

УДК 7.036(436.1):78.071.1(437.3–477)

МИРОСЛАВА НОВАКОВИЧ

**ТРАДИЦІЇ ВІДЕНСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ
У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ
«ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ»**

Творчість композиторів «перемисьльської школи» розглянуто крізь призму традицій віденського класицизму. Стверджується, що доба Класицизму в українській музичній культурі протривала частково до другої половини ХІХ ст., оскільки в тогочасному національному мистецтві традиційна канонічність цінувалася більше, ніж новаторство. Зазначено, що музичне життя на західноукраїнських землях у ХІХ ст. перебувало під впливом панівної австрійської культури, представники якої сприяли розбудові національного мистецтва. Констатується, що у першій половині ХІХ ст. виконання творів австрійських композиторів у галицьких церквах під час греко-католицького богослужіння було звичним явищем, і ця традиція була започаткована раніше. У контексті впливу віденського класицизму проаналізовано літургійні композиції австрійських музикантів чеського походження Алоїза Нанке та Вінцента Серсавія, написані для богослужбових потреб греко-католицької церкви. Стверджується, що творчість цих митців стала сполучною ланкою між творчістю Дмитра Бортнянського та Михайла Вербицького, який теж зазнав відчутного впливу віденського класицизму. Ідеться зокрема про використання у творах М. Вербицького елементів танцювальної музики, які у добу Класицизму виражали певні кодифіковані правила етикету і проникли у церковну музику.

Ключові слова: літургійний спів, перемисьльська школа, галантний стиль, класицизм.

Історичні епохи, як слушно зауважив Дмитро Чижевський, важко починати якоюсь конкретною датою. Це значною мірою стосується і доби Класицизму в національній культурі, розвиткові якого не сприяли ані тогочасні політич-

ні, ані духовні умови¹. Однак попри складні обставини класицизм в українському музичному мистецтві протривав подекуди аж до другої половини ХІХ ст., а деякі його характерні риси знаходимо у творах композиторів кінця ХІХ ст. Це пов'язано з тим, що в національному мистецтві в певні моменти історичного буття більше цінувалася традиційна канонічність, а все нове та оригінальне відходило на задній план.

Літературознавці зазвичай акцентують увагу на своєрідності українського літературного класицизму, тісно пов'язаного з бароко. Те саме стосується й українського музичного класицизму, оскільки у творчості найвизначніших його представників є відчутні риси барокової стилістики. Як і в українській літературі, в українському музичному мистецтві поява стилю класицизму не супроводжувалася боротьбою з панівним бароко; більше того, класицизм з'явився не дуже помітно, бо ще композитори попередньої епохи, які працювали передусім у жанрі духовної музики, переймали деякі його форми. Подібну тенденцію в українській культурі спостерігаємо й у часи Романтизму. У ХІХ ст. у більшості українських композиторів ще не виробилося відчуття різноманітності стилів, тому навіть найяскравіші з них у деяких своїх творах наслідували форми та стиль попередніх епох, зокрема Класицизму.

Досліджуючи традиції класицизму в українському музичному мистецтві першої половини ХІХ ст., не можна оминати композиторів так званої «перемишльської школи», духовні та світські твори яких позначені впливом естетики та стилістики віденського класицизму. У цьому є певна закономірність, адже тогочасне музичне життя на західних теренах України розвивалося під великим впливом панівної австрійської культури, а її представники доклали значних зусиль до розбудови національного музичного мистецтва. Відомий український музикознавець та композитор Б. Кудрик звернув увагу на той факт, що в репертуарі перемишльського хору в перший тре-

¹ Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. С. 329.

тині XIX ст. були не лише духовні, а й світські твори австрійських, німецьких та італійських композиторів, зокрема фрагменти ораторій та опер В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Р. Крейцера, К. М. фон Вебера, Ф. Шуберта, Л. Керубіні та Дж. Россіні¹.

Священик Йосип Левицький з Болшова із захопленням писав про диригента Петра Любовича, який у Велику П'ятницю 1853 р. виконав із хором Львівської духовної семінарії сонату № 4 «Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув» з ораторії «Сім слів Спасителя на хресті» Й. Гайдна². Дописувач був вражений красою музики, а також незвичністю музичної інтонації у цьому творі, який «полонить розум і серце». Із тієї ж публікації дізнаємося, що від 1834 р. дві сонати з названої ораторії – № 2 «Днесь зі Мною будеш у раю» та № 7 «У руки Твої віддаю Свого духа» – із церковнослов'янською підтекстовкою Й. Левицького щорічно виконувались у Львові в семінарській церкві на Страсному тижні.

