

## ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ ІГОРЯ МАЦІЄВСЬКОГО

Надія Супрун-Яремко

УДК 783:78.087.68

*У пропонованій статті розглядаються поліфонічні прийоми в деяких зразках духовної вокально-хорової та інструментальної музики сучасного представника української діаспори в Петербурзі, провідного вченого-етноінструментознавця й композитора Ігоря Мацієвського. Знання глибинних законів етномузики слов'янських народів дозволило йому стати не лише фундатором української й російської етноорганології, але й автором оригінальних композицій, у мові яких органічно поєднуються академічність, авангардизм, елементи гуцульської, лемківської, підляської, білоруської, польської та російської народної музики.*

**Ключові слова:** поліфонічні прийоми, духовні твори, авангардизм, фактура.

*The polyphonic methods in some examples of the spiritual vocal-choral and instrumental music of Igor Matsiyevsky, a modern representative of the Ukrainian Diaspora in St. Petersburg, are studied in the article. The profound knowledge of the very nature of Slavonic ethnical music helped him to become not only a founder of the Ukrainian and Russian ethnoorganology, but also an author of the genuine compositions, in language of which academicism, avant-gardism and the elements of Guzulska, Lemkivska, Pidlyaska, Belorussian, Polish and Russian folk music are organically combined.*

**Key words:** polyphonic methods, spiritual works, ethnoorganology.

Представник української діаспори в Росії, один із найталановитіших петербурзьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, Ігор Володимирович Мацієвський (1941 р. н.) – уродженець Харкова, випускник Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1965; класи композиції А. Солтиса й А. Нікодемівича, інструментування – Р. Сімовича, етномузикознавства – В. Гошовського), заслужений діяч мистецтв України й Польщі. Продовживши навчання як композитор у О. Євлахова (1965–1968) в асистентурі-стажуванні Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова, а також в аспірантурі Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії ім. М. Черкасова як етноінструментознавець у І. Земцовського (1968–1970), він пов'язав свою подальшу наукову й творчу діяльність із сектором інструментознавства цього закладу (нині – Російський інститут історії мистецтв). З 1991 року він завідує цим сектором, водночас будучи професором класів композиції та інструментознавства Петрозаводської (Карелія), а деякий час – і Львівсь-

кої консерваторій. І. Мацієвський – доктор мистецтвознавства, академік Російської академії природничих наук та міжнародної академії інформатизації ООН, член Спілок композиторів Росії й України, міжнародної ради традиційної музики ЮНЕСКО, голова програмової ради фундації «Музика пограниччя» (Люблін, Польща). Одним із виявів його діяльності як провідного вченого-етноінструментознавця європейського масштабу та педагога є проведення лекційних курсів і майстер-класів у вищих навчальних закладах та науково-дослідних інститутах різних європейських міст, з-поміж яких – Київ, Харків, Львів, Івано-Франківськ, Рівне, Санкт-Петербург, Москва, Краснодар, Катеринобург, Варшава, Вроцлав, Познань, Краків, Люблін, Білосток, Алмата, Ташкент, Хельсінки, Копенгаген, Відень, Єрван, Тбілісі, Вільнюс, Таллінн, Рига, Клайпеда.

І. Мацієвський – автор багатьох різноманітних творів, у мові яких органічно поєднуються академічність й авангардизм (зокрема – серіалізм, декомпозиція, аудіовізуальна та фонічна техніки), а також елементи фольклорної архаїки (інтонації

## НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

гуцульської, лемківської, підляської, білоруської, польської та російської народної музики). За висловом Г. Тавлай, основною прикметою стилю композитора є «... складне злиття історично різних елементів, але не лише як виявлення необхідних професії композитора бездоганного конструктивного мислення, феноменальної ерудиції, компетентності, інтелекту, а й як ознака визначеної Вищим духом належності цієї творчості до кола світових культурних цінностей, їх одухотвореності, окриленої могутнім талантом серця й інтелектом митця»<sup>1</sup>. Узагальнюючи характерні риси музики І. Мацієвського, Г. Тавлай стверджує: «Харизматична за своєю природою особистість з яскраво визначеним громадським темпераментом, він пише, відповідно, харизматичну в своїй скерованості музику»<sup>2</sup>.

