

11. Humperdinck E. Briefe und Dokumente zur Entstehungs und Wirkungsgeschichte des Melodrams «Königskinder» / E. Humperdinck. – Koblenz : Görres-Druckerei GmbH, 1993. – 224 с.
12. Humperdinck W. E. Humperdinck. Das Leben meines Vaters / W. Humperdinck. – Koblenz : Görres-Druckerei und Verlag GmbH, 1993. – 368 с.
13. Irmen H. Die Odyssee des Engelbert Humperdinck. Eine biographische Dokumentation / Hans-Josef Irmen. – Sieburg : Salvator Verlag, 1975. – 119 с.

УДК 78.03 (477) : 783.8

С. С. ГУРАЛЬНА

### МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНИЙ СЕМІОЗ «ЛІТУРГІЙ» ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

*У статті висвітлено тенденції розвитку хорового співу Ставропігійської бурси і творчу діяльність П. Бажанського. Виявлено передумови написання особливості чотирьох «Літургій староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» композитора та охарактеризовано їхні жанрово-стильові особливості. Відзначено цінність презентації циклів та подано відгуки тогочасної преси.*

**Ключові слова:** Ставропігія, П. Бажанський, літургійний цикл, самолівка, піснеспів, жанрово-стильові особливості.

С. С. ГУРАЛЬНА

### МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СЕМИОЗ «ЛИТУРГИЙ» ПОРФИРИЯ БАЖАНСКОГО

*В статье освещены тенденции развития хорового пения Ставропигийской бурсы и творческая деятельность П. Бажанского. Выявлены предпосылки написания четырех «Литургий староцерковных напевов на четыре смешанные голоса для сел и городков» композитора и охарактеризованы их жанрово-стилевые особенности. Отмечено ценность презентации циклов и наведены отзывы тогдашней прессы.*

**Ключевые слова:** Ставропигия, П. Бажанский, литургийный цикл, самолевка, песнопение, жанрово-стилевые особенности.

S. S. GURAL'NA

### MUSICALLY-STYLISTIC SEMIOZ «LITURGIES» OF PORFIRIY BAJANSKIY

*The article describes tendencies of development of the choir singing Bursa of Stavropigiya, the creative work of the P. Bajanskiy. Identified preconditions of writing and lit by genre and style features of the four «Liturgies of old church songsings on four mixed voices for villages and small towns» of the composer. Noted the value of presentation this cycles and filed peer-reviews of the press.*

**Key words:** Stavropigiya, P. Bajanskiy, liturgical cycle, samolivka, songsing, genre-style features.

Сучасні музикознавчі дослідження, що спрямовані на вивчення духовно-музичної спадщини українців, беруть до уваги соціо-культурні та історико-географічні аспекти цієї

проблематики. Оскільки різножанровість і тематика богослужбових творів охоплює великий спектр творчих напрацювань композиторів, сакрально-музична діяльність митців Східної Галичини першої третини ХХ століття досі залишалась малодослідженою.

Поряд з іменами В. Матюка, О. Нижанківського, І. Дольницького, Д. Січинського, І. Кипріяна, Й. Кишакевича одним із відомих композиторів того часу є регент хору Ставропігійської бурси Порфирій Бажанський (1836–1920)<sup>1</sup>. У працях Л. Кияновської, Б. Кудрика, Н. Костюк, Н. Кушлик, П. Медведика, В. Бурдуланюка, І. Пилипейка, А. Мухи, С. Лецишин та інших знаходимо відображення певних аспектів його творчості, проте актуальні питання, пов'язані із виокремленням жанрово-стилістичних тенденцій його богослужбової музики крізь призму регіональних співочих традицій, зумовлюють потребу подальшого її вивчення. Мета статті – виявити передумови написання чотирьох «Літургій староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського та висвітлити їхні жанрово-стильові особливості.

Як відомо, поряд з активною діяльністю духовної семінарії, музично-просвітницькою роботою архикафедрального собору св. Юра<sup>2</sup> важливим осередком хорового співу у Львові першої третини ХХ ст. була й Ставропігія.

Хор при Ставропігії ще 1831 року організував музичний діяч і скрипач Йосиф Левицький (покутський). Першим диригентом молодого колективу був Яків Неронович, який керував хором аж до 1840 року. Серед учителів співу були К. Мюллер, М. Клюгер, Казатель і Герольд [25]. Та найбільш діяльним у 1850-х роках був М. Рудковський, який довгий час (остання згадка про його виступ датується 1856 роком) працював регентом у бурсі Ставропігійського інституту і в духовній семінарії [27, с. 60–61]. Разом із Петром Любвичем, що його замінив на цій посаді, він сприяв піднесенню хорового співу у Львові на вищий рівень.

