

Switłana Huralna

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України

Stylistyka *Śłużby Bożej* Tadeusza Kupczyńskiego

Незважаючи на історичні події, політичні та релігійні ворожнечі, Східна Галичина ще з кінця XVIII століття стала центром відродження українського богослужбового мистецтва, вогнищем піднесення церковного хорового співу зокрема. Завдяки спільним зусиллям священнослужителів та культурно-мистецьких діячів тут організовувалося духовне життя, дяко-регентська освіта, хорова та видавнича справи, що сприяли активізації креативного процесу вітчизняних композиторів і водночас підносили авторитет ГКЦ.

Проблематику церковно-музичної сторони побутування галичан та стилістичні аспекти регіональної богослужбової музики порушували у своїх працях С. Людкевич [34], М. Юрченко [46], М. Антонович [2, 3], Л. Кияновська [24, 25], О. Козаренко [26, 27], Н. Костюк [28], Ж. Зваричук [23], І. Бермес [20] та інші. Висвітленням діяльності окремих композиторів займалися Б. Кудрик [31], З. Лисько [33], В. Витвицький [21], Н. Кушлик [32] та інші.

Проте, довготривала заборона вивчення цієї галузі музикознавства у радянські часи зумовила втрату або загубленість цінних матеріалів, нотних рукописів творів видатних культурно-мистецьких діячів (І. Кипріяна, Є. Фростини, В. Стеха, Т. Купчинського та багатьох інших) та сприяла новій пошуковій та масштабній аналітичній роботі. Тому сьогодні, віднайдені історичні та культурно-мистецькі факти з життя краю, характерні для першої третини ХХ ст., маловідомі деталі з біографій стали причиною глибшого вивчення творчості галицьких композиторів, усвідомлення передумов написання та виокремлення музично-стилістичних особливостей їх богослужбових та паралітургійних творів.

Мета статті – проаналізувати основні компоненти формотворення «Служби Божої» Тадея Купчинського (музична форма, ритм, гармонія, мелодія, фактура, типи викладу) із врахуванням стильових тенденцій та творчого досвіду попередніх композиторів богослужбової музики Східної Галичини першої третини ХХ ст.

Тадей Іванович Купчинський (1879–1938) був визначним хоровим диригентом, композитором, актором, режисером та музичним діячем¹. Його походження із інтелігентної священицької родини, багатодітної сім'ї (був сьомою дитиною)², що мешкала в с. Оглядів (нині Львівська область), часте відвідування місцевої церкви, породило бажання прилучитися до хорового мистецтва, стати ініціатором піднесення хорової справи. Таким чином, здобувши освіту у Золочеві (тепер Львів. обл.) та львівській гімназії, від кінця 1890-х років хлопець стає активним учасником співацьких товариств у Галичині, 1902 – заступником диригента Львівського «Бояна», керує хоровими колективами: при українському ремісничому товаристві «Зоря», хором філії читальні товариства «Просвіта» у Жовківському та Замарстинівському передмістях Львова. У 1909–14 роках працює співкерівником (разом з О. Утриськом), режисером, актором та композитором аматорської театральної трупи «Український людський театр» у Жовківському передмісті Львова (епізодично діяла у 1920-х – на поч. 1930-х) [1, С.649].

У 1927 році засновує і диригує чоловічим хором «Сурма»³ у Львові (згодом мішаним), що відіграв значну роль у музичному житті міста

¹ У публіцистичних працях С. Людкевича [34, С.185], С. Чарнецького та П. Медведика [36, С.418] про Т. Купчинського згадувалось лише в ролі учасника театральних дійств та диригента.

² Брат Є. Купчинського [36].

³ У Львові, в часі поміж війнами, існували два визначні хори: мішаний хор «Боян» та чоловічий хор «Бандурист». Членами останнього були виключно студенти львівських високих шкіл, котрі після закінчення студій не мали де співати. Тому виникла потреба створити такий хор, членом якого міг би бути кожен добрий співак. На таких засадах у 1927 році постав у Львові зорганізований Т. Купчинським новий чоловічий хор, що отримав назву «Сурма», а його першим диригентом став Іван Охримович. До новоствореного хору вступали люди різних професій, студенти, та, навіть, учні середніх шкіл. Приймали всіх, хто мав гарний голос і хотів працювати в хорі. Репетиції проводилися два, а то і більше разів на тиждень.

Невдовзі хор «Сурма» посів перше місце серед хорів Львова. Він часто з великим успіхом виступав на загальних громадських імпрезах, серед яких варто згадати концерт «Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках» 1930 року [8, С.73–74], ювілей Митрополита 1930 року, під час якого можна було почути твори Д. Бортнянського («Сей день» і «Многа літа») [18, С.32–33], великий Шевченківський концерт за участю симфонічного оркестру Львівського оперного театру в 1934 році, тощо.

Оскільки до репертуару хору входили, окрім українських, також твори західноєвропейських композиторів (чеських, німецьких), колектив влаштував власні річні концерти на певну тематику на території усєї Західної України. Починаючи з 1937 року диригентом хору став широковідомий тоді маестро Омелян Плешкевич.

(епізодично диригент Т. Охримович, О. Плешкевич) [39, С.551]. В останні роки життя стає організатором та диригентом церковного хору у церкві Преображення Господнього у Львові.

В українську музику Т. Купчинський ввійшов як автор, автор-гармонізатор, обробник багатьох музичних творів. Проте, значну частку його спадщини становлять богослужбові та паралітургійні композиції, серед яких «Служба Божа» в рукописі, «Воскресна служба восьми гласів», «Панахида», «Задостойники» та «Церковні пісні», дві збірки колядок та щедрівок — «Бог предвічний народився» (Львів, 1924. Вміщує 15 творів) та «Вселенна веселися» (Львів, 1928).

