

7. Кос-Анатольський А. Орися. Балет на 3 дії, 8 картин з прологом / Лібрето О. Гериновича. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1975 – 136 с.
8. Кос-Анатольський А. Сойчине крило. Балет на 4 дії, 7 картин / Лібрето О. Гериновича за мотивами однойменного оповідання І. Франка. Клавір / Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Музична Україна, 1968 – 228 с.
9. Кос Н. Анатоль Кос-Анатольський / Надія Кос // Митці Львівщини. – Львів, 1999. – С. 50-53.
10. Музыкальный энциклопедический словарь / [глав. ред. Келдыш Г.]. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
11. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / [ред. и сост. Медведев А., Медведева О.]. – М.: Советский композитор, 1987. – 592 с.
12. Marcus G. *Mysteri trein: Images of America in rock'n'roll music* / G. Marcus – 3. rev. ed. – N.Y.: Dufton, 1990. – 281 p.
13. Romi F. *Petite histoire des cafe-concerts parisiens* / F. Romi Paris, 1950. – 145 p.
14. Taylor P. *Popular music since 1955. A critical guide to the literature* / P. Taylor London-N.Y., 1985. – 225 p.

УДК 78.03 (477) : 783.8

С. С. АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА

«ЛИТУРГИЯ», УКЛАДЕНА СТАНИСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ: СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті висвітлено загальноприйнятту концепцію розвитку, функціонування й особливостей самоливки у контексті тогочасних реалій церковного співу і творчості. Виокремлено стилеві особливості «Літургії», укладеної С. Людкевичем. Відзначено цінність презентації проаналізованого циклу, що вийшов друком 1922 року у Львові у «Збірнику літургічних і церковних пісень на основі народних напівів».

Ключові слова: самоливка, літургічний цикл, піснеспів, музична стилістика.

С. С. АНТОНЮК-ГУРАЛЬНА

«ЛИТУРГИЯ», СОСТАВЛЕННАЯ СТАНИСЛАВОМ ЛЮДКЕВИЧЕМ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье отражена общепринятая концепция развития, функционирования и особенностей самоливки в контексте тогдашних реалий церковного пения и творчества. Выделены стилевые особенности «Литургии», составленной С. Людкевичем. Отмечено ценность презентации проанализированного цикла, который вышел печатью 1922 года во Львове в «Сборнике литургических и церковных песен на основе народных напевов».

Ключевые слова: самоливка, литургийный цикл, песнопение, музыкальная стилістика.

S. S. ANTONYK-GURAL'NA

«LITURGY», CONCLUDED STANISLAV LYUDKEVYCH: STYLISTIC FEATURES

The article highlights the generally accepted concept of the development, operation and features in the context of samolivky contemporary realities of church music and creativity. Outlined stylistic features of «Liturgy», celled by S. Lyudkevich. The value of presentation which is analyzed the

cycle is noted by the author that was published in 1922 in Lviv in the «Collection of liturgical and religious songs based on the folk tunes».

Key words: *samolivka, liturgical cycle, songing, musical style.*

В українському музикознавстві, позначеному вагомими здобутками у сфері дослідження різних епох, стилів та діяльності персоналій в історії церковної музики, деякі важливі проблеми досі залишаються поза колом першорядних зацікавлень науковців. Зокрема, це виразно простежується при вивченні стильових процесів, що розгорталися після 1921–1922 рр.¹, і творчості провідних митців і вчених, які працювали у той час. Основними персоналіями цього періоду, представленими у наукових текстах, є О. Кошиць, Я. Яциневич, Б. Кудрик, З. Лисько. Натомість цілком не досліджено доробок у цій галузі С. Людкевича, якому належать кілька ґрунтовних розвідок, висвітлення різних аспектів церковної творчості в інших статтях, а також – рівна за значенням до фундаментальних розробок у галузі традиційного церковного співу «Літургія», що вийшла друком у липні 1922 року у Львові у «Збірнику літургічних і церковних пісень на основі народних напівів». До сьогодні не вироблено загальноприйнятої концепції розвитку, функціонування й особливостей самолівки, що склала основне джерело аналізованого циклу, хоча окремі аспекти дотичної проблематики висвітлюються у різних працях українських вчених (М. Антоновича, Б. Кудрика, Л. Кияновської, Н. Костюк, Ж. Зваричук та ін.). Вивчення цієї важливої роботи у контексті тогочасних реалій церковного співу і творчості є метою пропонованої статті.

