, шкільним дитячим хором. Вона стала нотографічним втіленням різних емоційних станів (святковість, піднесеність, скорботність, смиренність та внутрішній спокій), відображених у 29 піснеспівах : "На єктеніях" (F), "Антифони недільні" (C), "Антифон 2-ий недільний" ("Боже ущедрі") (C), "Слава–Єдинородний" (F), "Благослови душе моя" (F), "Антифони повсякденні" ("Благо єсть") (C), "Антифон повсякденний" ("Господи воцарися") (C), "Антифон 3-ий" ("Прийдіте возрадуємося Господеви") (C), "Сьвятий Боже" у трьох варіантах (F), "Алилуя" у двох варіантах (F), "При читанню сьв. Євангелія" ("Слава Теби") (F), "Єктенія согуба" у трьох варіантах (F), "Підчас читання молитов" ("Господи помилуй") (F), "Піснь Херувимска" (4 варіанти і 5-й

жалібний (g)), "Отца і Сина" (G) (вміщує "Милость мира", "И со духом Твоїм", "И мами ко Господу", "Достойно и праведно єсть"), "Сьвят" (G), "Тебе поєм" (G), "Достойно єсть" (G), "І всіх і вся" (G), "Отче наш" (G), "Єдин Сьвят" (G), "Причастни" (G), "Услиши Господи" (F), "Благословен грядий" (G), "По "Спаси Боже люди твоя"" ("На мнагая літа владико") (D), "Да исполняют ся" (G), "Буди Імя Господне" (G), "Відпуст" ("Честнейшую Херувим") (G), "По "Слава Тебѣ Христе Боже"" ("Слава Отцу и Сину") (G). Усі вони наслідують канонічний обряд та відповідно також ділять його на дві частини: Літургію оглашених та Літургію вірних. Так, у першій частині циклу автор використовує не тільки прості двочастинні ("Алилуя") та тричастинні ("Слава–Єдинородний", "Сьвятий Боже") музичні форми, а й куплетні (у антифонах), звертається до простих інтонаційних зворотів в межах вузьких інтервалів. Винятком є лише піснеспів "Алилуя", в якому завдяки розспівам з'являються інтервальні ходи на кварту. Тут поява нового тематизму зумовлена логічним продовженням мелодико-інтонаційного розгортання попереднього піснеспіву "Сьвятий Боже", поданого у декількох варіантах, різних за складністю виконання. У другій частині композитор використовує чергування розспівних та самолівкових частин, де функцію збереження цілісності циклу відіграє написаний у куплетній формі (характерній для антифонів першої частини) піснеспів "Да исполняют ся".

При детальному розгляді окремих піснеспівів варто звернути увагу на деякі із них. Так, початкова ектения ("На ектениях") несе в собі образно-емоційну сферу усього циклу. Злагожене звучання, вузький діапазон мелодії, підкреслені пунктирним ритмічним малюнком надають святковості, стриманої урочистості початку Служби Божої.

Переважно усі п'ять антифонів написані у куплетній формі, лише "Антифон повсякденний" ("Господи воцарися") – у куплетно-варіантній, а "Антифоні 3-ий" – у тричастинній (ABC) формі. Утворюються такі форми за допомогою вказівок автора, поданих по тексту (напр., "Слава Отцу" співати при "1 Антифоні"). Музичний метр повністю підпорядковується текстовим фразам, мовному синтаксису із виділенням однієї сильної долі на декілька слів, незважаючи на проставлений розмір (2/4). Самолівкова мелодія розчленовується на фрази за допомогою половинних (із залученням ввідних ступеней) та повних класичних кадансів.

Для "Піснь Херувимска" у п'яти варіантах характерні різні тональності (F, F, D, F, e), хвилеподібний мелодичний рух, широкий діапазон голосів та розспіви складів тексту (на три такти). Третій і п'ятий варіанти відрізняються метро-ритмічною стилістикою. У них музичний матеріал викладений дрібними тривалостями із частим використанням пунктирного ритмічного малюнку, що активізує процес мелодичного розгортання, надаючи йому фанфарного звучання.

На особливу увагу заслуговує піснеспів "Тебе поєм" (G-dur), представлений у двох варіантах. Перший з них написаний у простій двочастинній формі, за канонами самолівкової традиції, другий – у простій тричастинній із сольними та туттійними фрагментами у середній частині. В останньому варіанті для мелодії, що рухається в межах інтервалу нони, характерні висхідні квартали за-

кличні ходи, гамоподібний рух, пунктирний ритм та збільшені за допомогою позначень фермат тривалості (четвертні), що досить рельєфно звучать на фоні тематичного матеріалу.