Як писав голова ТО «Музичний Львів» Степан Налепя: «Твори Т. Купчинського наділені високими художніми якостями, відзначаються пісенністю кожної з хорових партій, зручністю виконання, багатою тембральною палітрою, звуковою колористикою та логікою визначення тональності твору» [30, С.6], а віднайдені чисті, без суттєвих виправлень нотні рукописи композитора дають змогу говорити про стабільність і продуктивність визрівання творчого задуму.

З-поміж циклічних творів Т. Купчинського своєрідністю творчої інтерпретації вирізняється «Літургія». За словами Степана Налепи вона була написана у 20–30-і рр. ХХ ст., пов'язані з організацією мішаного хору та диригентською діяльністю композитора у храмі Преображення Господа нашого Ісуса Христа у місті Львові [30, С.7]. Проте, на нашу думку, період написання циклу можна дещо звузити, беручи до уваги культурно-мистецьку ситуацію Східної Галичини початку ХХ століття, зокрема стан духовенства та конфесійного гніту церков, мовленнєві та календарні дискусії у церковній обрядовості, вплив співу гастролуючих хорових колективів, які б могли стати на заваді видання чи стимулювати процес написання «Служби Божої» сучасною українською мовою.

Згідно даних періодичних видань протягом першого десятиліття та й впродовж першої третини ХХ ст. польська влада, надаючи привілеї для римо-католицького духовенства, відкрито висміювала греко-католицьку обрядовість і священиків [22, С.154; 38, С.122]. Звичним явищем було переосвячення греко-католицьких та православних церков на польські костели [42, 40, 41], переписування дяків на народні (людові) школи

Під його керівництвом «Сурма» влаштувала низку успішних концертів старогалицьких та французьких пісень.

Коли в 1939 році Галичина була приєднана до Радянського Союзу, діяльність хору припинилася.

[6], переслідування представників ГКЦ, зменшення кількості їх парафій, заборона ведення богослужінь українською мовою [16], тощо. Були, навіть, випадки засудження священників за слова настанови, сказані під час Служби Божої [44, С.4]. Істотно погіршувала негативність ситуації пасивність греко-католицьких священнослужителів та, подекуди, неорганізованість при виконанні ними безпосередніх обов'язків, що сприяло зміні конфесійної приналежності вірян. Окрім цього, у греко-католицьких храмах виникали проблеми пошуку відповідних дяків з музичною освітою (1921) [37, С.51–53], що зумовлювало процес активного заохочення до співу шкільної молоді у неділі і свята ⁴ (1926) [12].

Підтвердженням даного факту можуть слугувати і архівні матеріали 1904 року, в яких знаходимо відомості, що для 30 000 українців у Львові було лише 7 церков. «Львівські церкви, за винятком архикатедральної св. Юра та Волоської (успенської), є радше каплицями, як церквами та мають лихе розміщене» [43, С.65]. Така ситуація зумовила активну реалізацію архітектурних проектів будівництва Преображенської церкви ⁵ та процес її облаштування, всупереч яким постійно відправлялися богослужіння.

⁴ 1926 року у «Львівсько-Архієпархіальних відомостях» надаються пропозиції, щоб під час Служби Божої співав не тільки хор, а й шкільна молодь. Невідомий автор пропонував, щоб при читаних Службах Божих вибирали «бодай два або три такі кусники, які за хором ціла церков, уся школа unison співала би. На такий загальний спів надаються такі пісні як: Царю Небесний на початку, Под Твою Милість на кінці, Христос воскрес, Єдинородний Сине (Бортнянського), Трисвятоє..., Отче наш» [12].

⁵ Історія Преображенського храму починається ще з XVII століття і пов'язана з приїздом до Львова монахів тринітаріїв. Вони прибули до Львова ще 1865 року і мали на Краківському передмісті монастир із костелом Святого Хреста. 1694 року з їх ініціативи було завершено будівництво дерев'яного монастиря, а 1696 року дерев'яного храму. Церква Преображення Господнього постала на місці костелу Найсвятішої Трійці отців Тринітаріїв, котрі заклали свій монастир 1703 року біля краківської брами. Це був новий храм, який став свого роду родинною усипальницею роду Вельгорських, представники якого склали численні пожертви на будівництво. Завдяки їм поступово було зведено костел, захристії, триповерховий монастир із приміщенням бібліотеки. У 1725–1728 роках збудовано вежі, перекрито бічні каплиці, зроблено дах. 12 червня 1729 року у свято Найсвятішої Трійці костел було урочисто відкрито. 1848 року будівлі були зруйновані артилерійським вогнем та пожежею. На основі збережених мурів колишнього костелу почалось спорудження другої (після Успенської) церкви для львівського середмістя. Перебудовання та створення нової греко-католицької церкви Преображення Господнього за проектом Сильвестра Гавришкевича (1874 р.) тривало двадцять років (1878–1898) [43, С.66], ще кілька років велись роботи над оздобленням церкви, а 29 квітня 1906 року [13, С.296] її було освячено митрополитом Галицьким

Саме тому, бажання «чути співану службу божу в неділі і свята» у церкві Преображення зумовило пошук музично обдарованого священика ⁶ та вокалістів, сприяло ангажуванню різноманітних хорових колективів на значні релігійні святкування. Так, 27 листопада 1904 року ювілей непорочного Зачаття пресвятої Діви супроводжувався співом богословів, львівського «Бояна» та учнів руської гімназії [45, С.205], святкові відправи 1907 року – співом учнів руської гімназії, тощо.