Не викликає сумніву високий ступінь знайомства композитора із регіональними церковно-співочими традиціями і церковно-музичною спадщиною композиторів ХІХ – початку ХХ ст. Очевидно, що для ознайомлення із специфікою опрацювання самолівкових розспівів у попередній період та узагальнення їхньої інтонаційності він звертався до надрукованих раніше збірників – «Народного церковного співаника» В. Матюка, «Божественної літургії» І. Кипріяна та «Гласописця» І. Дольницького². Важливим у цьому ракурсі є наступне зауваження композитора, висловлене у «Передмові»: «Однак з огляду на се, що всі названі збірники не можуть вважатися первісним і оригінальним джерелом нашої самолівки та печатані в них мелодії виявляють між собою великі різниці або нераціональності й неточності в записах, фальшиві наголоси і т. ін., мусів я відноситися до них критично та трактувати їх свобідно...» [8, с. 4]. Тут потрібно зауважити також, що до джерел не увійшли праці й композиції П. Бажанського, який свою діяльність значною мірою присвятив впровадженню й пропагуванню самолівкових традицій на галицьких теренах³.

¹ Цю дату вважаємо рубіжною в історії української церковної музики ХХ ст. Це пов'язано не тільки з фактами загибелі М. Леонтовича, смертю К. Стеценка та радикальним «згортанням» можливостей розвитку національної церковної творчості на підрадянських територіях (що не була цілком компенсована в жодних інших умовах), а й з перенесенням центру досліджень цієї галузі з Києва до Львова, а згодом – до культурно-наукових центрів у діаспорі.

² Йдеться про наступні видання: «Співаник церковно-народний для шкіл народних» В. Матюка (Л., 1911. – 130 с.), «Партитура співов церковних и світских» І. Кипріяна (Л., 1882). Щодо «Гласописця» не можна з певністю сказати, яким саме виданням користувався С. Людкевич. Найбільш ймовірними є наступні: «Гласописець или Напівникъ церковный: По образу общаішему пінія Галицко-Рускихъ Церквей / Во виді сокращенні состави й знаменъми Ирмологійными заосмотри Ісідоръ Дольницькій» (Л., 1894) або «Гласописець малий изъять отъ Гласописця большаго составленнаго отъ духовника Сіменища о. прелата И. Дольницкаго: изданъ въ употребленіе воспитанниковъ тогоже Сіменища» (Л., 1905).

³ П. Бажанський доклав чимало зусиль для популяризації і розробки самолівкових і ерусалимкових галицьких традицій. Н. Костюк, вказуючи на особливе значення самолівкових традицій у його творчості, пише, що «першим зразком фіксації суто самолівкової традиції є Літургія 1872 року. Не тільки її стилістика, а й структура її промовисто свідчить про наслідування місцевих традицій» (Костюк Н. Богослужбова музична культура // Історія української музики. – К., 2008. – Т. 2: ХІХ століття. – С. 134.). До того ж, у структурі «Літургії» С. Людкевича виявляються аналогії з цим твором П. Бажанського: різні варіанти розспіву одного тексту.

Працюючи над виданням, С. Людкевич, який до цього часу не звертався безпосередньо до літургичної теми у своїй творчості, консультувався із визначними діячами-священиками на ниві церковного співу в Галичині – І. Туркевичем, який, окрім фахових порад, надав композиторові для користування зібрані ним нотні матеріали, та В. Садовським (очевидно, висловив свої зауваження на кінцевому етапі роботи, оскільки композитор вказав, що зміг ними скористатися «іще в останню хвилину перед друкуванням збірника» [8, с. 4]). Відтак його задум набув значної об'єктивності на тлі аналогічних концепцій інших представників галицької богослужбово-музичної творчості, у яких або превалювала авторська домінта, або гіпертрофувалося значення безпосереднього слідування за місцевими пісненими традиціями.

