

zač. *Ů* прѣчѣтїи ѿче скорї помочи́ниче (sic) Николае Гѣтїтелеи / велии за́пниче: *ѿ*: (sic) — kon. je na fol. 5<sup>v</sup>: корона и княжата и славниѣхъ гетьмана: *ѿ*: Na fol. 6<sup>r</sup> sa nachádza jediný verš nezachovanej piesne: на погмѣхїи. Хочъ роздаѣ боажъ (sic) мае: *ѿ*: fol. 6<sup>r</sup>–7<sup>r</sup>: Пѣснь Сѣтомѣ Іванѣ Бѣослѣѣ

zač. *І*ѡана Бѣослѣѣ и Ритора кра́на мова до́тно мо / жемъ воспѣти — kon. Дажда наѣ наѣ (sic) на правици (sic) внти (sic) во вѣкъ вѣковъ возхвалити: *ѿ*: (sic) Dalej pokračujú dva málo čitateľné riadky: Гди см сѣ мае зачати. Янтихїѣта [...] / [...] гди вниѣхъ сѣхъ великиѣхъ трѣ Іванъ [...].

fol. 7<sup>v</sup>–8<sup>v</sup>: Пѣснь сѣтомѣ Михаиѣ Ярхгѣѣ. Подоѣ: Чѣднаѣ Помоци́ниче

zač. Михаиѣ кто яко Бѣѣ велии возопилеѣ: гди сѣкс аципера до адѣ стѣвтилеѣ: *ѿ*: (sic) — kon. Бѣднѣжъ (sic) *ѿ* на днѣ похвалеѣ Михаиѣ Чѣдний / даѣ наѣ жити и славити тебе во днѣ сѣднѣ: *ѿ*: (sic).

fol. 8<sup>v</sup>–9<sup>v</sup>: Пѣснь стомѣ Михаиѣ Ярхаѣ. Подоѣ: Яко Бѣоѣ

zač. Видѣхъ дѣгаѣ летаѣца з мечѣ ѿгнистиѣ столца / бойтеса бѣа. Гѣртъ ѿ порога что прѣ вчима — kon. Готри врагомѣ главѣ на сподоби слави (sic) вѣгорнемъ внти (sic) сномѣ и ѿ не / бѣнаго тронѣ Михаиѣ чѣний: *ѿ*:

fol. 9<sup>v</sup>–11<sup>v</sup>: Пѣснь сѣтомѣ Ячнѣѣ Димитриѣ. Подоѣ: На Флаворѣ превьбризѣѣ

zač. Кто нехвалитъ той неславитъ димитри (sic) вѣры: — kon. Нехаѣ тебе димитрие завше вѣдеѣ хвала / бѣѣ вѣтрци еднномѣ На вѣки слава: *ѿ*: Съ Бѣомѣ конца.

Karpatský región tvorí špecifický kultúrno-historický a religiózny priestor, v ktorom sa stretávajú kultúrne i jazykové vplyvy Východu i Západu slovanského sveta. Na tomto území založenom na interetnických a interkultúrnych vzťahoch prebiehalo a podnes prebieha miešanie etnických spoločenských, jazykových a dochádza k prelínaniu aj ich kultúrno-historických tradícií. Predstavuje model križovatky európskych vplyvov a myšlienkových prúdov. Ohraničuje priestor, v ktorom sa stretáva západná a východná kultúrna a obradová tradícia, v ktorej dominuje posvätná tradícia národnej a religióznej jedinečnosti. Je to most medzi dvoma časťami sveta, medzi slovanskými kultúrnymi priestormi — *Slavia Latina* a *Slavia Orthodoxa*. Vychádzajú z toho karpatský región dnes vystupuje ako právoplatný dedič duchovného a kultúrneho odkazu zjednotenia a tolerancie. K tomu má prispieť aj výskum cyrilských rukopisných pamiatok. Svedčia o tom aj predstavené cyrilské rukopisné spevníky z lemkovskej oblasti.