"Причастни" написано у простій тричастинній формі. Мелодичний розвиток нагадує три висхідні лінії, в якому широкий тритактовий розспів на слова "алилуя" та висока теситура у всіх голосах супроводжують загальну кульмінацію циклу.

Таким чином, в результаті деталізації музичної семантики усіх складових частин (піснеспівів) літургійного циклу, було виявлено, що Служба Божа В. Матюка є модулюючим циклом (F→G). Об'єднуючим фактором у ній є послідовно витриманий контраст та тональні зв'язки між частинами: F-C-F-C-F (характерна для Херувимських, виняток становлять лише її третій (D-dur) та п'ятий (e-moll) варіанти) -G-F-D-G. При цьому, "Піснь Херувимска" відіграє роль епіцентра тональних змін, що спростовує наявність аж п'яти її варіантів, а піснеспів "Услиши, Господи" (F-dur) піддається ретроспективному аналізу. Динамічна кульмінація, обґрунтована супроводженням співом хористів найважливішого у богослужінні процесу прийняття Євхаристії, припадає на піснеспів "Причастни", у якому вперше з'являється висока теситура у всіх голосах та навіть "g2" у партії дискантів. "Буди Імя Господне" відіграє роль драматургічної кульмінації, підкреслює та утворює піднесений настрій.

Простота, елементарність, можна сказати навіть примітивність використання гармонічних функцій представлена використанням тоніко-домінантових співвідношень, акордики VII53 і S. Відхилення в тональності першого ступеня споріднення, зокрема в VI ("По "Спаси Боже люди твоя"" (15-16 тт.), "Услиши, Господи" (1т.), "Да исполняют ся" (1т., 6т.), у 4 варіанті Херувимської (1т.)), III (в жалібному "Піснь Херувимска" (8-9 тт.)) і в V ("Піснь Херувимска" 1 варіант (11-12 тт.)) ступені, використання прохідних тризвуків в середині піснеспівів на розспівах складів із залученням верхнього чи нижнього сусіднього звука (напр., у D-dur третьому варіанті Херувимської S-VII→S, у четвертому варіанті "Піснь Херувимска" VI-D→VI), автентичні каденції, співставлення тональностей між частинами – вказують на дотримання консервативних традицій класичної стилістики.

Для мелодики, написаної в діапазоні першої октави, інколи із залученням звуків другої октави, характерний плавний поступеневий рух (часто з початковим інтонаційним ходом на терцієві інтервали), а також статичність звучання на одній ноті. Переважає секвенційний розвиток тематичного матеріалу. Ведучим є верхній голос хорової партитури – сопрано або дискант. Партія альт зазвичай його дублює терцією нижче, а у місцях *divisi* (виписаним дрібним шрифтом) відіграє функцію гармонічного співзвуччя. М'які інтонаційні переходи репрезентовані ладовими орієнтаціями в процесі інтонаційного розгортання, в якому звуки набувають значення Т чи D гармонічних функцій, що характерно для народнопісенної творчості. Композитор віддає перевагу кантиленному і речитативному стилям співвідношення тексту із музикою, декламаційному та аріозному принципам вокалізації.

Для циклу характерними є прості (2/4, 3/4) та складні (перекреслена літера С (*alla breve*), 6/4 (в "Да исполняют ся")) дводольні та тридольні розміри. Як ви-

няток зустрічаються перемінні тактові розміри, зокрема у піснеспівах "Отче наш" та "Благословен грядий". Першість словесного тексту, втіленого лише у тактові конструкції без метричної організації, властива для піснеспівів "По Слава Тебѣ Христе Боже" та "Антифона 3". У Літургії часто зустрічаються пунктирні ритми, рух дрібними тривалостями у помірно рухливому темпі, метричні та фразувальні акценти.

Фактура близька до монодії, в якій основна мелодія просто дублюється нижнім голосом. Особливими нюансами вирізняється лише "Тебе поєм", який у своєму другому варіанті має фрагменти соло і тутті (викладене октавними унісоном), надаючи просторовості звучання. Загалом партитура хорових партій одночасно презентує або хвилеподібний фігуративно-розспівний рух, або статичний чи малорухливий розвиток мелодичної лінії.