Не пориваючи з традиціями українського етномузикознавства, закладеними К. Квіткою, Ф. Колесою та Г. Хоткевичем, І. Мацієвський опанував досягнення європейського та, частково, азійського музичного інструментознавства, що дозволило йому пізнати глибинні закони етномузики слов'янських і неслов'янських народів та стати не лише видатним ученим, фундатором української й російської етнології, але й творцем оригінальних творів інструментальної й хорової музики. Серед найважливіших опусів І. Мацієвського, тематика яких пов'язана з Україною, – ораторія «Пам'ять про Лесю Українку» на вірші Лесі Українки та О. Михайлової, симфонічний триптих «Літній день у Карпатах», поема для скрипки «Черемош», прелюдія-поема для арфи «Гірське сонце», «Лемківські наспіви» для хору акапела, романси та вокальні цикли на

слова Т. Шевченка, П. Тичини, О. Олеся, І. Драча. Що стосується духовних творів композитора, то для них характерні заглиблена філософічність, виразна ліричність та експресія, вони зумовлені проникненням у семантику поетичного слова, а також прозора мішана фактура, що включає елементи поліфонії. Звернемося до деяких зразків духовної музики І. В. Мацієвського.

Обробка лемківської пісні для вокального дуету з фортепіано «А Боже мій, із тов Гамериков» (1995)<sup>3</sup> за музичною формою є невеликим тричастинним куплетно-варіаційним поліфонічним циклом на *basso ostinato*. У поетичному тексті твору – опосередкована згадка про Бога, на якого покладається молодий лемківський хлопець, котрий емігрує в далеку Америку й має надію, що йому «Бог даст щестє». У кожному з трьох куплетів незмінною залишається світла, переважно, ритмоформульна пісенна мелодія, що виконується в середньому регістрі. У першому куплеті вона звучить одноосібно з фортепіанним супроводом. Фактура вокального дуету другого куплету підголосково-поліфонічна з ізоритмічною єдністю обох голосів. Надалі вокальне двоголосся ускладнюється стретним вступом верхнього підголоску, який в умовах гетерометрії точно відтворює ритм поетичного тексту нижнього, мелодичного голосу, що створює ілюзію неточного двоголосого канону. У супроводі, що на стильовому рівні контрастує з прозорою двоголовою консонантністю вокального дуету, спостерігаються міжрегістрові субмотивні імітації, «інкрустовані» в гостроколіоритну, вільно трактовану дво- та трипланову акордику. *Приклад № 1*, тт. 39-44:

Са-ма сі - дай на вра-не - го ко- ня, Лем при-їжд- жай, дра-га ду - ша мо- я!

Са-ма сі - дай навра-не - го ко- ня, Лем при-їжд - жай, дра-га ду - ша мо я!

## СУЧАСНІСТЬ

«Пять духовных песнопений» для мішаного хору а саррелла (1995)<sup>4</sup> – цикл піснеспівів на канонічні тексти молитов, що викладені в традиційній орфографії. Піснеспів «Святы Боже» має чотириголосий хоральний склад, який на початкових етапах кожного з трьох епізодів формується поліфонічним фрагментом

імітаційного типу: у першому епізоді (тт. 1–6) – з неточним імітуванням зачинних мотивів; у другому епізоді (тт. 7–14) – з точним імітуванням у нижню нону (тт. 7–8); у третьому епізоді (тт. 15–33) – з елементами неточних імітацій (тт. 15–17) і контрастної поліфонії (тт. 18–20). Приклад № 2, тт. 15–20:

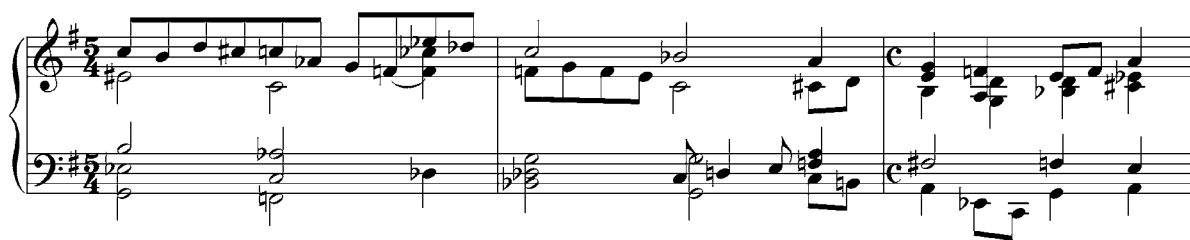
Піснеспів «Господи, помилуй» є зразком підголосково-поліфонічного двоголосся з ізоритмічним поєднанням голосів. Під час емоційного напруження це двоголосся перетворюється на бурдоноподібне, в якому функцію просодії виконує то нижній (тт. 9–10), то верхній (тт. 18–19, 29–30) голоси-бурдони. На кульмінаційній ділянці форми (двоголо-сої типу АВ), що контрастує з попереднім речитативно-кантиленним фрагментом, просодія охоплює обидва бурдоноподібні ізоритмічні голоси й виконується манерою *parlando* зі стримким пульсуючим підняттям цих голосів угору (фрагмент *stringendo*).

Двоголосого складу піснеспів «Слава Отцу и Сыну» сформований із трьох частин,

кожна з яких – фугато з почерговим вступом неточно викладеної теми: в I ч. (тт. 1–15) у тональностях D-dur (T) і A-dur (D), у II ч. (тт. 16–33) – в D-dur (T) і G-dur (S), у III ч. (тт. 34–55) – в G-dur (S). Особливістю III ч. є те, що її перший чотиритактовий фрагмент, будучи першою (з двох) кульмінацією твору, становить стретне проведення теми – у нижньому голосі в оберненні й у верхньому в прямому русі. Характерним для всього піснеспіву є вільний рух обох голосів в умовах підголосково-поліфонічного складу, що відбувається після кожного проведення теми. Твір насичений багатьма вокалізованими моментами юбіляційного типу, зокрема, *coda* на слові «Амінь». Приклад № 3, тт. 34–37:

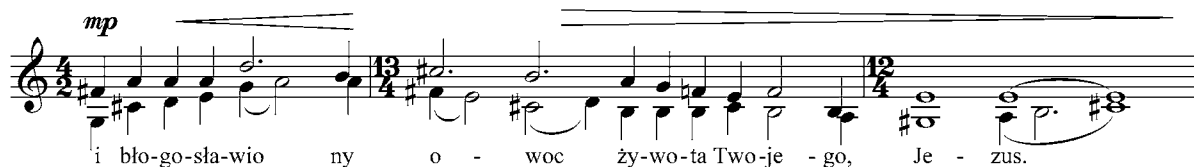
## НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

У вокальній мініатюрі «Радій, Маріє» (сопранового, альтового, баритонового, басового) п'ятиголосих акордів. Очевидно, це зумовлено бажанням створити єдину лінійність на широкому діапазонному «просторі» й на фоні «терпкої» гармонії, що неспішно змінюється. *Приклад № 4*, тт. 11–13:



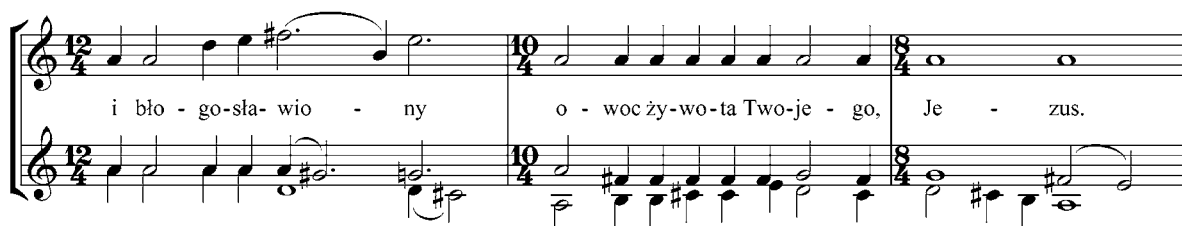
Цикл із 6 обраних хорових (без супроводу) та вокально-інструментальних творів «Kajety polskie» («Польські зошити») (2001)<sup>6</sup> написаний на польськомовні канонічні та народні духовні тексти. З них «наскрізною» поліфонічністю виокремлюються № 2 і № 3, що приваблюють тонкою «акварельністю» письма, завдяки якій майже «монохронно» відтворюється аскетичне інтонування молитов гуртом людей, в єдиному милостивому пориванні звернених до Діви Марії й Ісуса.

«Zdrowaś, Maryjo» – двочастинний хоровий твір, І ч. якого (тт. 1–12) має гетерофонічний двоголосий виклад. У ній в умовах мірного часокількісного ритму, організованого подібно до гетерометрії кантиленних зразків обрядового українського пісенного фольклору, поєднуються риси західноєвропейської двоголосі ранньогетерофонічної архаїки й модернізованого речитативу, що нагадує ранню монодію григоріанського співу. *Приклад № 5*, тт. 6–8:



II ч. (тт. 13–29) має триголосу фактуру (у двох передостанніх кульмінаційних тактах – акордово-гармонічну чотириголосу), в якій двоголоса гетерофонія нижнього пласта, викладена в тій ж архаїчній стильовій єдності, звучить разом

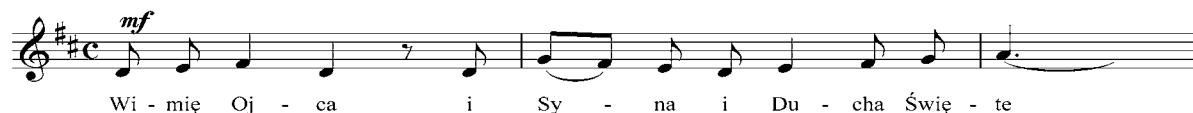
із мелодично й динамічно більш розвинутою верхньою монодією, що дозволяє цю фактуру вважати триголосою гетерофонічною, а в деяких місцях – унісонно-гетерофонічною (тт. 16, 19, 29). *Приклад № 6*, тт. 19–21:



## СУЧАСНІСТЬ

«*W imię Ojca*» – акапельний хор. За формою він – триголоса fuga класичного типу тричастинної симетричної будови, яка складається з 8 проведень теми й 4-х інтонаційно близьких до неї інтермедій, що в цілому забезпечує безперервний процес

формотворення. Тема fugи – проста, аскетична за характером мелодія, наближена до західноєвропейських ричеркарних тем XVII ст. Її перше експозиційне проведення здійснюється в другому голосі в тональності D-dur. *Приклад № 7*, тт. 1–2:



Двома наступними проведеннями теми в тональності A-dur, відповідно, у третьому й першому голосах, доповненими першою інтермедією (I int.), завершується експозиційна частина fugи (тт. 1–10). Друга – розвиткова її частина (тт. 11–21) звучить у прискореному темпі (Vivo) у триголосій фактурі й складається з трьох проведень теми (у тональностях E-dur, fis-moll, h-moll-D-dur) та двох інтермедій, розміщених після першого (II int.) і другого (III int.) проведень теми, при цьому, тема щоразу виділяється

м'яким скандуванням мелодії на тлі інтонаційно підкорених їй протискладень. Друге проведення теми (тт. 15–16, *lento*) раптово ліризується, що пов'язано з поетичним текстом («*W imię Ojca i Syna i Duchą świętego*»). Повторення тих самих слів у третьому проведенні теми (тт. 19–21, *dolce*) відбувається в умовах такого розподілу функцій між голосами: тема в прямому русі – в I голосі (h-moll), тема в оберненні й стретному викладі – у III голосі (D-dur), протискладнення – в II голосі (D-dur). *Приклад № 8*, тт. 19–21:

III частина – репризна, вона складається з проведення теми в середньому голосі (G-dur), розгорнутої IV інтермедії (IV int., тт. 24–29) та останнього, апофеозного викладу теми у верхньому голосі (D-dur, *maestoso*).