### Люба СТЕГУН (Мукачів)

#### ДО ІСТОРІЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ НА ЗАКАРПАТТІ

У музикознавчому аспекті культура Закарпаття, особливо церковна, поки що вивчена недостатньо, можливо, через те, що цей регіон не входив до складу Київської Русі. Тож дослідження музичної культури українського етносу обмежуються головно Галичиною, Волинню та Наддніпрянською Україною. Немає відомостей про музику Закарпаття і в українських енциклопедичних виданнях. І лише в окремих статтях і здебільшого в популярних нарисах йдеться про музичну культуру цього найзахіднішого українського краю. Невеликі статті та рецензії, а також різного роду повідомлення, розкидані на сторінках угорських, німецьких, чеських і місцевих українських газет, журналів та календарів.

В останнє десятиліття XVIII і на початку XIX ст. на Закарпатті працював дяковчитель, переписувач книг, художник і збирач духовних пісень Іван Югасевич. Він народився 1741 року у селі Прикра, що тепер у Східній Словаччині. Між 1756 і 1760 роками навчався в Галичині грамоті, дяківській справі та церковному співу, а також малярству. Повернувшись на Закарпаття, розпочинає багатолітню працю дяковчителя і створює багато рукописних книг, зокрема нотних Ірмологіонів. У 1761–1763 роках у рідному селі створює свій перший пісенник духовних і світських пісень. Від 1795 до 1814 року (рік його смерті) проживав у селі Невицьке біля Ужгорода, де служив дяковчителем, обирався громадою сільським старостою.

Протягом усього періоду своєї діяльності він створив понад 30 рукописних збірників, з них близько 10 нотних Ірмолоїв, які старанно прикрасив орнаментальними прикрасами й малюнками. Репертуар його рукописної спадщини охоплює також декілька пісенників, календарів, збірників з народними прислів'ями та приказками. У пісенниках, окрім духовних віршів і пісень, трапляється багато народних пісень — на жаль, без нот.

Дяковчителі, які переважно виходили з селянського середовища, були майже єдиними, хто мав музичну освіту як на селі, так і в містах. Вони залишили нам значну кількість рукописних пісенників, художньо оформлених церковних книг з нотами і творами народного іконописного мистецтва.

Основна частина Закарпаття на початку XIX ст. була одним з найвідсталіших закутків Центральної Європи. Еліту Закарпаття протягом

усього XIX ст. складало духовенство, з яким пов'язують розвиток музичної культури краю. Ця обставина не могла не вплинути на форму і зміст музичного мистецтва.

Від середини XIX ст. деяке поживлення національного та культурного руху на Закарпатті зумовило появу нових ініціатив у музичному житті, зокрема відродження і розвиток хорового руху.

Органна музика та концертний спів у костелах були одним із засобів поширення латинського обряду. Потрібно було мистецькими засобами протидіяти експансії латинського обряду серед місцевих русинів, оскільки в церквах східного обряду спів проводив головно дяк, а вірні підспівували йому в унісон.

В Україні партесне концертне багатоголосся офіційно введено наприкінці XVI ст. у Львові. Нот партесного співу XVII–XVIII ст. в архівах Закарпаття не знайдено, але не виключено, що такий спів у деяких монастирях і великих містах міг мати місце й до появи Костянтина Матезонського, який був засновником першого хору «Гармонія» в Ужгороді і якого прийняли на роботу 30 квітня 1833 року<sup>1</sup>.

Ідея створення хору серед закарпатців виникла ще у Відні, де І. Чургович, владика Мукачівської єпархії, ініціатор організації хору в Ужгородському кафедральному соборі, навчався у Відні разом із Іваном Снігурським та Йосипом Левицьким, який пізніше у Перемишлі став секретарем єпископа Снігурського, організатором та адміністратором перемиського хору, куратором «музичного церковного заведення» та добрим знавцем хорового співу. Ще у Відні було задумано створити хор у Перемишлі, після чого Й. Левицький та І. Чургович підтримували тісні контакти.

Відвідавши греко-католицьку церкву св. Варвари у Відні 1829 року, іспанський інфант архикнязь Карл Людвіг був захоплений церемонією Східного обряду і збудував у своїй резиденції, у місті Лукка в Італії, церкву Східного обряду, куди запросив співців із мукачівського монастиря. У 1774 році у Відні засновано Церкву св. Варвари, у хорі якої брали участь студенти «богословської семінарії» (т. зв. «Барбареум»), серед них було чимало русинів. Усе це свідчить про можливе поширення хорового співу на Закарпатті ще до приходу Матезонського.