Помітно успішнішою була праця П. Бажанського в якості регента Ставропігії протягом 1864–1871 років, що підтверджується позитивними відгуками в тогочасній періодиці. Так, після участі хору вихованців бурси на Різдво Христове 1864 року подяка за зростаючу майстерність хору висловлювалася хормейстерській вправності П. Бажанського [19]. Аналогічний відгук стосувався «істинно прекрасного співу» під час виступу в другу неділю Великого посту

<sup>1</sup> Парафіяльний священник-композитор, публіцист, що народився у родині дяка. «Батько, будучи православним богословом, що покинув Московію та приїшов на Галичину в часи Наполеонівських війн, сам був практик співак і теоретик ірмологіону, утримував тут співочу школу» [5, с. 6–8]. Тому вже в сім років Порфирій під його керівництвом співав з нот ірмологіон, а з другого класу гімназії – грав у студентському оркестрі. Роки навчання в духовній семінарії (закінчив у 1865 р.), означені активним прилученням до сфери церковного співу, диригентсько-хорова практика, а також працелюбність та власні творчі спостереження привели П. Бажанського до потреби самостійного компонування в зазначеному жанрі. Хоча високої професійної музичної підготовки Порфирію Бажанському отримати так і не довелося, проте він удосконалював свої знання з гармонії, контрапункту, інструментовки під керівництвом популярного тоді польського музиканта і композитора Мар'яна Гуневича. Окрім цього, Порфирія вважають учнем І. Лаврівського, який був представником «перемишльської доби» (1829–1873) та С. Воробкевича [16, с. 282]. Очевидно, що такі заняття спонукали до появи нових творчих задумів, втілених у наступні композиції: дві Літургії св. Іоанна Златоустого (1862, 1864), збірник хорових творів «Христос воскрес» (1864), «Гласопісонець» (1860–1865 рр.), Страсні псалми (1870–1872 рр.), чотириголосна «Літургія на вічну пам'ять дружини Олександри з Нестеровичів» (1870), «Богогласник» (датований 1880 р.), «Божественна Літургія св. Іоанна Златоустого по старовинним кращим напівам в ірмологіїні ноти укладена» (1872 р.).

З 1871 року і до кінця свого життя о. Порфирій Бажанський, будучи парохом навколишніх сіл біля Львова, навчав сільських хлопчаків на дяків співу, запровадив всенародний спів у церкві.

Серед відомих публіцистичних праць – теоретична розвідка П. Бажанського «Історія руського церковного співу», надрукована в 1890 році у Львові, з посвятою митрополиту Галицькому Сильвестру Сембратовичу.

<sup>2</sup> П. Бажанський писав, що з 1835 року «зачали мод.[ерні] муз. літургій на 4 голоси співати в р. духовних семінаріях, в церкві св. Юра у Львові. ... Настала борба старої ерусалимка з новов модернов музиков, питомцями одноі и другої партії мода побідила. Ерусалимка висаджена з Львова зістала по місточках и селах» [5, с. 9].

наступного року, за який дякували «вчителю цього хору» П. Бажанському [19]. Про талант диригента свідчить оцінка ним хорового колективу під час виконання творів Д. Бортиянського: «Тішимося надією, що чесний управитель того хору, г. Бажанський, урадує нас ще краснішими псалмами незабвенного Бортиянського, которого всі півчі утвори Ставропигією нарочно для хору бурсаків скоро будуть сюди спроваджені» [4].

Про творчу діяльність П. Бажанського позитивно відгукувався Ізидор Воробкевич. 1893 року він писав: «Ваші теоретичні мені прислані муз. твори займают в р.[уській] (українській – С. Г.) муз. літературі приязне високе становище. Ваші глибоко наукові безсторонні муз. твори, що кожду и найменшу дрібницю оправдали, стоять на вижині нашого часу, и довго такими зістанут» [5, с. 17]. Подібні враження були і в композитора Д. Січинського, який писав 1900 року: «В ваших творах много річей мене заінтересувало, зацікавило; дуже оригінальні звороти в ритмі, модуляції, для мене на нїм. жерелах образованого, се річ нова, незнана, а власне тим цікавіша и цінніша» [5, с. 18].