Таким чином, закладені основи належного рівня виконавської культури запрошених хорових колективів і постійних одиничних співаків у церкві Преображення Господа нашого Ісуса Христа стали визначальним фактором у формуванні авторитетності парафії, конкурентоспроможності із хорами інших церков Львова (такими як хор під керівництвом І. Туркевича, інколи під проводом О. Кліша, у архикатедральному соборі св. Юра, [4, С.3], хор під керівництвом п. Будака у церкві св. Ап. Петра і Павла, [9, С.2], мішаний хор під керівництвом п. Гнатковського у церкві Успіння пресвятої Діви Марії (у каплиці трьох святих) [11, С.5]) та регламентували подальшу довготривалу копітку роботу в храмі. На підтвердження даного факту подаємо відомості з часопису «Нива», згідно яких 1907 року діючий хор у Преображенській церкві вже «стягає масу публіки..., котра не може досить налюбуватись так чудовим голосами, як і вишколенем хору» [14, С.333].

Наоснові матеріалів із архіву храму, **спогадів** старих церковних служителів, а також **регента і солістки теперішнього хору Преображенської церкви Ярослави Крилошанської дізнаємося, що** 1910 року у церкві Преображення був заснований постійно діючий хоровий колектив і Тадей Купчинський став його першим керівником. Відтоді творча діяльність композитора була тісно пов'язана із тогочасними реаліями церковного життя і тривала близько тридцяти наступних років. Навіть, у різнорівневих публікаціях можна натрапити на матеріали, які засвідчують диригентську діяльність композитора у храмі 1926 р..

Про високий виконавський рівень хору Преображенської церкви під керівництвом Т. Купчинського, свідчить репертуар колективу, до якого, за словами Я. Крилошанської, входили літургійні твори Д. Бортнянського,

Андреем Шептицьким, єпископом Перемишльським Костянтином Чеховичем та єпископом Станіславівським Григорієм Хомишиним.

⁶ Так, у часописі «Нива» 1904 року невідомий автор рекомендував у випадку відсутності такого священика залучити до співу хор бурсаків «Народного Дому» [43, С.66].

А. Архангельського, А. Веделя, В. Жданова, В. Леонтовича, М. Вербицького, С. Людкевича, С. Дегтярєва, Б. Вахнянина, О. Кошиця, Й. Кишакевича, Д. Січинського, І. Лаврівського та багатьох інших, а у літургіях використовувалися грецькі, болгарські, почаївські, царинські (очевидно московські – С. Г.) та київські напиви.

Окрім цього про потенціал хору впродовж 20–30-х років ХХ ст. збереглися цінні відомості у тогочасній періодиці. Наприклад, 1921 року, внаслідок відвідин Преображенської церкви та вражень від співу її хористів, членами виступаючого тоді у Львові іноземного академічного співацького товариства «Млядност» було придбано багато збірників українських пісень та композицій [5, С.3]. Спів хору під керівництвом Т. Купчинського у православної церкви у Львові на панахиді пам'яті Т. Шевченка 1921 р. [7, С.1], проведення святкових Служб Божих на свято Євхаристії та Йордану у Львові 1934 р., розпочатих «процесією» з Преображенської церкви, під час яких співав «хор питомців» (проте невідомо чи церкви чи товариств, що були присутні на святкуванні – С. Г.) [15, С.7], дають змогу говорити про популярність цього хору на Львівщині, належний рівень професіоналізму та авторитетність духовенства парафії.

Співвідносячи спогади сучасників із матеріалами тогочасної преси, приходимо до висновку, що найбільш високого рівня виконавської майстерності хор Преображенської церкви досяг у період з 1926 року та протягом 30-х років, тобто під час керівництва Т. Купчинського, що є беззаперечним фактом конкретизації часових меж написання композитором «Служби Божої».

Очевидно, що окрім забезпечення нотним матеріалом практичної диригентської діяльності композитора у церкві, стимулом до написання літургійного циклу стали й культурно-мистецькі події, що проходили на теренах Східної Галичини. Так, поява одноіменних творів його сучасників (П. Бажанського, Й. Кишакевича) у репертуарах провідних хорових колективів⁷ та постійна публікація нових («Служба Божа на мішаний хор» (б/д) Дениса Січинського, «Мольова Служба Божа на мішаний хор» (Львів: Торбан, 1919), «Служба Божа g-moll для мішаного хору» (Львів, 1926) Ярослава Ярославенка, «Літургія» (Львів, 1922) С. Людкевича, «Служба

⁷ 1, 2, 3, 4 «Літургії староцерковних напівів на 4 мішаних голоси для сіл і містечок» П. Бажанського стали навчальним матеріалом для вихованців дяківської бурси при соборі св. Юра у Львові, а «Літургія» Й. Кишакевича (очевидно «Служба Божа» для чоловічого хору (1893) – С.Г.), була у репертуарі хору Малої духовної семінарії у Львові Людкевича [2, С.67].

Божа по західно-українському церковно-народному напіву на мішаний хор» Ч.21 (Львів, 1932) та аналогічно приналежна «Служба Божа по західно-українському народному розспіву» для жіночого хору Ч.12 (1924) Йосифа Кишакевича) не залишалися поза увагою преси та духовних кіл. Окрім цього, низка концертів в честь ювілеїв митрополита Андрея (Шептицького), що регулярно відбувались у храмі св. Юра та Духовній семінарії, у програмі яких звучали значні хорові твори (концерти Д. Бортнянського, А. Веделя) та присутність на них визначних діячів мистецтва, серед яких варто згадати хоча б С. Людкевича, також сприяли піднесенню творчого ентузіазму Т. Купчинського.

Беззаперечно вплинули на появу «Служби Божої» і концерти гастролуючих колективів у повоєнні роки, котрі привносили нові ідеї у регіональну манеру виконання церковно-музичних творів. Так, весною 1919 р. Українська Республіканська Капела під керуванням О. Кошиця дала три концерти в Станіславові та на Великдень, співала «Літургію» у військовій церкві м. Стрия [29], а впродовж 1924–1925 років у Перемишлі, Новім Самборі, Дрогобичі, Бориславі, Стрию, Львові й Коломиї концертував Український Наддніпрянський Хор під керівництвом Дмитра Котка [17, С.5].