Коли у квітні 1829 року диригентом перемиського хору став Алоїз Нанке (а з грудня 1830 р. він став директором «музичного закладу»), то він запросив через єпископа Снігурського на роботу до Перемишля свого земляка Вікентія Серсавого, який пізніше стає хормейстером та бас-солістом у його хорі. Отже, у 1829–1831 роках К. Матезонський ще не був у Перемишлі, бо його імени не згадують хористи М. Вербиць-

<sup>1</sup> Див.: В. Гаджега. Константин Матезонський — перший хоровий диригент греко-католицької церкви в Ужгороді // *Подкарпатська Русь* (Ужгород 1929/1–2) 2.

кий, І. Сінкевич, Ю. Желихівський та ін. У своїх спогадах Й. Левицький пише, що Матезонський «знав генерал-бас»<sup>2</sup>. Можливо, десь у другій половині 1832 року з'явився в Перемишлі Костянтин Матезонський і пробув там 8–10 місяців, а потім, у квітні 1833 року, виїхав до Ужгорода та запропонував єпископській консисторії для виконання «фігурального співу» створити чоловічий хор.

Існує припущення, що Матезонський, претендуючи на місце диригента, брав участь в інтризі проти Алоїза Нанке, який відмовився від роботи і на місце якого було прийнято вірменина Теодата Кречуновича. Після цього Матезонський не міг залишатися в Перемишлі і за допомогою Й. Левицького виїхав до Ужгорода.

Перший свій концерт з організованим хором Матезонський дає через два з половиною місяці. Єпископська консисторія погодилася прийняти його на роботу, але оскільки не одержала відповіді з Перемишля про особисті документи Матезонського, відсилає його за ними. Єпископ І. Снігурський не зміг дати відповідної рекомендації К. Матезонському. Не відомо, куди подався Матезонський після цього, але через деякий час він з'явився у В. Довговича, місцевого пароха в Мукачеві, де розпочинає створення хору. Та оскільки єпископська катедра залишалася без диригента, звернулися до Снігурського з проханням надіслати іншого диригента. Дяк Іван Кравців, який прибув з Перемишля 31 січня 1834 року, не вмів керувати хором, тому Матезонського прийняли без документів і рекомендації.

Хор К. Матезонського нараховував у різні роки від 37 до 47 учасників, у тому числі тут співало 11–14 хлопчиків, яких вибирали з молодших класів гімназії. Виконувалися твори Бортнянського та інших композиторів.

На Великдень 1834 року відбувся перший виступ хору Матезонського у кафедральному соборі, що стало великою подією у церковному та культурному житті Закарпаття. Зазвичай, пізніше хор виступав щонеділі.

Про виступ хору писали сучасники в тодішній пресі: «Вісник для русинів Австрійської держави» (Відень 1851/104) 416; «Зоря Галицька» (Львів 1854/20) 250–251.

Про Матезонського писали у спогадах його учні, які називали його «батьком». Помер Костянтин Матезонський 28 грудня 1858 року. На його могилі споруджено пам'ятник з написом «Здѣсь почивает в Бозѣ Константин Матезонскій, основатель „Гармоніи“. Незабвенному Батькови в вѣчную память и признательность вѣрное потомство». Зараз цей надгробний камінь знаходиться у фондах Ужгородського краєзнавчого музею.

<sup>2</sup> Й. Левицький. История введения музыкального пѣнія в Перемишля // *Перемишлянин* (1853) 89.

В опублікованих статтях висловлюються різні здогади про те, що Матезонський був політичним емігрантом з Росії, графом з походження, декабристом, білорусом за національністю, бо під час перебування його в Перемишлі Й. Левицький знав Костянтина під псевдонімом Білорусин. Справжнє його прізвище невідоме до цього часу; умовним роком народження вважають 1794, а ймовірним місцем народження — Наддніпрянщину.