Існує низка відгуків про богослужбову музику П. Бажанського, серед яких – редактора «Дяківського Гласа» в Ярославі – Майби (ім'я невідоме). Він 1904 року писав: «Читаючи ваші муз. твори роз'яснило ся мені, що всі доси співані пісні оо. Василян в виданях о. Джулинського не наші, не припадают до серця не мож до них приложити втур, а їх закінчене иде часто до гори замість по нашому в долину, не є рускі но запозичені чужі» [5, с. 19].

Оскільки на початку ХХ ст. на території Східної Галичини внаслідок масових переходів на латинський обряд спостерігалось зниження рівня богословської освіти греко-католицького духовенства [29, с. 569–573], занедбання церков і процесу богослужіння [30, с. 290–294], випадків жахливого хорового співу [1, с. 187–188], то написання низки Літургій П. Бажанським стало важливим явищем в українській церковно-музичній творчості. Адже їх поява пов'язана із прагненням розвитку богослужбового співу на ґрунті давніх традицій багатоголосного співу.

Факти, які свідчать про готовий рукописний варіант цих чотирьох Служб Божих для мішаного хору, належать до 1902 року<sup>1</sup>. Проте зазначені Літургії, що, безсумнівно, мали насамперед практичне значення, були видані композитором пізніше і в різні часові періоди (Львів, 1907; решта у Перемишлі 1907, 1911, 1911). Вони засвідчували зацікавлення автора українською монодією (зафіксованою в Ірмологіонах від ХVІІ століття) з метою відновлення первинної архітектоніки напіву, співмірної точності текстового акценту й мелодичної лінії, а також відповідного поширення знання теоретичних основ ірмологійного співу. Окрім цього, очевидне використання композитором популярної в церковній практиці греко-католицької служби ще з ХІХ століття манери співу, що отримала назву «самолівка», «єрусалимка» чи «дяківка». Зазначена манера співу ґрунтувалася на речитативному розспіві з низхідним терцієвим чи секундовим ходом наприкінці фрази, з частим закінченням у каденції тонічною терцією у найвищому голосі. Вона не потребувала фахової підготовки, була проста й доволі доступна для виконання, тож широко використовувалася, особливо в малих містах і селах того часу.

Зауважимо також, що до чотирьох Літургій, аналогічно з Літургією 1872 року, додається «Наука церковного співу» методом порівняльної характеристики окремих елементів двох систем – ірмологійної та сучасної музичної (за визначенням П. Бажанського – модерної). Дискретність музичного матеріалу чітко проявляється й у співвідношенні старослов'янського тексту та «єрусалимки», записаних сучасною п'ятилінійною нотацією, із дотриманням позиції щодо відсутності при ключових знаках, тактового розміру, позначень штрихів та динамічних відтінків. З метою обґрунтування інтерпретації нотографії в примітці до Літургій зазначено: «Різниця ірмологійних і музикальних нот лежить в їх читанні: найнижче е читай як е, середнє h читай як b, середнє e читай як es, середнє a читай як as» [9, с. 18]. Використовуючи сучасну нотацію круглими нотами діатонічного звукоряду в межах «с» першої октави – «а» другої октави, автор залишається прихильником застосування сталого ірмологійного музичного строю з

<sup>1</sup> Див. на сторінках «Русько-народної натуралістичної музики» П. Бажанського [5].

алгоритмом тетраорду до – ре – мі – фа (тон – тон – півтон), коли верхній звук тетраорду становить початок наступної його ланки: c – d – e – f ; f – g – a – b; b – c – d – es; es – f – g – a<sup>1</sup>.

У рецензії невідомого автора на ці Служби Божі П. Бажанського водночас з наголошенням на використанні незмінних старих церковних мелодій, що легко запам'ятовуються, акцентується увага і на нотації: круглі ноти, прозора гармонія, без використання # – b та модерного акорду сьомого ступеня, а також антифонне звучання хорових партій («на переміну S+A– –T+B, в кінці два хори разом») [5, с. 41].

Сам автор у своїй праці «Натуралістична музика» (1913) зазначає, що «І СлБ. [Служба Божа] літографована муз. нотами, але ирмольогійним системом тонів зібраних самих ліпших мелодій старих дяків Поділя, Покутя, Львова, оо. Василян в Бучачу натуралістично згармонізовані 3 звучними акордами без 7 акорда, то жіночими, то мужескими партіями, групами хорів. Они так мелодійні що нотний дяк легко їх виучит и що цілий наряд в церкві на слух перейме разом співати буде. II СлБ. 1907. Так само устроєна печатана. О. Величко фортепяніста пише: що єму II СБ найліпше подобає ся, бо ще III и IV не знає так само устроєні III и IV друкована СБ. ПБаж.»<sup>2</sup> [5, с. 21].