Отож, «Служба Божа» Т. Купчинського мала на меті акумулювати регіональні церковно-співочі традиції, тенденції розвитку тогочасного церковно-музичного життя галичан, усі новаторства, привнесені гастролуючими хорами, та створити власну інтерпретацію канонічного тексту, яка б могла втілитись у практику та задовольнити виконавські можливості хорового колективу церкви Преображення Господнього.

Зважаючи на те, що «Служба Божа» написана композитором сучасною українською мовою, період її створення можна звизити ще більше, почерпнувши інформацію із тогочасних видань про проведення мовної реформи в літургійному обряді. Зокрема, у часописі «Діло» дізнаємося про те, що протягом двадцятих років ХХ ст. в наших церквах виникали суперечності щодо використання старослов'янської та літературної мови на богослужіннях, пропонуючи віддати перевагу останній (1928) [10, С.1]. Тому, доцільним вважаємо змінити межі написання твору шляхом підвищення нижнього рубіжу датування (на відмінно від поданого С. Налепюю) до 1928 року та конкретизацією кінцевої дати – 1938 рік (рік смерті мистця).

Рукописний варіант літургії для мішаного хору Т. Купчинського був віднайдений керівником сучасного діючого хору храму Преображення ГНІХ у Львові Я. Крилошанською і перевиданий аж у ХХІ ст.. Сьогодні

«Служба Божа» Т. Купчинського вміщена у збірнику «Тадей Купчинський. Хорові твори» (Львів, 2010) [30] і становить основу поданого стилістичного аналізу.

Цикл складається з 33 композицій: «Мирна ектенія», «Антифон 1», «Мала ектенія», «Антифон 2», «Єдинородний Сину», «Мала ектенія», «Антифон 3» («Блаженні»), «Прийдіте, поклонімося», «Святий Боже», «Алилуя», «Євангеліє», «Єктенія усильного благання», «Єктенія за оглашених», «Єктенія за вірних», «Херувимська пісня», «Великий вхід із чесними дарами», «Просительна ектенія», «Отця і Сина», «Символ віри», «Милість миру», «Достойно є», «І всіх, і все», «Прохальна ектенія», «Отче наш», «По Отче наш», «Єдин свят», «Причасний», «Благословен», «Ми виділи світло істинне», «Нехай сповняться», «Благодарна ектенія», «Будь імя Господне», «Відпуст». Усі піснеспіви об'єднані переплетенням величавих, споглядальних і ліричних образних сфер, переданих відповідними засобами музичної виразності. Завдяки їх поєднанню, весь цикл можна поділити на три умовні частини: 1 – наспівна, що містить значну кількість розспівів складів слів канонічного тексту (антифони, «Святий Боже», «Алилуя»), 2 – статична, глибоко-змістовна, із постійним звучанням чотириголосної акордової вертикалі («Символ віри», «Свят», «Достойно є», «Отче наш»), 3 – кульмінаційна, урочиста, навіть, з рисами поліфонічності («Нехай сповняться»), що поєднує в собі тематизм першої і другої умовних частин. Незважаючи на це, поліфонічність мислення композитора частково проявляється і на протязі циклу («Святий Боже» (2–5 тт.), «Алилуя», «Євангеліє» (1–4 тт.), «Херувимська пісня», «Великий вхід з чесними дарами» (7–8 тт., 15–16 тт.), «Тебе оспівуєм» із «Милість миру», «Нехай сповняться» (9–10 тт., 13–14 тт.), «Будь ім'я Господне»). Можливо, саме тому такі піснеспіви як «Херувимська» та «Єдин свят» стали перехідними ланками мелодичного розвитку циклу, та, навіть, причиною перемін емоційно-почуттєвої сфери.

Перевага помірних темпів, простих дво-, тричастинних і куплетних музичних форм «Служби Божої» свідчать про продуманість композиційного мислення композитора. Квадратність метричної організації багатьох побудов, значна роль у музично-синтаксичному розгортанні таких великих синтаксичних структур, як речення та період, свідчать про наявність класичного стилю у композиційному мисленні Т. Купчинського. Динамічне розгортання форми зумовлене однорідністю чи неоднорідністю тонального плану, у якому переважають два тональні центри – тонічний і доміантовий, а також детермінованість текстово-музичного розгортання у відповідності із важливістю обрядів богослужіння.

Літургійний цикл Т. Купчинського – це втілення своєрідного стилю тонально-гармонічної мови із поєднанням класичних та національних традицій, а також відчутним впливом постромантичних віянь. Така концепція чітко проявляється у поєднанні тональностей «Служби Боżej», які сприяють інтенсивному розвитку тематичного матеріалу: V-g-F-C-F-g-V-C-g-G-V-c-Es-c-g-V-c-V-g-V-g-V-d-F-V. До однотональних (V-dur) композицій відносимо усі ектенії, «Символ віри», «По Отче наш», «Єдин святий», «Благословен», «Ми виділи світло істине», «Благодарна ектенія», «Будь ім'я Господнє», «Відпуст», а також «Великий вхід із чесними дарами» (G-dur), «Отче наш» (g-moll), «Святий Боже» (g-moll) із характерними доконаними кадансами, усі інші – модулюючі («Антифон 3» (F→C), «Єдинородний Сину» (V-dur→g-moll), «Херувимська пісня» (C-dur→G-dur), «Отця і Сина» (g-moll→V-dur), «Милість миру», «Достойно є» (g-moll→V-dur), «Причасний» (V-dur→g-moll), «Нехай сповняться» (d-moll→F-dur)).