Діяльність Матезонського мала велике значення для розвитку музичної культури Закарпаття. Учасники хору вивчали гру на скрипці, фісгармонію, музичну теорію. Перші музичні діячі, диригенти, композитори, як Є. Талапкович, В. Шош, Ю. Дрогобецький, О. Чучка та ін. виховалися у хорі «Гармонія». Усі вони були добре обізнані з тогочасною хоровою літературою. Деякі з них стали засновниками аматорських хорових колективів, серед русинів, які жили в містах Австро-Угорщини. Тому з певністю можна стверджувати, що Матезонський був хорошим музикантом, добрим організатором, освіченою людиною.

Є. Талапкович був одним з перших виконавців хору «Гармонія» під керівництвом Костянтина Матезонського. Як музичного діяча, диригента і композитора його згадано поряд із О. Чучкою, В. Шошом, Ю. Дрогобецьким, У. Сільваєм та ін. у праці Володимира Гошовського «Початки хорового співу на Закарпатті» та в «Програмі ужгородскія ц. гѣвцоуч. Предуготовни 1863/4 училищнаго года». У «Програмі...» про Є. Талапковича говориться як про досконалого богослова Мукачівської єпархії, що викладає «церковнонародний спів і музику».

Дуже цінним і важливим джерелом для історії музичної культури Закарпаття є збірник Талапковича «Церковно-народное літургическое пініє», що складається із 78 частин:

- № 1. Аминь.
- № 2. Господи, помилуй.
- № 3. Господи, помилуй.
- № 4. Тебѣ, Господи.
- № 5. Аминь.
- № 6. Благослови, душе моя, Господа.
- № 7. Господи, помилуй.
- № 8. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу.
- № 9. Господи, помилуй.
- № 10. Придите поклонимся.
- № 11. Аминь.
- № 12. Святыи Боже.
- № 13. Аллилуя.
- № 14. Слава тебѣ, Господи.
- № 15. Слава тебѣ, Господи.
- № 16. Господи, помилуй.

- № 17. Господи, помилуй.
- № 18. Господи, помилуй.
- № 19. Господи, помилуй... за всякое прошение.
- № 20. Аминь.
- № 21. Господи, помилуй.
- № 22. Господи, помилуй.
- № 23. Тебѣ, Господи.
- № 24. Аминь.
- № 25. Господи, помилуй.
- № 26. Господи, помилуй.
- № 27. Аминь.
- № 28. Иже Херувими.
- № 29. Аминь.
- № 30. Яко царя всѣх подѣимемъ.
- № 31. Господи, помилуй.
- № 32. Господи, помилуй.
- № 33. Господи, помилуй.
- № 34. Подаи, Господи.
- № 35. Подаи, Господи.
- № 36. Тебѣ, Господи.
- № 37. Аминь.
- № 38. И Духови Твоему.
- № 39. Отца и Сына и Святого Духа.
- № 40. Вѣрую в единого Бога.
- № 41. Милость мира.
- № 42. И со Духом твоимъ.
- № 43. Имамы ко Господу.
- № 44. Достойно и праведно есть.
- № 45. Святъ Святъ Святъ Господь.
- № 46. Аминь.
- № 47. Аминь.
- № 48. Тебе поемъ, тебе благословимъ, тебѣ благодаримъ, Господи.
- № 49. Достойно есть яко во истину блажити тя Богородицу.
- № 50. И всѣх и вся.
- № 51. Аминь.
- № 52. И со Духомъ твоим.
- № 53. Господи, помилуй.
- № 54. Господи, помилуй.
- № 55. Господи, помилуй.
- № 56. Подаи, Господи.
- № 57. Подаи Господи.
- № 58. Тебѣ, Господи.

- № 59. Отче нашъ.  
 № 60. Аминь.  
 № 61. И Духови твоему.  
 № 62. Тебѣ, Господи.  
 № 63. Аминь.  
 № 64. Единъ святъ.  
 № 65. Хвалите Господа с небесъ.  
 № 66. Благословен грядый в имя Господне.  
 № 67. На многая лѣта Владыко.  
 № 68. Видѣхом свѣтъ истинный.  
 № 69. Аминь.  
 № 70. Да исполнятся уста наши.  
 № 71. Господи, помилуй.  
 № 72. О имени Господни.  
 № 73. Аминь.  
 № 74. Буди имя Господне.  
 № 75. Честнѣйшую Херувимъ.  
 № 76. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу.  
 № 77. Аминь.  
 № 78. Аминь.