Структура Служб Божих дещо різниться між собою, що наглядно показує наступна таблиця:

Перша Літургія	Друга Літургія	Третя Літургія	Четверта Літургія
Вси газиси	Вніди	Архангельський глас	Непроходимая
Єктенія	Єдинородний	Єдинородний сине	Єдинородний
Антифони	Сятій Боже	Святий Боже	Святий Боже
Слава	Аллилуя	Єлиця	Іже херувими
Єдинородний	Господи помилуй	Аллилуя	Милость мира
Святий Боже	Іже Херувими у двох	Господи помилуй	Свят
Аллилуя	варіантах	Іже херувими у двох	Тебе поєм
Господи помилуй	Отца і Сина	варіантах	Достойно єсть
Іже херувими	Милость мира	Милость мира	Отче наш
Отца і сина	Свят	Свят	Хвалите
Вірую	Тебе поєм у двох	Тебе поєм	Всяческая
Милость мира	варіантах,	Достойно єсть	Да исполнятся
Свят	Достойно єсть	Отче наш	Буди имя
Тебе поєм	Отче наш	Ангел вопіаше	Вічная память
Достойно єсть	Хвалите	Хвалите у двох варіантах	Кирие елейсон
Отче наш	Да исполнятся	Да исполнятся	Христос воскрес
Єдин свят	Буди имя.	Буди имя	Под твою милость
Хвалите			Милосердная мати
Даисполнятся			Найсвятіший
Буди имя Господне			Пречиста Діво

Як бачимо, до спільних частин, які знаходяться в усіх циклах, належать «Єдинородний сине», «Святий Боже», «Іже херувими», «Свят», «Тебе поєм», «Достойно єсть», «Отче наш», «Хвалите», «Да исполнятся», «Буди имя», а тому вони стали предметом нашого розгляду. Окрім цього, не скрізь є («Отца і Сина», «Аллилуя») або й відсутні в трьох циклах розділи єктеній, антифонів, «Вірую», «Єдин свят», прокоментовані автором: «Єктенія, Антифони і інші коротки є в. першої Літургія». Таким чином, усі літургії стали доповненням до

<sup>1</sup> За таким принципом повинна настроюватися й запропонована о. П. Бажанським в теоретичній частині Літургій т. зв. «голосниця» – своєрідний допоміжний однострунний звуковідтворюючий пристрій.

<sup>2</sup> У листуванні з о. Є. Турулою П. Бажанський, надаючи поради молодому адепту щодо видання авторської Служби Божої, згадує про вже наявні аналогічні твори, які існували на період 1910 року, зокрема 4 Літургії на міш. хор П. Баж. і літургія В. Матюка, вміщена у його ж Співанику з модерними позначками (#) [5, С.40].



початкового варіанту, повністю забезпечуючи обряд церковного богослужіння із його принагідними складовими видозмінами.

Характерними особливостями стилістики цих творів є небагата музична тканина, побудована на секвенційності та фразувальних повторах, поєднанні терцієвих мелодичних ланок із октавними унісонами (традиції церковних монодичних піснеспівів, фіксованих в Ірмолях XVI ст.), прикінцеві розспівування складів, часто із низхідною мелодичною лінією сопранової і альтової партій, проста гармонія із переважаючим Т-D співвідношенням, використання акордів із пропущеними тонами протягом всього твору, навіть при закінченні піснеспіву (терція, квінта, унісон). П. Бажанський надає перевагу мелодичному розвитку із характерним хвилястим плавно-розміреним рухом мелодичної лінії в поєднанні із використанням скачків на квінту або кварту, рідше сексту та октаву, використовуючи речитативну декламацію лише в антифонах, «Вірую» та в малих доксологіях. Зазвичай провідними є партії сопрано і тенора або мелодичні лінії жіночих і чоловічих голосів. Гармонічну функцію виконують нижні голоси, що лише зрідка просто відтворюють мелодичний рух верхніх. Нотний текст викладений восьмими, четвертними та половинними тривалостями із дотриманням правила просодії.

**Четверта Літургія** має ряд особливостей, серед яких – використання не тільки чотиригосного викладу, а й двоголосся («Христос воскрес», «Милосердная мати», «Найсвятіший», «Пречиста Діво»), мелодизація голосів із використанням широкого діапазону кожної хорової партії.