Основна тональність – V-dur уособлює урочисте прославлення Отця. Чудові звукові ефекти, створені тональними зсувами за допомогою відхилень, раптових модуляцій, співставлень, використання фонізму доміантових співзвуч («Нехай сповняться» (9–10 т., 26–27 т.), «Свят» (17 т.)), фонізму тривзвучних послідовностей («Тебе оспівуєм» (14 т.)), уникнення функціонально чітких зворотів (напр., пропущення K_4^6 в заключній каденції («Достойно є», «Отче наш»), пропускання акордів субдомінантової групи у каденційних ділянках («Свят», «Благословен», «Милість миру»), вказують на наявність постромантичних віянь та рельєфно відтінюють контрастні образні сфери.

Класична гармонічна мова у «Службі Божій» представлена використанням тривзвуків, септакордів з оберненнями, прохідних співзвуч між гармонічними функціями («Причасний» (13–14 т.), «Великий вхід із чесними дарами» (20 т.)), контрастного співставлення ладів («Нехай сповняться» d–F) та переходом із однієї тональності в іншу через доміантові гармонії.

Галицьке народне багатоголосся, історично споріднене на території Поділля із виконавською манерою кантового розспіву [19, С.75], кристалізувалося у плавному голосоведенні мелодичних ліній хорових партій та перевагою терцово-секстових співвідношень верхніх голосів («Херувимська пісня», «Милість миру»).

Доособливостей гармонічної мови відносимо тенденцію урізноманітнення передачі повторювального словесного розспіву. Наприклад, при статичному басі змінюється акордово-функційне втілення поетичного тексту («Причасний» (15 т.), «Нехай сповняться» (4 т.)) чи навпаки – змінюється наповнення і основа акорду при незмінній лінії верхнього голосу («Антифон

3», «Свят» (10 т.)⁸, Особливістю є також використання композитором палітри акордів субдомінантової групи (VI, II, IV ступенів), а на межі пунктуаційно відокремлених словесних фраз – співставлення домінантової та субдомінантової гармоній («Милість миру»), що не було властивим для тогочасних одноіменних циклів Д. Січинського, Я. Ярославенка та Й. Кишакевича⁹. Псалмодійну речитацію Т. Купчинський збагачує цікавими гармонічними зворотами (напр., D_2 -VI⁶-SII у «Символі віри» (4 т.)), а у каденціях екстеній на слова «амінь» часто повторює попередньо вживані функційні акорди («Єктенія за вірних»).

Метро-ритмічна сторона циклу поєднує піснеспіви із присутнім та відсутнім тактовим розміром, що зумовлює підпорядкування музики мовленнєвому чиннику та забезпечує відтворення правила просодії. Переважають четвертні та половинні тривалості, рідше із поєднанням восьмих та використанням пунктирних ритмів.

Для фактури «Служби Божої» характерним є збалансованість поєднання частин із горизонтальним мелодичним розвитком та синхронно-акордовим звучанням, що споріднює її, за словами С. Налепи, із народною церковною манерою співу [18, С.6]. Перевага акордово-гармонічного принципу, в якому голоси трактуються як акордові тони (навіть в імітаціях), гетерофонічні ознаки («Отче наш»), прояв контрастної («Єдин свят», «Нехай сповняться») (9–10 тт., 13–15 тт.) та імітаційної («Херувимська» (4–5 тт.), «Великий

⁸ Зазначимо, що стиль твору відповідав естетичним і виконавським потребам свого часу, а накопичення нових ознак здійснювалося відповідно до загальноісторичних процесів стильових перетворень у музичному мистецтві Східної Галичини.

⁹ Так, для «Служби Божої» Д. Січинського (1902–1904) характерною була одноманітність використання гармонійних засобів, в особливих випадках із застосуванням акордики подвійної домінанти (DD^6_5 , $DD VII_7$). У «Службі Божій» Й. Кишакевича (1932) спектр застосування гармонічних функцій дещо розширився – з'явилися альтеровані акорди, частіше використовувалася акордика подвійної домінанти, навіть, субдомінанта після домінантового акорду (у другому антифоні – кінцева каденція $(D-S^6_4-T)$). Для «Служби Божої» Я. Ярославенка (1919) характерним було збереження чіткої гармонічної функційності із забезпеченням комбінаційного поєднання акордики.

Окрім цього, у циклі Т. Купчинського проявляються музичні особливості, суголосні із стилістикою вище вказаних творів, зокрема переважання чотириголосної акордової фактури та синхронність відтворення пунктирного ритмічного малюнку, що властиве і для «Служби Божої» Д. Січинського (1902–1904); використання відхилень, широкого спектру гармонічних функцій, секвенційних ланок у загальній структурі мелодичного розвитку – для Літургій Я. Ярославенка (1919, 1926) та Служб Божих по західно-українському народному розспіву о. Йосифа Кишакевича (1924, 1932).

вхід») поліфонії насичують багатоголосну вертикаль та привносять новизну у цілісність сприйняття твору.

У циклі зустрічаємось із виокремленням мелодичних ліній окремих хорових партій на фоні статичності інших голосів («Будь ім'я Господнє» (3–5 тт., 7–9 тт.), «Благодарна єктенія (7 т.), «Нехай сповнятьсяся» (9–10 тт., 13–15 тт.) та із фрагментами антифонного звучання при повторі слів («Великий вхід з чесними дарами» (на слово «алилуя»), «Херувимська пісня»), які інтенсифікують темброво-акустичні враження та відіграють семантичну роль для підкреслення тих чи інших слів тексту.

Хвилеподібна мелодія, що відводиться сопрановій та теноровій партіям, відіграє домінуючу роль у формуванні акордової вертикалі. Кульмінаційні точки логічно підведені напруженим звучанням нестійких гармонічних функцій, їх співставленнями, висхідним мелодичним рухом і зазвичай презентуються найвищими нотами діапазону партії сопрано тої чи іншої частини циклу.