Літургія В. Матюка написана для шкільного хору у складі сопрано (дисканта) та альту з частим *divisi* нижнього голосу, що збагачує гармонічне і темброве звучання в особливих семантично виокремлених музичних та словесних моментах. Природний ансамбль забезпечується паралельним рухом хорових голосів із відтворенням певної мелодичної лінії та відповідними теситурними умовами звучання хорових партій. Так, діапазон сопрано (дисканта) включає повну теситуру (від "c1" до "g2"), а альту – середню (від "c1" до "e2"), що надає яскравого та виразного звучання останній партії. Найвищі ноти амбітусу хорових голосів знаходяться у піснеспіві "Причастни", який репрезентує динамічну кульмінацію циклу.

Щодо виконавських особливостей, в процесі опрацювання та вивчення нотографічного тексту хоровим колективом складнощі виникатимуть при інтонуванні альтерованих ступеней, демонструванні наголошеного складу у частинах, позбавлених метричної організації. Окремої уваги диригента потребуватимуть дикційні особливості вимови розспівних складів, одночасне та емоційне дихання, рівність та плавність звучання. Обґрунтована позиція композитора і щодо подання різних варіантів одноіменного піснеспіву, яка мала на меті задовольнити вокально-технічні можливості хору із будь-яким рівнем професійної підготовки (Напр., "Святий Боже" презентує традиційний самолівковий і розспівний варіанти мелодико-інтонаційного розвитку тощо).

Отож, музично-стилістичні особливості Літургії із "Співаника церковно-народного для шкіл народних" (Львів, 1911) В. Матюка репрезентують поєднання регіональних церковно-співочих та народнопісенних традицій, стилістику творів молодших сучасників (М. Вербицького та І. Лаврівського), виражену у присутності класичної гармонії, секвенційних повторень, та власний композиторський стиль, в якому особливе значення відведено гнучкій мелодичній мові.

Нескладна музична тканина циклу, втілена у двоголосну партитуру дитячого хору, забезпечила доступне і широковживане використання упорядкованого нотного тексту Літургії та сприяла поширенню виконавської практики і навчання церковного співу у Східній Галичині.

Потенціал видання, його відповідність естетичним і виконавським потребам свого часу підтверджується і позитивною рецензією о. І. Р. у часописі "Ни-

ва" 1924 року: "'Співаник" В. Матюка... зложений на два голоси: сопран і альт і подає 67 літургійних і церковно-народних пісень, а саме: 29 зі св. Літургії і 48 церковно-народних пісень на свята Господські, Богородичні і святих. Напіви літургійних пісень в переважаючій більшості загально знані, згармонізовані велими справно і в догідних позиціях і тому уживають його залюбки затоки нашого співу при науці церковного співу в народних школах, а ще більше користуються ним міщанські і селянські хори...Книжка вповні заслуговує на негайне поширення...Треба би в кожній парохії справити хоч по два примірники сего співаника до кожної церкви, виучити своїх парохіян співати з нього, хочби прийшлося й постаратися о учителя дірігента на якийсь час" [12, 377–378].

На жаль, проведенне дослідження не вичерпує усієї проблематики розвитку жанрово-стилістичних особливостей літургійного циклу у період першої третини ХХ ст., а тому потребує подальшої аналітичної роботи.

УДК 78.03

Стронько Борислав Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри історії, теорії виконавства
та музичної педагогіки Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського

ТЕМПОРАЛЬНІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВКИ

У даній статті оркестровка розглядається з боку різних форм взаємодії минулого, теперішнього та майбутнього, а також с точки зору відносності тривалості теперішнього. Оркестровку показано як дієвий фактор створення багатопланового відчуття часових масштабів розгортання музичної думки; гнучкого поєднання чи розмежування картинності розгортання із процесуальністю, збереження матеріалу з його оновленням.

Ключові слова: оркестровка, фактура, масштаби викладу, темброві ресурси.

Стронько Борислав Юрьевич. Темпоральные аспекты оркестровки.

В данной статье оркестровка рассматривается со стороны различных форм взаимодействия прошлого, настоящего и будущего, а также с точки зрения относительности продолжительности настоящего. Оркестровка показана как действенный фактор создания многопланового ощущения временных масштабов развертывания музыкальной мысли; гибкого сочетания или разграничения картинности развертывания с процессуальностью, сохранения материала с его обновлением.

Ключевые слова: оркестровка, фактура, масштабы изложения, тембровые ресурсы.

Stron'ko Borislav. Temporal aspects of orchestration.

In this article an orchestration is studying in aspects of different forms of interaction between Past, Present and Future, also in aspect of conditional duration of Present moment. An orchestration is a powerful factor of creation of a multi-faceted feeling of deployment tem-