Піснеспів «**Слава Єдинородний**» із Першої Літургії особливий за звучанням завдяки гнучкості мелодичної лінії і поодиноким випадкам широкого розспівування складів. Написана композиція у простій тричастинній формі. Урочистості 1-й частині надають закличні ходи на квінту. Вербальний склад переважно відповідає одній ноті, що вказує на домінування силабічності хорового стилю. Лише в 2 частині («воплотитися») відбувається розспівування тексту, при якому на один його склад припадає два або три звуки мелодії («во», «і», «не» і «рас») – невматичний стиль – із точними двотактними секвенційними повтореннями. Окрім цього, музичну тканину збагачує відхилення в d-moll. Музичні елементи 1 і 2 частин синтезовані у 3 частині («смертю смерть поправ»). Тут же відбувається закріплення тональності F-dur та підготовка домінантовою функцією наступного піснеспіву.

«Єдинородний» із Другої Літургії – єрусалимка, що складається з малої доксології «Слава Отцу», написаної у формі періоду, та пісні Господу Ісусу Христу «Єдинородний» простої тричастинної форми, де 1 ч. розпочинається словами «Єдинородний», 2 частина – «воплотитися» (складається з тритактової фрази із варіантним повторенням), 3 ч. – «Смертю смерть поправий» (являє собою дещо змінену 1 ч., побудовану на мелодичному повторі одного мотиву). Якщо розглядати твір у цілому, то створюється враження куплетно-варіантної форми, де при однаковому початку кожної частини мелодія розспівується із властивим розширенням структури. Традиційне використання акордового викладу із перевагою терцієво-квінтових співвідношень вирізняється мелодичним голосоведінням, зокрема синхронним рухом голосів вгору і вниз, а в кінці із застосуванням низхідного гамоподібного ходу, що утворює тональність F-dur. Цей самолівковий наспів можна почути сьогодні у греко-католицьких і православних церквах, проте у дещо видозміненому варіанті.

Третю і Четверту Літургії «Єдинородний сине» через поділ на строфи із повторною мелодичною структурою викладено в різних музичних формах. Так, у Третій Літургії піснеспів втілений у куплетно-варіаційній формі зі вступом «Слава Отцу» та кодовим закінченням, побудованим на варіантному повторенні мелодичної лінії останньої строфи без акордово-функційної каденції, що створює враження незавершеності. Відчувається перевага музично-риторичної фігури *catabasis* із застосуванням поступеневого руху мелодії та міжкуплетного стрибкоподібного руху в межах октави. У Четвертій Літургії «Єдинородний» вирізняє поєднання двох тональностей – g-moll та d-moll, секвенційність, повторність будови із прикінцевим варіантним видозміненням початкової мелодичної лінії із дещо ширшим діапазоном мелодії – у межах квінти та сексти, а не кварта, як у Третій Літургії, що дає змогу говорити про ознаки синтезування куплетності з наскрізністю.

Партитури «Святий Боже» Першої і Другої Літургій об'єднує речитативно-декламаційний характер викладу. У Третій Літургії автор, використовуючи куплетну форму, мелодизує слова «Слава Отцу», проте із присутніми елементами речитації, а в Четвертій просто наводить три варіанти їхнього виконання у тональності g-moll із зазначенням лише початкового проведення слів «святий Боже». Так, структура «Святий Боже» із Першої Літургії вміщена у 5 тактах, що містить два речення: «Святий Боже» і «Слава Отцу», проте канон виконання утворює просту тричастинну форму із триразовим точним повтором розспіву «святий Боже» у F-dur. За основу трисвятого «Святий Боже» Другої Літургії взято єрусалимку, що написана у простій тричастинній формі, у тональності F-dur зі смисловою акцентуацією на слово «святий», що постійно розспівується. У Третій Літургії використовується силабічний хоральний стиль із ямбічною природою наголосів та перевагою музично-риторичної фігури anabasis, що підкреслює святковий настрій піснеспіву, написаного у B-dur. Спільною особливістю g-moll'них варіантів трисвятого Четвертої Літургії є використання акордів D та D з секстою у каденційних ділянках, дотримання співочого діапазону кожної партії у межах кварта. Проте відрізняє їх між собою співвідношення голосів та розспівність складів нот. Так, для першого і другого варіанта характерні терцієво-квінтові співвідношення хорових партій, невматичний стиль розспіву (на 1 склад 2-3 звуки), використання довгих тривалостей на відміну від третього варіанта, якому властиві октавно-унісонні співвідношення голосів та виклад дрібнішими тривалостями (восьмими). Усі композиції є досить поширеними у сучасній практиці хорових колективів церков, зокрема Тернопільщини.