Літургія написана для чотириголосного мішаного хору у складі сопрано, альт, тенора і баса. Діапазони цих партій (сопрано – d^1-g^2 , альт – c^1-d^2 , тенор – $f-f^1$, бас – $F-b$), відсутність найнижчих і найвищих звуків забезпечують зручність теситурних умов та стають сприятливою умовою для створення природного ансамблю.

Образно-емоційний зміст циклу передається за допомогою усіх різновидів принципу вокалізації поетичного тексту. Так, метричний принцип властивий «Антифону 2», декламаційний – характерний для піснеспіву «Єдинородний Сину», «Антифону 3», аріозний тип із якісним акцентом (на сильну долю такту) – єктеніям, а кількісним (розспів) – «Антифону 1» тощо.

Оскільки для співаків складнощі становитиме загроза неточного інтонування інтервальних ходів на терцію, кварту, альтерованих ступеней, загроза пониження тону, коли він повторюється багато разів та цілісність виконання циклу із продуманою динамічною драматургією, то приходимо до висновку, що «Служба Божа» Т. Купчинського посилення виконавцям із хорошою музичною освітою та високим якісним показником володіння вокальною технікою у хоровому колективі.

На особливу увагу музикознавця заслуговують антифони, які відіграють роль наспівно-ліричного центру та вирізняються своєю мелодичною тканиною, насиченою розспівами. Так, в «Антифоні 1» («Благослови, душе моя») присутня двочастинна репризна форма (AA1) із рисами куплетно-варіаційної (20 тактів – період некласичної будови (AB) + 21 такт (A1B)). Аналогічна будова й у «Антифоні 2», проте вже тричастинна. В «Антифон 3» («Блаженні») можна говорити про подвійну двочастинну безрепризну

(АВА1В1) модулюючу форму (F→C), яка виникла на основі куплетно-варіантної будови із збереженням початкового інтонаційно-тематичного зерна, або про просту розвинуту форму¹⁰ строфічної будови, що відповідає мілким інтонаціям слова, створюючи тяжіння до симетричності через вираження дисиметричності. Таке композиційне формотворення дає можливість безперервно оновлювати музику та зберігати повторність всередині частин форми.

Інтонаційна семантика музичної тканини із логічною точністю відтворює текст у мелодії, особливо у кульмінаційних місцях, які передають болісні відчуття і сприймаються особливо драматично (напр., у «Антифоні 3» на слова «плачучі» поява d-moll і висока теситура у сопрано, а на слова «утішаться» – C-dur).

Куплетна форма характерна для «Херувимської пісні». Урочистості їй надає присутність мажорного ладу та висхідний поступовий рух в межах п'яти звуків, супроводжений пунктирним ритмом. Піснеспів відображає стильову динаміку в напрямі музичного класицизму, зокрема: введення акустичного звукового колориту шляхом зіставлення інтонаційно контрастних елементів (співвідношення тутті і канонічних імітацій ансамблю верхніх і нижніх партій), використання як композиційної «одиниці» музичної форми періоду.

Відмітною ознакою формотворення «Отче наш» є проста тричастинна форма (ABC), в основі якої видозмінені повтори тематичних побудов. У середній частині («Хліб наш...») знаходиться смислова кульмінація (на слова «і прости нам»), супроводжена зростанням напруги із появою домінантового септакорду у основній тональності g-moll та остинатним звучанням басової партії. Драматурічна кульмінація припадає на слова «але визволи нас», репрезентована багаторазовим повторенням субдомінантової гармонії, посиленням динаміки, дивізі партії тенора та позначенням фермати, що передає емоційну напруженість, посилене прохання, які згодом розчиняються у покірності та душевній рівновазі. Гармонічна мова вирізняється семантично-зображальним підбором акордів, в якому кожне слово несе своє емоційне навантаження. Мабуть, композитор умісне використав домінуючий ритмічний малюнок (половинна+четвертна+четвертна), надаючи вираженості, спокійної величавості текстово-змістовій лінії молитви.

На особливу увагу заслуговує піснеспів «Нехай сповняться». Перш за все, він виокремлюється появою нової тональності у циклі – d-moll, поліфо-

¹⁰ термін С. Шипа.

нізацією фактури, що надає особливої мерехтливості і, специфічною функцією у циклі, утворюючи емоційний центр «Служби Божої».

«Нехай сповняться» акумулює усі тенденції розвитку музичної тканини, характерні для богослужбових піснеспівів Т. Купчинського. Проста тричастинна форма (ABC) з появою нового тематичного матеріалу в другій і третій частинах експонується поєднанням різних видів фактурного викладу: акордовим (1 і 3 частини) та поліфонічним (середня – «щоб ми співали»). Перемінна ладовість, боротьба похмурого і світлого колориту втілюються за допомогою чергування тонально-гармонічних відхилень із кінцевою модуляцією початкового d-moll в F-dur, як ствердження добра. Нерозв'язані доміанти (7–10тт.), використання фонізму акордів, як барв, замилювання ними та їх співставленнями свідчать про присутність постромантичних віянь у стилістиці піснеспіву.

Плавний мелодичний рух з кульмінаціями на високих нотах діапазону партії сопрано (g^2 , f^2), альтерування – посилюють функціональні зв'язки. Елементи прихованої контрастної поліфонії у середній частині розчеплюють мелодію на дві лінії (верхні і нижні голоси), надаючи їй об'ємності та рельєфності. Зручний амбітус хорових партій, належні теситурні умови, створюють природній ансамбль і рівність звучання, навіть із застосуванням різних динамічних відтінків. Щодо поєднання тексту із музикою, то композитор застосував тут кантиленний принцип вокалізації із неспівпаданням наголосів музичного та мовного синтаксису, віддаючи перевагу музичному розвитку.