Сонатний диптих для віолончелі соло «*Вступлення в апокаліпсис*» (2007) <sup>7</sup> – цикл із двох тричастинних сонат, що своїми новаціями в галузі мови, сонористики, штрихової та аплікатурної техніки збагачує давню традицію одноосібного виконавства на смичкових інструментах і поповнює «золотий фонд»

віолончельного репертуару. Філософська концепція диптиху, що ґрунтується на релігійно-містичному творі християнської літератури «Апокаліпсис» (68–69 рр. н. е.), в якому йдеться про «кінець світу», програмний смисл цитати з «Откровення» Іоанна Богослова й авторського вступного словесного тексту, також дизайн нотного видання, збагачений репродукціями гравюр-ілюстрацій «Битва архангела Михаїла з дияволом» і «Чотири апокаліпсичних вершники» та їх фрагментів із серії «Апокаліпсис» німецького художника Альбрехта Дюрера (1471–1528), –

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

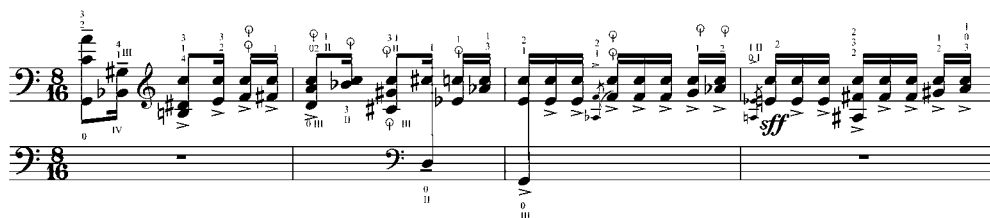
усе це допомагає відчутти систему художнього мислення композитора, який усвідомлює, що «поріг Апокаліпсиса вже подоланий». Музика «Сонати № 1» асоціюється з гравюрними образами апокаліпсичних вершників, що, здійснюючи акт «божої кари», мчаться по землі та з несамовитою люттю вогненим дощем,

кінськими ратицями та холодною зброєю знищують грішне людство. Фактура I ч. сонати (Allegro acuto) майже повністю базується на використанні техніки подвійних нот на остинатній і педальній основі, що створює особливий тип двоголосся (інколи – з елементами триголосся), конкретизований такими прийомами:

а) мікро-остинато; Приклад № 9, тт. 71–72:



б) макро-остинато; Приклад № 10, тт. 101–105:



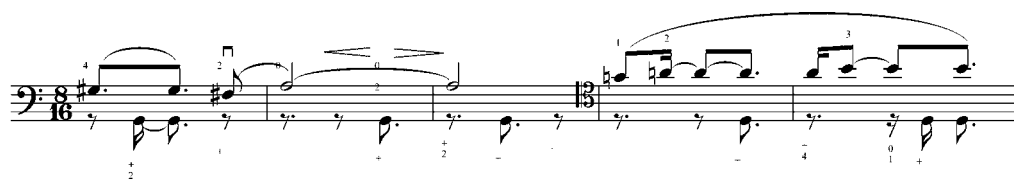
в) «рухоме» остинато; Приклад № 11, тт. 88–89:



г) остинатні імітації; Приклад № 12, тт. 90–91:



д) фонові педаль; Приклад № 13, тт. 37–41:



е) приховане двоголосся; Приклад № 14, тт. 95–96:



## СУЧАСНІСТЬ

У III ч. сонати (Скоба; з чеської «стрибання», парний народний танець) монодичний виклад чергується з гетерофонічним двоголоссям (тт. 1–5, 28–31, 35–37), чотириголосі акордові комплекси – з гармонічною інтервалікою (тт. 14–17) й мелодичними фігураціями (тт. 39–40, 66–69); а також мають місце прийоми мікро-остинато (тт. 21–22, 35–36) та макро-остинато (тт. 77–82).