Усі херувимські пісні об'єднує використання автором куплетної форми. Так, мелодія «**Іже херувими**» з Першої Літургії єрусалимкового наспіву вміщена у 7 тактах, без зазначення повного тексту. Очевидно, що автор взяв за основу два мелодично однакові періоди (2-й – «Всякую нині»), що дає змогу говорити про наявність куплетної форми. Мелодизація кожної хорової партії, ямбічні наголоси, тоніко-домінантові співвідношення, силабічний хоральний стиль, тональність F-dur характеризують цю композицію. Особливо виокремлюється поєднання звучання повних акордів із синхронним рухом хорових партій в октавному подвоєнні.

Херувимська пісня із Другої Літургії має два варіанти, один з яких авторський, а інший приписується Львову. Об'єднує їх спільна тональність F-dur, куплетна форма, просте співвідношення тривалостей, перевага T, S і D функцій. Для першого варіанта властива хорейчна природа наголосів, використання низхідних секвенційних ланок, що утворюють музично-риторичну фігуру catabasis, мелодичне розгортання верхніх голосів у діапазоні кварта, рух нижніх голосів у межах квінти, що забезпечує плавність голосоведіння та легкість запам'ятовування. У 2 варіанті переважає інтонування з висхідною тенденцією, що не передбачає повторення словосполучень, чого не було у попередній композиції.

Авторська гармонізація єрусалимкового наспіву «Іже херувими» із Третьої Літургії відрізняється розспівністю складів тексту, триразовим повторенням другого мотиву речення на слова «херувими тайно, тайно образующе» із використанням висхідної секвенції з елементами речитації. Для варіанта опрацювання першої Херувимської Д. Бортнянського, проте із метроритмічними змінами, властивий силабічний хоральний стиль із використанням широкого діапазону мелодичного розгортання. Подаючи два піснеспіви в одній літургії, композитор надав можливість порівняти їх інтонаційні джерела, зокрема народно-пісенні мотиви, які легко запам'ятовуються у власній композиції та мелодичну, інтонаційну важкість піснеспіву «після Д. Бортнянського». Потрібно також зауважити, що прикінцеві розспіви містяться у варіантах аранжувань піснеспівів інших композиторів, а в самого П. Бажанського така тенденція спостерігається тільки у Четвертій Літургії. Саме тут херувимська акумулює усі музично-стильові особливості попередніх композицій, зокрема плавне мелодичне розгортання, фразувальні повтори, розспівність слова «тайно» майже в кінці періоду тощо.

Усі «Свят» чотирьох літургій розпочинаються трьома половинними тривалостями. Серафимська пісня «Свят» з Першої Літургії являє собою одночастинну F-dur композицію. Урочистий вступ, секвенційний розвиток та антифонне звучання хору логічно підводять до урочистого, тріумфального звучання на слова «осанна», надаючи святкового настрою композиції. «Свят» з Другої Літургії єрусалимкового наспіву також написане у тональності

F-dur, має зовсім прозору фактуру, ритміку із дробленням тривалостей. Функційно-гармонічні вкраплення нижніх голосів у поєднанні з антифонним звучанням стали засобом виокремлення меж частин простої двочастинної форми. Остання («благословен грядий») вирізняється іншою мелодикою, появою синкопованого ритму на слова «осанна», що супроводжується гармонічно-функційною основою нижніх партій та створює святково-піднесений настрій.

«Свят» із Третьої та Четвертої Літургій відрізняються від двох попередніх переважанням чотириголосного звучання, високої теситури всіх хорових партій, використанням не тільки терцієво-квінтових, а й октавно-унісонних співвідношень голосів, що значно посилює увагу слухача. До спільних особливостей двох композицій належать використання структури періоду наскрізної будови та застосування силабічного хорального стилю розспіву. Причому для «Свят» із Третьої Літургії характерний висхідний мелодичний розвиток (anabasis), а для Четвертої (після Д. Бортнянського) – хвилеподібний із використанням секвенцій. «Свят» із Четвертої Літургії має ширший – октавний – діапазон партії сопрано й альту на відміну від одноім'яної композиції в Третій Літургії, де діапазон сопрано – кварта.