«Літургія» укладена з оригінальних творів композиторів XIX – початку XX ст. [Дмитра Бортнянського («Слава – Єдиородний» київського наспіву, «Да ісполняється»), Алойза Нанке («Єлиця» й «Всяческая»), Вінкента Серсавія («Алилуя»), Михайла Вербицького («Свят», «Отче наш», потрійне «Господи помилуй»), Віктора Матюка («Іже херувими» у двох варіантах, «Тебе поем», «Да ісполняється», «На многії літа, Владико»), Івана Кипріяна («Да ісполняється»)] та аранжувань для мішаного чотириголосого акапельного хору традиційних наспівів, широко розповсюджених у Східній Галичині¹. Свій вибір митець пояснює так: «Розуміється, я, з різних причин, мусів обмежитися тільки до найважливіших пісень, перш за все потрібних до щоденного церковного Богослуження і з ним принагідно зв'язаних» [8, с. 3]. Очевидно, що таке «обмеження» було викликане як осмисленням практичних богослужбових потреб (на що вказує автор; відтак він звертається до основних піснеспівів Літургії), так і розумінням композитора потреби окреслити відповідні часові засади роботи із церковно-пісненими джерелами з максимальним врахуванням їх визначальних стилістичних закономірностей.

Навіть перший погляд на співвідношення між редагованими авторськими (14) і аранжованими (27) піснеспівами² показує домінування самолівкових чинників, втілення і розробка яких була визначена С. Людкевичем як першорядне художнє завдання: «У склад сього збірника мали увійти на початок самі народні «самолівкові напиви», загальноновживані на Галицькій Україні. ...Головна моя задача була очистити пісню від невзгод між наголосами тексту і мелодії й у фразуванні, раціонально погрупувати будову періодів (йдеться про модифікацію загальної композиційної структури за допомогою чіткішого узгодження її складових – С. А.) і відтак підібрати легку й просту чотириголосну гармонію, не надто далеко й чужо примітивному народному смакові, та, знов, не надто монотонну, а бодай трохи різноманітну та інтересну в естетичнім і настроєвім смислі» [8, с. 2-3].

Спіраючись на самолівку як основний вид співу, поширений у галицьких церквах, композитор прагне оновити традицію, що на час реалізації задуму «закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або ... виявляє нахил до світських манер, непридатних до церковного культу» [8, с. 3]³.

¹ «Респонзорії до Єктеній», антифони недільні та повсякденні, «Алилуя», «Слава – Єдиородний», «Святий Боже», «При читанні Євангелія», «Єктенія согуба», «Іже Херувими», «Яко да Царя», «Отца і Сина», «Милость мира», «Свят», «Тебе поем», «Достойно естъ», «Отче наш», «Єдин Свят», «Благословен грядий», «На многії літа Владико», «Да ісполняється», «Буди ім'я Господнє», «Відпуст (Чеснішую Херувим)», «Після: «Слава Тебі, Христе Боже», «Додаток до респонзорій».

² Цей твір, що за авторським переліком охоплює 23 частини (реально 41 піснеспів), у передмові до видання композитор помірковано визначає як «збірник». Різниця між кількістю частин і піснеспівів зумовлена тим, що С. Людкевич подає кілька варіантів (до 4-х) розспіву одного тексту.

³ Важливими у цьому зв'язку є дотичні міркування, висловлені композитором з приводу інших проблем церковного співу. На його думку, вони «виявляються так у безкритичному виборі репертуару церковних пісень, особливо респонсорію, як у всьому характері виконання, що не відповідає примітивним вимогам естетики і релігійного виразу. Але найбільш яскравий і неглядний образ упадку нашого церковного співу дає найновіша церковна музична література, в якій – після великих, світової слави старого, та вічно молодого Бортнянського, після прегарних, щирим релігійним духом навіяних творів нашого Вербицького і Лаврівського – за останніх кількадесять літ не тільки нічого помітного не появилось, а то ще й занепащається і давній добуток» [9, с. 245].

Для подальшого осмислення особливостей задуму С. Людкевича необхідно звернутися до якомога чіткішого визначення характерних рис літургії на підставі висновків, здійснених українськими дослідниками у їхніх наукових працях. Так, М. Антонович наголосив на структурних відмінностях самолівкових наспівів від ірмологічних (маючи на увазі генезу перших) за більш-менш явної інтонаційної спорідненості з ними, а також мелодикою хорового співу [1, с. 464]. Л. Кияновська попри простоту для виконання засвідчує домінування в інтонаційній системі чинника речитативного розспіву, а також наявність показового низхідного секундного або терцієвого ходу наприкінці фраз [5, с. 67]. Досліджуючи регіональні особливості галицького церковного співу, специфічними ознаками самолівки Ж. Зваричук називає чітке пофразове дихання, наближеність до псалмодійного читання, метро-ритмічну мобільність, певну «рівноправність голосів» з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія) [4, с. 62].