Цей збірник вартий спеціальної уваги як один з перших у церковно-музичній літературі Закарпаття.

Церковний спів на Закарпатті розвивався у складних політичних і мистецько-культурних умовах. В останні десятиліття XVIII і XIX ст. значно поживався його розвиток, що внесло значні якісні зміни, зокрема новітні багатоголосі форми. При цьому підтримувалися тісні зв'язки з Галичиною і Наддніпрянщиною, що сприяло збереженню національної ідентичності.

#### Список використаної літератури

- Витвицький В. Музичне життя // *Карпатська Україна*. Львів 1939, с. 138–146.  
 Гаджега В. Константин Матезонський — перший хоровий диригент греко-католицької церкви в Ужгороді // *Подкарпатська Русь* (Ужгород 1929/1–2).  
 Гошовский В. Страницы истории музыкальной культуры Закарпатья XIX — первой половины XX в. [1] // *Украинское музыковедение: Ежегодник 1* (Киев 1966) 203–215.  
 Гошовський В. Сторінки з історії музичної культури Закарпаття XIX — першої половини XX століття [2] // *Українське музикознавство: Науковий міжвідомчий щорічник 2* (Львів 1967) 211–217.  
 Папп С. Розвій церковного богослужбового співу (простоспіву) в Мукачівській єпархії // *Ірмологіон* / укл. і видав С. Папп. Пряшів 1970, с. 181–196.  
 Стешко Ф. Церковна музика на Підкарпатській Русі // *Науковий Збірник Т-ва «Просвіта»* (Ужгород 1937).

Олександр ТРОХАНОВСЬКИЙ (Київ)

#### ЩО ТАКЕ ЦЕРКОВНА МУЗИКА? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти)

*Хваліте його звуком рогу,  
 Хваліте його на арфі й на гуслах,  
 Хваліте його на бубні й танком.  
 Хваліте його на струнах і сопілці,  
 Хваліте його на дзвінких цимбалах,  
 Хваліте його на гучних цимбалах,  
 Хай хвалить Господа все, що живе!*

Псалом 150:3–6

Проблема розуміння суті церковної музики є однією з найскладніших. Про це свідчить як безпрецедентна довготривалість її обговорення (від Старого Завіту — до сьогодні), так і її багатоаспектність, яка вимагає свого розгляду в кількох площинах: музикознавчій, історичній, теологічній, естетичній, філософській, культурологічній та ін. Впродовж двох тисячоліть розвитку християнської церковно-музичної традиції сформувався величезний масив літургійної та паралітургійної музики — від григоріаніки і сакральної монодії Сходу до величавих кантат, пасіонів, ораторій Баха, Генделя, Брукнера, Пендерецького. І незалежно від масштабів, жанрів, виконавського складу постійно актуальною є міра їх відповідності характеру богослужіння. Як справедливо зазначає Мирослав Пез, «ніколи насправді не було відомо, якою повинна бути релігійна музика, але завжди її критиковано і творено»<sup>1</sup>.

Відсутність власне такої встановленої, всіма визнаної дефініції — що таке релігійна, церковна музика; якою вона повинна бути? — і є причиною цих нескінченних дискусій, в результаті яких виник величезний обсяг коментуючої літератури (від висловлювань античних філософів, повчань Отців Церкви до постанов II Ватиканського Собору). Дуже загальний, побіжний огляд головних ідей цієї двотисячолітньої дискусії свідчить про:

- 1) незникаючу важливість музики у християнському культурі;
- 2) постійне розширення самого поняття музики церковної, релігійної, до чого спонукає як суто музична, так і пасторально-літургійна практика.

Слід передовсім якомога точніше окреслити центральне поняття, адже в музикознавчій літературі зустрічаються паралельно декілька

<sup>1</sup> M. Perz. Interpretacje muzycznego «sacrum» w kontekście polskiej // *Współczesna polska religijna tradycja a kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*. Lublin 1992, с. 21.