Усі Літургії написані композитором на основі церковно-співочих традицій греко-католицького обряду. Варто відзначити, що не лише Літургія 1872 року, а й «Чотири Літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського засвідчують стилістичну зорієнтованість автора виключно на традиційно-консервативну вкоріненість поширених самолівкових старогалицьких наспівів. Використовуючи як усталені в церковній практиці мелодії ерусалимки, так і зразки власного компонування, о. П. Бажанський застосовував достатньо статичну гармонію й фактуру, підпорядковану текстово-строфічному розгортанню за принципами народного багатоголосся з переважаючими етнохарактерними унісонами, терцієвими вторами, синхронним рухом паралельними квінтами і квартами. Загалом всі чотири Літургії о. П. Бажанського при вираженій зовнішній простоті мелодико-інтонаційного матеріалу та його багатоголосного аранжування виявляють різні й доволі самостійні мелодичні джерела, оскільки повтори відсутні навіть у випадках, коли обов'язкові для Літургії частини збігаються. Таким чином, о. П. Бажанський прагнув записати й згармонізувати якомога більше різноманітних старогалицьких наспівів. Виняток становлять окремі номери, зокрема «Сктяня» та «Антифон», на перенесення яких з однієї Літургії в іншу автор вказує в примітках.

Відзначимо перевагу наскрізних, простих двочастинних та куплетних форм, використання тональностей F-dur, B-dur і g-moll. В усіх піснеспівах завдяки антифонному і тугійному звучанню, характерному для музики епохи бароко, використанню відхилень або контрастному зіставленню тональностей, присутні темброво-кolorистичні ефекти. Для усіх складових літургійного циклу властиві ямбічні, інколи хореїчні наголоси, підкорення словесного тексту тактовому розподілу. Мелодичні звороти мають виразну семантику (прохання, звертання, заклик) та відтворюють певні музично-риторичні фігури.

До індивідуальних особливостей творчого мислення автора належать: часте використання аналогічних мелодико-ритмічних початків і кінців, ніби обрамлення кожної композиції (напр., «Тебе поєм» із Другої Літургії), поєднання невматичного стилю розспіву із хоральним, монодичного співу із псальмовими елементами триголосся, використання неповних доконаних кадансів або заключних октавних унісонів, що розмежовують частини композиції чи завершують її.

Усі подані атрибуції вказують на те, що «Чотири Літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського є посильними для виконання самодіяльним аматорським хором. Підтвердженням цього факту є спогад вихованців бурси для дяків при соборі св. Юра у Львові 1908 року: «Ми самі без проводу проспівали ваші СБожі на 4 голоси, пізналисьмо ся з нашим р. церков. Укладами мелодіями СБожих; не можемося ними налюбовати, та нахвалити. Їх уклад ліпше любимо як Вербіцкого, Бортнянського, они якісь не свої для наших містечок и сільских хорів за тяжкі, а ваші нам легкі, дуже мельодийні, и приступні» [5, с. 21]. Деякі піснеспіви настільки вплились в душу галичанам і пронеслись крізь покоління, що й досі відтворюється у церковній практиці греко-католицьких церков Тернопільщини (напр., «Господи помилуй» із Другої Літургії, «Святий Боже»).