Сам С. Людкевич, окрім передмови до «Літургії», звернувся до цієї проблематики у статті «Справа нашого церковного співу» (1922). Та наголосив він не на музичних особливостях самолівки, а на її вартісності у церковно-співочому побутуванні: «... наша самолівка, полишена без опіки, сама собі, не відживлювана ніяким кращим культурним впливом, уже зводиться нінащо. Але все ж таки ступінь її занепаду порівняно менший, чим «артистичного» хорального співу. Вона, хоч уже й замерла і скостеніла, то все ж таки заховала давній свій образ і характер; натомість хоральний спів здавна вже затратив до крихти релігійний, набожний характер, а затим – всякий вираз і естетику» [9, с. 245].

Відтак митець прагнув подолати негативні риси самолівки, що в сукупності призводили до невідповідності естетиці церковного співу: неузгодженість поетичної і музичної будови – гнучким фразуванням, наслідування при розспіві (стихійній гармонізації) шаблонів «німецько-чеської вокальної музики» – «свобідним контрапунктичним трактуванням і переставлюванням мелодії між поодинокі голоси хору» [8, с. 3] за легкої гармонізації, яка не утворювала б труднощів при виконанні, а обираючи тональний план¹, враховував вокально-геситурні властивості. Оскільки у матеріалі «Літургії» представлено й аранжування побутуючих мелодій, і редаговані піснеспіви інших авторів, важливо з'ясувати, які засоби використав С. Людкевич для забезпечення її художньо-естетичної цілісності.

Для реалізації своєї концепції композитор обрав основні піснеспіви найпоширенішого виду богослужіння – щоденної і недільної «Літургії», ймовірно, сподіваючись на її виконання у багатьох церквах (внаслідок доступності викладу) і в такий спосіб формування певного еталону для наслідування. У його творі баланс між прохальною, прохально-ліричною та прославною сферами дуже гнучкий і в піснеспівах самолівкової традиції зумовлений взаємоузгодженням регіонально-ментального сприйняття і семантичних нюансів релігійних текстів, яким автор надав першорядного значення. Виразним прикладом є тематизм першої частини – «Респонзорії до Єктеній», де прохально-ліричний аспект змістовності посилений настільки, що істотно нівелює типову для їх тематизму псалмодійність і виявляється у помітній мелодизації фактури.

Важливу роль, вочевидь, відіграють і псалмодійно-речитативні чинники, особливо виразні у стилістичних блоках не тільки таких піснеспівів-молитв, як «Отця і Сина», «Отче наш»-I, «Єдин свят», «Відпуст», після «Слава Тообі, Христе Боже», а й в інших частинах (перший і другий повсякденні антифони, «Тебе поєм»-I, «Благословен грядий», «На многії літа, Владико»).

Навіть перше ознайомлення із «Літургією» дозволяє зауважити певну інтонаційну цілісність. Так, вже музичний текст першого номера «Літургії» («Респонзорії до Єктеній») дає підстави для виокремлення певних формул, що відіграють важливу роль у розгортанні музичного матеріалу. Це насамперед пощаблеві висхідні й низхідні поспівки у межах терції, які розташовані у мелодичних лініях сопранової та тенорової партій (варіант А, Moderato) і в такий

¹ «Я обмежив майже всі пісні до двох головних тонацій: G-dur (e-moll) і B-dur (g-moll). Виїмково вжив я у двох случаях F-dur (ч. 26 і 19) та у двох піснях, взятих з укладу Боршнянського і Вербицького, лишив оригінальну тонацію a-moll» [8, с. 4].

спосіб формують стабільну стрічку консонуючих паралелізмів, властивих, з одного боку, самолівковим розспівам, з другого – загалом притаманних українській пісенній і співочо-літургічній традиції. Інші голоси доповнюють фактуру, формуючи прості гармонії переважно основних функцій. Втім, для уникнення одноманітності композитор у варіанті Аб застосовує зіставлення початкового і заключного у цьому варіанті Соль мажору із ля мінором, тональністю другого ступеню (модель гармонічного розгортання при цьому залишається сталою). Ще одним засобом урізноманітнення тематичного матеріалу є зміна метричних основ [3/4, С, 3/2 (введення останньої із вказаних метричних основ ефектно посилює враження мелодичної плинності)].