Отож, «Служба Божа» (1928–1938) Т. Купчинського відіграла значну роль у професіоналізації жанру, поєднуючи в собі інваріант регіональної самолівки¹¹, рецепцію стильових ознак народного багатоголосся у поєднанні із класичним формотворенням та проявами постромантичної гармонії. Таким чином, ми можемо говорити про поєднання традиційності і новацій у розвитку жанру літургії в українській богослужбовій музиці ХХ ст., втілених у композиторській практиці.

«Служба Божа» трактується автором в якості тричастинного циклу, беручи за основу не стереотипований поділ на літургію оглашених і вірних, а особливий тип інтонаційної драматургії з несподіваною настроєвою модуляцією в драматичну, лірично-споглядальну чи урочисто-піднесену сферу почуттів.

¹¹ Самолівка (інші назви – «дяківна», «єрусалимка») – манера співу, заснована на речитативному розспіві, з низхідним терцевим або секундовим ходом наприкінці фрази з частим закінченням у каденції тонічною терцією у найвищому голосі. Вона була простою для виконання і не вимагала фахової підготовки, тож широко використовувалася, особливо в малих містах і селах.

Оригінальність композитора полягає й у використанні модуляцій в кінці піснеспівів, у детермінації кульмінацій за допомогою згущення гармонічних функцій («Достойно є», «Будь ім'я Господнє»), або ж використання тихої кульмінації (так як у піснеспіві «Свят» на слова «осанна в вишніх», що створила яскраве образне враження розчинення ангелів в небі), тобто тих особливостей музичної мови, які не використовувалися його попередниками в одноіменних творах (П. Бажанського, В. Матюка, Д. Січинського, Й. Кишакевича, Я. Ярославенка).

Про створений цикл позитивно відгукувався Степан Налєпа: «Знаючи добре особливості народного виконавства, відчуття природи хорового співу, Т. Купчинський зумів створити оригінальний цикл духовних піснеспівів, наповнений духом релігійності, святковості та емоційного піднесення» [30, С.6].

Незважаючи на подану стилістичну оцінку «Служби Божої» Т. Купчинського, дане дослідження стає лише щаблем до подальших наукових сентенцій. Воно не вичерпує усіх суперечностей еволюції жанру літургії на теренах Східної Галичини, не дає узагальнення індивідуальних рис творчості мистця та їх співвідношення в контексті міжрегіональних зв'язків, а тому, спонукає до нових музикознавчих звершень.

Streszczenie

Stylistyka „Służby Bożej” Tadeusza Kupczyńskiego

Obiektem naszego badania został jeden z regionów Ukrainy – Galicja Wschodnia, terytorium której było miejscem sporów religijnych, zwłaszcza w pierwszej trzeciej XX wieku. Artykuł przedstawia biografię, określa pewne aspekty działalności dyrygenta i kompozytora Tadeusza Kupczyńskiego jako przedstawiciela wskazanego regionu. Usystematyzowano jego dorobek notograficzny w dziedzinie muzyki liturgicznej, wyodrębniono charakterystyczne cechy twórczości.

Główna treść tego artykułu poświęcona jest badaniu osobliwości muzycznych „Mszy świętej” Tadeusza Kupczyńskiego. Determinowany został okres napisania cyklu na podstawie informacji biograficznych o kompozytorze, a także materiałów czasopism dotyczących ówczesnego stanu artystyczno-kulturowego i religijnego życia w regionie.

Zrealizowano literacko-artystyczną, stylistyczną, teoretyczno-muzyczną, wokalnó-chóralną i analizę wykonywania cyklu liturgicznego z uwzględnieniem tendencji

stylowych, a także doświadczenia twórczego poprzednich kompozytorów muzyki liturgicznej Galicji Wschodniej.

Summary

Stylistics of Tadey Kupchinsky's "Service Divine"

By the object of our research became one of regions of Ukraine – East Galychina, territory of which was in long duration confessional disputes, especially in the first third of XXth centuries. A biographic certificate is given in the article, the separate aspects of conductor's and composer's activity of Tadey Kupchinsky are reflected, as a representative of this region. His notogrefic work is systematized in the field of church music, the characteristic features of work are marked.

Basic maintenance of the article is devoted to the researching of musical features of «Service Divine» by T. Kupchinsky. The period of writing cycle is determined on the basis of biographic information about a composer and materials of magazines which touch of that time state of cultural-art and church life of edge. It is analysed reading-art out, stylistic, musically theoretical, vocally choral and performance analyses of liturgy cycle with recognition of stylish tendencies and creative experience of previous composers of church music of East Galychina.

Słowa kluczowe harmonia, kompozytor, cykl liturgiczny, osobliwości muzyczno-stylistyczne, forma muzyczna, metro-rytm, melodia, Galicja Wschodnia, prace tekstury, chór, śpiew kościelny.

Keywords harmony, composer, liturgical cycle, musically stylistic features, musical form, subway-rhythm, melody, East Galychina, invoice of work, choral collective, church singing

Література

- Антонович О. Купчинський Тадей Іванович / Українська музична енциклопедія К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 649–650.
- Антонович М. Дмитро Котко в малій Духовні семінарії у Львові // Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи [ред.-упор. С. Стельмашук]. – Дрогобич: Відродження, 2000. – С. 64–72.
- Антонович Мирослав. Питоменності українського церковного співу // *Musica Sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. – Л.: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 1–13.