Плідна праця о. Порфирія Бажанського на богослужбовій ниві підтверджується не тільки його спадщиною у цій сфері, а й спогадами невідомого автора 1911 року: «Він всі ті теорії писав; а то він торував дорогу своїм сотням мельодий и н. операм; теорія без практики и на відворот неоправдана. Своєв вагов стиль ПБаж. став так високо, що якби вже и нічо більше кромі него не був написав, бувби вічним пам'ятником зістав. р. н. муз. стиль переконав невірні, що є своя окрема н. традиційна музика» [5, с. 20]. А тому пропонуване дослідження не є вичерпним у плані виокремлення індивідуальних рис композиторського стилю, порівняльних аспектів із творчістю інших митців України у контексті регіональних співвідношень і зумовлює до подальшого вивчення як богослужбової, так і світської музичної творчості П. Бажанського.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. [б.а.] Кілька уваг в справі церковній! // Нива. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. – Львів, 1907. – 15 марта. – Ч.6. – Рік IV. – С. 187–188.
2. [б.а.] Первые члени львовской Ставропигии / Научно-литературный отдел // Временник Ставропигийского института вь Львовь на годь 1907. – Л., 1906 : Ставропигийский институт. – Год издания XLIV. – С. 1–2.
3. [б.а.] Русская льтопись // Временник Ставропигийского Института на год 1908. – Ставропігія, 1907. – Год. XLV.
4. Б. п. Новини // Слово. – 1865. – 26.06/8. 07. – С. 4.
5. Бажанський П. Натуралістична музика (творчість П. Бажанського) / П. Бажанський // Руско-народна натуралістична музика Порфирія Бажанського. Перемишль : печатня І. Лазора, 1913. – 50 с.
6. Барвінський Александер. Ставропигійська церква Успенія Пр. Богородиці у Львові і заходи коло її обнови і прикраси / А. Барвінський // Збірник Львівської Ставропигії. Минуте і сучасне. Студії, замітки, матеріали. / [під ред. К. Студинського]. – Львів : Ставропигійський інститут, 1921. – Т.1. – С. 1–54.
7. Бажанський Порфирій Іванович // Мистецтво України : Енциклопедія. – Т.1. – К., 1995. – С. 128.
8. Бажанський Порфирій Іванович / А. Муха // Композитори України та української діаспори : Довідник. – К. : «Музична Україна», 2004. – С. 20.
9. Бажанський Порфирій Іванович / І. Пелипейко // Гуцульщина в літературі. – Косів, 1997. – С. 8.
10. Бажанський П. Друга літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок: Для мішаного хору / П. Бажанський. – Перемишль : Друк. Уділова, 1907. – 20 с.
11. Бажанський П. Історія руского церковного пінія / П. Бажанський. – Львів : Друкарня Ставропигійського Інституту, 1890. – 90 с.
12. Бажанський П. О пінію церковном / Порфирій Бажанський // Слово. – Львів, 1862. – ЧЧ. 37–39.
13. Бажанський П. Чотири літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Для мішаного хору / П. Бажанський. – Львів, Перемишль: друкарня І. Лазора, 1907, 1911. – 64 с.
14. «Божественная Литургия св. Иоанна Златоустого по старинным лучшим напівам в ирмологійныи ноты уложил Порфирій Бажанський»: для чолов. хору. – Львів : Типографія Інституту Ставропігії, 1872. – 39 с.
15. Бурдуланюк В. Видатний композитор: До 150-річчя з дня народж. П. І. Бажанського // Світанок. – 1986. – 15 берез.
16. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навч. закладів: (До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського). – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 736 с.
17. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру / Н. Костюк // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник / [упоряд. І. Котлярєвський]. – Вип. 29. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. – С. 52–63.



18. Кушлик Н. Порфирій Бажанський – сторінки життя і творчості // Вісник Прикарпатського університету / Музикознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. 5. – С. 16–24.
19. Кушлик Н. І. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в ХІХ – початку ХХ століття. – На правах рукопису. – Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. – 17.00.01. – Теорія та історія культури. – Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 187 с.
20. Кушлик Н. Музично-теоретичні дослідження о. Порфирія Бажанського у фольклористиці / Н. Кушлик // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. – 2004. – № 1 (12). – С. 88–92.
21. Кушлик Н. Музикознавчі розвідки та публіцистика о. Порфирія Бажанського на шляху становлення історичного і теоретичного музикознавства / Н. Кушлик // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей. – Мелітополь : Сана, 2005. – Вип. ХVІІ. – С. 23–32.
22. Кушлик Н. Представники греко-католицького духовенства в національно-культурному відродженні Галичини ХІХ – поч. ХХ ст. (історико-культурологічний аспект) / Н. Кушлик // Вісник Прикарпатського університету / Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2006. – Вип. ІХ. – С. 39–48.
23. Кушлик Н. Роль греко-католицького духовенства Галичини в процесах суспільно-культурного розвитку краю в ХІХ ст. / Н. Кушлик // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі: Збірник науково-теоретичних статей / [гол. ред. Павлюк С. П.]. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – Вип. 2. – С. 284–290.
24. Кушлик Н. Вокально-хорові композиції о. П. Бажанського як вияв традиційності в музичній культурі Галичини другої половини ХІХ ст. / Н. Кушлик // Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Наука і освіта '2005» / Музика і життя. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. – Том 29. – С. 52–54.
25. Левицький І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі / І. Левицький // Календар «Перемишлянин» на 1853 р. – 1853. – С. 81–90.
26. Лещишин С. Фундатор професійного музичного мистецтва: [Про П. Бажанського] / С. Лещишин // Галичина. – 2001. – 24 лют.
27. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З Лисько. – Л. ; Нью-Йорк, 1994. – С. 60–61.
28. Мазепа Л. Бажанський Порфирій Іванович / Л. Мазепа, П. Медведик // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2004–2010. – Том 1, 2004. – С. 66.
29. о. А. М. Голос чужинця про наші церковні відносини // Нива. Часопис посвячена справам церковним і суспільним. – Львів, 1908. – Ч.18 і 19. – Рік V. – С. 569–573.
30. о. Кр. Причини переходів з обряду гр.-кат. на обряд лат. // Нива. Часопис посвячена справам церковним і суспільним. – Львів, 1906. – 15 мая. – Ч. 10. –Рік ІІІ. – С. 290–294.