Другий варіант (Б, Lento), на відміну від попереднього, утворюють тільки три ектеніальні формули («Господи, помилуй» / «Подай, Господи» / «Амін»), викладені у Сі-бемоль мажорі. Цей короткий варіант вирізняється з-поміж інших ще одною особливістю: тематизм утворює повторення тільки одного – тонічного – акорду. Останній варіант (В, Lento), викладено за цим же принципом. За безсумнівного домінування основної функції важливе збагачення колориту досягнуте за допомогою поєднання початкових зворотів псалмодійного типу і заключних висхідних терцієвих (сопрано і тенори), а також – урізноманітнення гармонічного плану всередині кожної з ланок (Т-Т6-VI-D-Т), хоча ця послідовність також кілька разів повторюється.

Такий принцип викладу композитор використав також в інших аналогічних фрагментах циклу – сьомій частині («При читанні Євангелія»), восьмій («Єктенія согуба»), десятій («Отца і Сина») і більшості заключних частин шістнадцятої («Єдин свят»). Видозміни зумовлені особливостями текстових формул, тональним планом й інтонаційно-формотворчими характеристиками оточуючих частин. Так, у «Єктенії согубій» – за уставом наймасштабнішою у богослужінні – митець вдається до досить радикального в контексті домінуючих тональних зіставлень плану: Сі-бемоль мажор – мі мінор – Соль мажор (тобто третього ступеня споріднення). Колористично ефектне зіставлення початкових тональностей створює істотні труднощі для виконання, оскільки виникає загроза чистоти інтонування при поєднанні заключного й першого співзвуч. Ймовірним поясненням такого прийому є наступне припущення: оскільки за Уставами сугуба ектенія охоплює велику кількість прохань-проголошень священнослужителів і респонсоріїв, що часто зумовлює зменшення активності уваги, його застосування покликане відновити цю активність, причому не тільки співаків, але й прихожан.

Показовим є інтонаційне розгортання у цій частині, до тексту якої використано «Трикратне» М. Вербицького. Перший варіант респонсорію (а, Lento recitativo) за своїм музичним змістом є продовженням розгортання тематизму попереднього фрагмента («При читанні Євангелія»): при щільнішому ритмічному наповненні (у такий спосіб посилено псалмодійність виконання), його перший такт є варіантом аналогічної побудови сьомої частини, другий – його гармонічним варіантом. Заключне звертання також виявляє явне споріднення із аналогічним фрагментом попередньої частини з ритмічно-гармонічними змінами.

Залишаючи незмінним оформлення початкового мотиву у наступному варіанті («Господи»), другий мотив композитор будує як висхідну терцієву поспівку. При цьому внаслідок модуляційного плану змінюється колорит стійкості, властивий попередньому матеріалу; відбувається мелодизація фактури, посилена характерними паралелізмами між сопрано і тенорами. Таке співвідношення після усталення тональності Соль мажор у другій ланці секвенції надає можливість поглибити ефект ліричної наспівності в останній фразі-проханні. Більше того, її інтонаційна основа з урахуванням тематизму «Єктенії» (Moderato) М. Вербицького із тими ж характерними паралелізмами виявляє застосування між ними спільного інтонаційного каркасу. Внаслідок чого незважаючи на поєднання в одній частині і самолівкового, і авторського тематизму, їх інтонаційність і формотворчі моделі показують вражаючу спорідненість й органічність. Отже, ця частина якнайкраще показує метод, застосований композитором для «обережного підняття народного смаку на вищий ступінь» [8, с. 4].

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Питання про розробку й оновлення самолівкових традицій зумовлює особливу увагу до початкових «блоків» антифонів¹.