- [б. а.] День Т. Шевченка у Львові / Шевченківські свята // Український Вістник. – Львів, 1921. – 12 марта. – Рік I. – Ч. 38. – С. 3.
- [б. а.] З нагоди концерту югославського співацького товариства «Млядност» / Новинки // Український Вістник. – Львів, 1921. – 2 лютого. – Рік I. – Ч. 8. – С. 3.
- [б. а.] З сучасних відносин на галицькому Поділлі. Історія одної дяківки. // Діло. – Львів, 1924. – 17 червня. – Ч. 157. – С. 3.
- [б. а.] Заупокійне богослужіння в православній церкві у Львові / Шевченкові свята // Український Вістник. – Львів, 1921. – 23 марта. – Рік I. – Ч. 47. – С. 1.
- [б. а.] Концерт «Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках» / З концертної зали // Нива. – Львів, 1930. – Лютий. – Рік XXV. – Ч. 2. – С. 73-74.
- [б. а.] Львівська Читальня «Просвіти» на Личакові / Шевченківські свята // Український Вістник. – Л., 1921. – 17 марта. – Рік I. – Ч. 42. – С. 2.
- [б. а.] Найбільша небезпека // Діло. – Львів, 1928. – 29 вересня. – Рік LXVI. – Ч. 217 (11 470). – С. 1.
- [б. а.] Почавши від празника Зіслання св. Духа / Новинки // Громадський вістник. – 1922. – 2 червня. – Рік I. – Ч. 82. – С. 5.
- [б. а.] Поведення вірних підчас служби Божої і літургійний спів // Львівсько-Архієпархіяльні відомости. – Львів, 1926. – 15 березня. – Річник XXXIX. – Ч. 1.
- [б. а.] Посвячене Преображенської церкви / Всячина // Нива. – Л., 1906. – 15 мая. – Рік III. – Ч. 10. – С. 296.
- [б. а.] Плекане релігійности у гімназійній молодіжці // Нива. – Л., 1907. – 1 червня. – Рік IV. – Ч. II. – С. 331-341.
- [б. а.] Свято Йордану у Львові // Діло. – Львів 1937. – 21 січня. – Рік LVII. – Ч. 12. (14 555). – С. 7.
- [б. а.] Служба Божа українською мовою / Новинки // Діло. – Львів: Діло, 1924. – 15 березня. – Рік XLII. – Ч. 55 (10151). – С. 4.
- [б. а.] Український Наддніпрянський хор / Новинки // Діло. – Львів: Діло, 1924. – 11 листопада. – Рік XLII. – Ч. 251 (10344). – С. 5.
- [Б. а.] Ювілей Митрополита // Нива. – Л., 1930. – Січень. – Рік XXV. – Ч. 1. – С. 32-33.
- Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. – К.: Укр. Світ, 2002. – 440 с.
- Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини: Автореф. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 20 с.
- Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Серія: Історія української музики. Вип. 7: Дослідження. – Львів 2001. – 175 с.
- Душпастир з села. О переходах з обряду гр.к. на обряд лат. // Нива. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. Львів 1906. – 15 марта. Рік III. – Ч. 6. – С. 151-154.

- Зваричук Ж. Аспекти проблематики у вивченні виконавських традицій духовно-хорової культури Галичини / Ж. Зваричук // Студії мистецтвознавчі. – К., 2006. – Ч. 4 (16). – С. 80–84.
- Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XXст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 339с.
- Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // KALOPHONIA: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1 / Ред.: К. Ганнік, Ю. Ясіновський. – Львів: Вид-во Львівської Богословської академії, 2002. – С. 140–149.
- Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник [Упорядник І. Котляревський]. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138–149.
- Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX століття / О. Козаренко // Українське музикознавство. — К., 1998. – Вип. 28. – С. 144–154.
- Костюк Н. Богослужбова музична культура // Історія української музики. – К., 2008. – Т. 2 : XIX століття. – С. 70–145.
- Кошиць О. З піснею через світ / О. Кошиць. – К.: Книга Роду, 2008. – 432 с.
- Крилошанська Я. Тадей Купчинський. Хорові твори [Ноти]. Вип. 1. – Львів: Євросвіт, 2010. – 272 с.
- Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження). / Б. Кудрик. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 128 с.
- Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття: Автореф. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – 19 с.
- Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк, 1994. – 144с.
- Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії (Передмова до 1-го тому збірника) // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том 2. – Львів, 2000. – С. 185–197.
- Людкевич С. Справа нашого церковного співу / С. Людкевич // Український вісник. – 1921 – Чч. 150, 151. – 2 серп. (передр.: С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Т.2. – Л., 2000. – С. 243–248).
- Медведик П. Купчинський Тадей // Медведик П. Діячі української муз. культури // Записки НТШ. Том 226: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 418.
- о. Гірняк Юстин Дальші «Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді» // Нива. – Львів: Діло, 1921. – Р. XVI. – Ч. 2. – С. 51–53.

- о. Волянський Онуфрій Поляки против унії і конкордії // Нива. – Львів, 1909. – 15 лютого. – Рік VI. – Ч. 4. – С. 121–124.
- Пархоменко Л. О. Хорова творчість // Історія української музики. – К., 1992. – Т. 4. – С. 551.
- Православна церква в ярмі. Промова пос. С. Хруцького // Діло. – Львів: Діло, 1924. – 8 червня. – Ч. 125 (10218). – Рік XLII. – С. 1.
- Православна церква в ярмі. Комунікат Українського Соймового Клубу // Діло. – Львів, 1924. – 4 червня. – Рік XLI. – Ч. 122 (10215). – С. 1.
- Релігія і демократична республіка в XX ст. (Промова посла С. Хруцького з нагоди соймової дискусії над бюджетом міністерства віроісповідань) // Діло. – 1914. – 16 серпня. – Ч. 181. – С. 2.
- Т. Л. Пекуча справа / Хроніка і Бібліографія // Нива. – Л., 1904. – 15 мая. – Рік I. – Ч. 3. – С. 65–66.
- Укр. священник перед польським судом / З судової салі // Діло. – Л., 1923. – 19 травня. – Ч. 33. – С. 4.
- Ювильей Непорочного Зачатя Пресвятої Діви / Хроніки і бібліографія // Нива. – Л., 1904. – 1 грудня. – Рік I. – Ч. 16. – С. 205.
- Юрченко М. Духовна музика / Історія української музики (1917–1941). – К.: Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 105–124.