Образність «Сонати № 2» пов'язується з гравурою А. Дюрера «Битва архангела Михаїла з дияволом», що зображує бурхливу дію скидання

пекельних потвор у вигляді діявольських ящерів архангелом Михаїлом і трьома анголами. У I ч., «Dialogo» (Andante rubato), антифонове звучання формується через темброве й штрихове (pizz. – arco, акцентування – gliss., gliss. – vibr., non vibrato – vibrato) зіставлення двох контрастних мелодичних утворень, яке нагадує зловісний діалог, що тимчасово переривається триголосим акордом або двоголоссям з моментами непрямого руху та фоновою педаллю. Приклад № 15, тт. 23–44:

The image shows three staves of musical notation for Example 15. The first staff begins with 'arco vibr.' and includes fingerings (1, 2, 3) and a 'vibr.' marking. The second staff features 'pizz.' and dynamic markings 'dim.', 'pp', and 'mf'. The third staff includes 'arco' and various fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 2, 4, 0+). The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

У II ч. (Allegro principale), окрім прийомів, про які вже йшла мова, використовується «антифонія нетипових тембрів» у вигляді зіставлення або послідовності таких виконавських штрихів, як arco і sautillé (гра дрібними рухами одним місцем смичка в швидкому темпі) (тт. 70–100), col legno (удар по струнах деревком смичка) (тт. 101–102), гра за підставкою (відповідно, на 1-й, 2-й, 3-й та 4-й струнах) (тт. 102–103), удари деревком

смичка по підставці на місці відповідних струн (тт. 104–105), по лівому або правому краю деки, по ребру чи підгрифу, також удари винтом або колодкою смичка по деці (тт. 105–110).

У повільній III ч. сонати (Cantabile) монодична фактура збагачена цікавими моментами розосередженого двоголосся (Приклад № 16) і двоголосся, прихованого в гармонічних фігураціях (Приклад № 17).

## Приклад № 16, тт. 18–22:

The image shows a single staff of musical notation for Example 16. It includes performance instructions like 'arco', 'vibr.', 'pizz.', 'dim.', 'pp', 'mf', 'non vibr.', and 'vibr.'. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 2, 4, 0+) are indicated throughout the piece.

## Приклад № 17, тт. 34–36:

The image shows a single staff of musical notation for Example 17. It includes performance instructions like 'pizz.' and dynamic markings 'mp'. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 2, 4, 0+) are indicated throughout the piece.

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

<sup>1</sup> *Маціеускі І.* Пецярубугскі дьярыюш для голаса і фартэпіяна на віршы беларускіх паэтау. – С. Пб., 2004. – С. 3.

<sup>2</sup> Там само. – С. 3.

<sup>3</sup> *Маціевський І. А.* Боже мій, із тов Гамериков. – С. Пб., 1995. – Рукопис.

<sup>4</sup> *Мацевский И.* Пять духовных песнопений. – Алматы, 1995.

<sup>5</sup> *Маціевський І.* Радій, Маріє. – С. Пб., 1998. – Рукопис.

<sup>6</sup> *Maciejewski I.* Kajety polskie. Wybrane utwory wokalne, chóralne i instrumentalne z komentarzem. – S. Pb., 2001.

<sup>7</sup> *Мацевский И.* Вступление в апокалипсис. Сонатный диптих для виолончели соло. – С. Пб., 2007.

*В статье рассматриваются полифонические приёмы в некоторых образцах духовной вокально-хоровой и инструментальной музыки современного представителя украинської диаспори в Санкт-Петербурзі, видаючогося учёного и композитора Игоря Мацевского.*

**Ключевые слова:** полифонические приёмы, духовные произведения, авангардизм, фактура.