<i>Антифони</i>	<i>Віри</i>	<i>Приспів</i>	<i>Форма</i>
I недільний	«Воскликніте Господеві вся земля»	«Молитвами Богородиці»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur Після 3-го вірша: короткочасне відхилення у C-dur	Єктенія як доповнення до загальної структури
II недільний	«Боже, ущедри ни і благослови ни»	«Спаси нас, Сине Божий» з «Алілуя»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	Після 3-го вірша: G-dur-C-dur-G-dur	
I повсякденний	«Благо єсть ісповідатися Господеві»	«Молитвами Богородиці»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur	Використано приспиви за віршами першого антифону
II повсякденний	«Господь воцарися»	Молитвами святих Твоїх	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur; в останньому короткочасне відхилення в a-moll	
III недільний/повсякденний	«Прийдіте возрадуємся Господеві»	«Спаси нас, Сине Божий» з «Алілуя»	куплетна
Тональний план / Особливості	G-dur	G-dur; у приспівах після 2-го і 3-го вірша – короткочасні відхилення в a-moll і C- dur	До структури долучено «Вхід» (Прийдіте поклонімся)

Домінування в антифонах псалмодійно-речитативної сфери (у манері відтворення мовних інтонацій за багаторазового повторення акордів переважно однієї функції з витриманою динамікою), зосередженість настрою сприяють концентрації уваги на смислового чиннику.

У відтворенні С. Людкевичем самолівкової традиції виокремлюються кілька важливих принципів, втілених у відповідних стильових рисах його твору. Насамперед високий ступінь інтонаційної єдності й ритмо-фактурної організації «Літургії» з високим ступенем вірогідності дозволяє говорити про базове значення дотематичного мелосу, властивого монодичній

¹ Недільні і повсякденні антифони подані окремо; натомість до заключного не застосовано такої конкретизації. Навпаки, ремаркою «Недільний і повсякденний» композитор вказав на можливість виконання у різних видах «Літургії» (можна припустити ймовірність виявлення у ньому, за аналогією до світських циклічних форм, ознак синтетичного підсумування).

традиції. Впливи часу виявляються у тому, що мелодичне розгортання структурно залежне не стільки від поспівкових структур, скільки від особливостей фразування (а не слова, як у розспівах) тексту.

Цілісність стильового вирішення простежується й у композиційно-структурному втіленні, і в способах розгортання музичної тканини. Це виявляється і в матеріалі узагальнених (респонсорію до ектеній, антифони, величання), і конкретно текстових (Херувимські і «Яко да Царя», «Милость мира», «Тебе поем», «Достойно есть» та ін.) жанрів. Авторські піснеспіви, вирізняючись у загальному контексті яскравою колоритністю, формують певні вершинні зони, які посилюють основні догматичні аспекти. Яскраво ілюструє цю драматургічну особливість «Слава – Єдинородний» Д. Бортнянського. Деякі його риси, зокрема численність відхилень у паралельну тональність, помітні в мінорному «Святий Боже», утворює певну стилістичну арку. У сукупності з наступними «Алілуя», друга з яких належить В. Серсавію, композитор сформував досить помітну «розсосереджену кульмінацію», що емоційною піднесеністю сприяє ефектності заключного етапу першого розділу «Літургії». Аналогічний принцип демонструють «Херувимські», дві з яких належать В. Матюку. Цікаво, що у деяких інших варіантах взаємозамінних піснеспівів [«Свят» (самолівка / М. Вербицький), «Тебе поем» (В. Матюк / самолівка), «Отче наш» (самолівка / М. Вербицький), двох «Да ісполнятся» (І. Кипріяна й Д. Бортнянського) та аналогічному піснеспіві В. Матюка] С. Людкевич, поєднуючи мелодично-виразний та речитативно-псамлодійний тематизм у варіантах розспіву одного тексту, досягає максимальної виразності в показі можливостей авторської чи самолівкової стилістики, моментів співпадінь чи відмінностей між ними.

Піснеспіви самолівкового походження за формотворчими особливостями наділені ознаками наскрізності. У їх інтонаційно-фактурному плінні особливу роль відіграє повторність окремих поспівок, що набувають значення ключових і для драматургії окремої частини, і для загального інтонаційного розвитку (фактурно уніфіковані остинатні звороти, прототипом яких є псалмодіювання; пощаблеві мотиви терцієво-квартового амбітусу висхідного і низхідного спрямування). У сукупності з псалмодійними фрагментами (часом доволі масштабними), відтіненими тривалими прикінцевими звуками (і за варіативних збігів моделей прикінцевих-кадансових зворотів), виникає стійка асоціація із принципами рядкового компонування. Орієнтуючись на головні принципи структурування самолівкових наспівів (початковий мелодизований зворот, псалмодійоване приспівування наступного тексту і заключний зворот, що часто є дзеркальним варіантом початкового; максимальна ощадливість у використанні стрибків, навіть найменших), композитор дотримується їх у матеріалі більшості частин, забезпечуючи у такий спосіб його моноінтонаційність. Особливості інтонаційного розвитку вплинули на формотворчі процеси та структурування піснеспівів. Спираючись переважно на принципи будови типових форм (різновидів періоду, куплетних, дво- або три частинних), С. Людкевич досяг органічності зв'язків і співвідношень між частинами, формотворення в яких пов'язане з розгортанням визначальних інтонаційних формул.

Виразно простежуються вони при аналізі співвідношень між приспівами¹ й попереднім матеріалом: у них, на відміну від основного матеріалу віршів, де розспівуються переважно прикінцеві слова, переважає розспівність, а псалмодичні чинники істотно пом'якшені.

Характерними для «Літургії» прийомами викладу є рух суміжнощабельними терцієвими чи секстовими паралелізмами; вирізнення зворотів октавними унісонами («Тебе поем»-II); метрично вільне «проказування» словесних формул хором (перший вірш 1-го і 2-го повсякденного антифону, відпуст, після «Слава Тебі, Христе Боже» та ін.) з характерною гармонічною організацією – переважно однофункційною, іноді з незначними варіантами.

¹ Взагалі у творі зустрічається кілька різновидів приспівів – ектенії (хоча їх загальна кількість, порівняно з літургічними циклами перших десятиліть ХХ ст., незначна) та «Алілуї» (як окрема – шоста – частина; у структурі інших – у приспіві 2-го антифону недільного й 3-го антифону «Да ісполнятся»). Важливу роль, йдучи за регіональною співочою традицією, надав композитор приспівам антифонів (зокрема, приспіви, що повторюються у інших піснеспівах, відіграють особливу організуючу роль «арок»).

Доречно зауважити, що вплив гармонічної вертикалі на мелодичну горизонталь зумовлює подекуди хроматизацію ліній голосів та певну інтонаційну напругу.

Отже, серед масиву авторських літургійних циклів перших десятиліть ХХ століття і за певної відмежованості від домінантного інтонаційного контексту української авторської церковної творчості цього періоду укладена С. Людкевичем «Літургія» має неабияку цінність концепцією асимілювання засад самолівкового стилю та поміркованого введення у її контекст авторської стилістики, своєрідною презентацією можливості співіснування «єдності у різноманітності», задекларованої митцем у праці «Націоналізм в музиці» [7, с. 35].

«Літургія» була схвалена на найвищому рівні українських церковних кіл Галичини. Її виразником став Федір Сташинський, секретар митрополита Андрея Шептицького, автор публікацій з історії церкви й священничого життя у 1920-х рр., писав «Відкинувши всякі трафарети наших дотеперішніх церковних композиторів, а також усяку мертвечину й заскорузлість..., автор рішив з глибини народної душі зачерпнути ті щиросердечні почування, які наш народний геній від віків виливає перед Престолом Всевишнього! Це задача дуже важна і не так-то легка, – особливо, коли в сучасний мент взяти під увагу діймаючий брак відповідних джерельних матеріалів і студій в даному напрямі! Але авторові все ж таки вдалося її, хоч трохи, виповнити... Цей збірник свідчить, що д. Людкевич уже твердо ступив ногою на правильний шлях, – що він уже відкинув свої (недавні ще!) погляди про ролю Бортнянського, Веделя та інших у нашому церковному співі. Цей збірник, як точний регулятор нашого церковного співу, повинен знаходитися в кожній парохії» [10, с. 68].

Проте естетико-стильова концепція не здобула подальшої належної розробки. За рівнем регенерації етичної місткості загальнонародного самолівкового співу і його естетичної значущості серед інших явищ церковно-співочого мистецтва, за ступенем розробки регіональних стилістичних засад накреслений митцем шлях акумулює головний художній здобуток композитора в цій галузі мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / М. Антонович // Збірник праць Ювілейного конгресу. – Мюнхен, 1988/1989. – С. 458-471 (передрук: Musica sacra. – Л., 1997. – С. 1-20).
2. Гадзевич О., о. Оживленне церковного Богослуження і обряду / О. Гадзевич // Нива : Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Р.ХVІ. – Л., 1921. – Ч. 6-7. – С. 199-202.
3. Гірняк Юстин, о. Дальші «Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді» / Юстин Гірняк // Нива : Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Р. ХVІ. – Л., 1921. – Ч. 2. – С.51-53.
4. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття: дисертація на здобуття наукового ступеню кандидат мистецтвознавства. Спеціальність: 17.00.03 – музичне мистецтво / Жанна Йосипівна Зваричук. – К., 2008. – 203 с.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль, 2000. – С. 67.
6. Костюк Н. Богослужбова музична культура / Н. Костюк // Історія української музики. – К., 2008. – Т. 2 : ХІХ століття. – С. 70-145.
7. Людкевич С. Націоналізм у музиці / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Статті, дослідження / [упорядкування, редактування, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер]. – Л.: Вид-во М. Коць, 1999. – Історія української музики: Вип. 5. – С. 35.
8. Людкевич С. Передмова до «Збірника літургійних і народних пісень на основі народних напівів» / Станіслав Людкевич // Станіслав Людкевич. Літургія. – Л.: монастир Свято-Іванівська Лавра; Видавничий відділ «Свічадо», 2003. – Пам'ятки церковної музики: Випуск 3. – С. 3-4.
9. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Станіслав Людкевич. Статті, дослідження / Упорядкування, редактування, переклади, вступна стаття і примітки

3. Штундер. – Л. : Вид-во М. Коць, 1999. – Історія української музики: Вип. 5. – С. 243-248.
10. Сташинський Федір. Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів. Аранжував на мішаний хор Д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922. / Федір Сташинський // Нива. Місячник присвячений церковним і суспільним справам. – Р. XVII. – Львів: Діло, 1922. – Ч.8-9. – С.68-69.
11. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Т. 1 (1879–1939). – Львів: ПП «БІНАР–2000», 2005. – 636 с.

УДК 165.1.78, 130.2:7, 122:316.723

О. П. ОПАНАСЮК

**КІНЕЦЬ СТИЛЮ ЧИ ІНТЕНЦІОНАЛІЗМ?
(ДО ПИТАННЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ)**

Стаття присвячена аналізу стилю в заключний – інтенціональний період становлення європейської культури. Саме інтенціоналізм здатен пояснити причину найрізноманітніших деструктивних тенденцій в сучасній культурі і ту складність, яка виникає в дослідженні універсального явища, яким є стиль мистецтва. При цьому інтенціональний стиль, базисом якого є стильове буяння художніх явищ, аналізується в межах двох полярних координат – стильових і астильових проєкцій самого стилю.

Ключові слова: стиль, стильові, неостильові, постстильові, астильові проєкції і компіляції, інтенціональність, інтенціоналізм.

А. П. ОПАНАСЮК

**КОНЕЦ СТИЛЯ ИЛИ ИНТЕНЦИОНАЛИЗМ? (К ВОПРОСУ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ИНТЕНЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ)**

Статья посвящена анализу стиля в заключительный – интенсиональный период становления европейской культуры. Именно интенсионализм может разъяснить причину разнообразных деструктивных тенденций в современной культуре и ту сложность, которая возникает в исследовании универсального явления, каким есть стиль искусства. При этом интенсиональный стиль, базисом которого есть стилевое разрастание художественных явлений, анализируется в рамках двух полярных координат – стилевых и астилевых проекций самого стиля.

Ключевые слова: стиль, стилевые, неостилевые, постстилевые, астилевые проекции и компиляции, интенсиональность, интенсионализм.

А. Р. OPANASIUK

**THE END OF THE STYLE OR INTENTIONALISM? (ON THE QUESTION OF
CHARACTERISTICS OF THE INTENTIONAL STYLE)**

The article analyzes the style in the final – intentional period of European culture becoming. Intentionalism can explain the reason for various destructive tendencies in modern culture and the complexity that arises in the study of universal phenomenon, which is the style of art. Thus intentional style, which is a stylistic basis luxuriance of artistic phenomena, analyzed within two polar coordinates – stylish and astylish projections of the style itself.