Уважається, що саме в той час до репертуару львівського семінарського хору увійшла обробка мотету Й. Гайдна «Super flumina Babylonis» із новим текстом, запозиченим із Богогласника, – «Вижу Тя на хресті висяща». Отже, виконання у галицьких церквах під час греко-католицького богослужіння творів австрійських композиторів у 30-тих роках XIX ст. було звичним явищем, і ця традиція була започаткована значно раніше. Це спростовує думку Б. Кудрика, згідно з якою австрійська культура не мала жодного впливу на місцеве населення, «будучи тільки замкненим у собі острівцем германізму»³.

Відомими є прізвища австрійських музикантів, які працювали у Ставропігійському інституті у Львові. Так, у 1831 р.

¹ Кудрик Б. П. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929) // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 111.

² Левицький Й. П. З Покуття // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 40.

³ Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. С. 82.

інститут замовив із Перемишля твори Д. Бортнянського, копії яких зробив В. Серсавій. Відомо, що ті твори розучував із хористами випускник перемишльської гімназії Яків Неронович під керівництвом учителя музики Мюллера (ім'я невідоме). Серед інших викладачів інституту згадуються Клюгер та Герольд (імена невідомі)¹.

Найвідомішим австрійським музикантом, життєвий і творчий шлях якого був пов'язаний з Галичиною, є Франц Ксавер Вольфганг Моцарт, який прибув до Львова 1808 р. і перебував у цьому місті протягом тридцяти років, працюючи учителем музики в родинах галицьких аристократів. Саме завдяки Моцарту-сину 1826 р. у Львові було створено Інститут співу та Товариство св. Цецилії (*Cäcilien-Verein*) на зразок тих, які в перші десятиліття ХІХ ст. були засновані в багатьох містах Німеччини та Австрії. Інститут співу був не публічною школою, а навчальним закладом для членів Товариства та Хору св. Цецилії, а сам спосіб його функціонування дає поштовх для роздумів про діяльність музичної школи в Перемишлі. Її заснування 1829 р. за цілковитого матеріального та нормативного забезпечення з боку єпископа Івана Снігурського є яскравим проявом «австрійськості» у площині інституціональності мислення – упроваджені на теренах Галичини австрійські інститути (у цьому випадку освітні норми та правила) сприяли повноцінному розвитку музичного мистецтва. Ідеться про те, що перемишльська музична школа, яку М. Вербицький згодом назве консерваторією в мініатюрі, не була публічним навчальним закладом – її було створено виключно з метою навчання співаків хору Перемишльського кафедрального греко-католицького собору. Тому можна провести певні паралелі між діяльністю львівського Інституту співу з Товариством св. Цецилії та перемишльської музичної школи з хором кафедрального собору. Не виключено, що принципи музичної освіти, які запровадив Ф. Кс. В. Моцарт у Львові, було взято за основу й у Перемишлі.

¹ Див.: Шурат В. Г. Як пізнали Бортнянського в Західній Україні // Музичний листок. 1925. Листопад. Вип. І. С. 9.

У цьому контексті згадаємо відомих свого часу музикантів і композиторів чеського походження Алоїза Нанке (Alois Nanke, 1790–1836) та Вінцента Серсавія (Vincent Zrzavý, 1802–1853), творче життя яких було пов'язане з Перемишлем. Відомий український музиколог першої еміграційної хвилі Федір Шешко у докторській дисертації «Чеські музиканти в українській церковній музиці», захищеній 1935 р. у Празі в Карловому університеті, зазначив, що завдяки діяльності А. Нанке центром української церковної музики в Галичині став Перемишль, який до того часу не посідав у галицькій культурі значного місця¹.

М. Вербицький, один із перших учнів А. Нанке у перемишльській співочій школі, у своїх спогадах зазначив, що той був «обдарений великим талантом музикальним, знаючий генерал-бас і всесторонно образований». Окрім того, А. Нанке швидко збагнув стиль хорових творів Д. Бортнянського «і свої творення музикальні в тім духу писав і учив»². Як відомо, діяльність представників перемишльської школи була багато в чому пов'язана з постаттю Д. Бортнянського, духовна хорова спадщина якого, як справедливо зауважив С. Людкевич, стала найулюбленішим та найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики, її «недосяжним ідеалом»³. Стиль Д. Бортнянського, авторитет якого протягом усього XIX ст. у галицьких церковно-музичних колах був дуже високим, став взірцем для наслідування, а хорові концерти та літургійні твори цього

¹ Шешко Ф. М. Чеські музики в українській церковній музиці (З історії галицько-української церковної музики): скороч. переклад докт. дис., опублікованої чеською мовою у Празі 1935 р. // Беднаржова Т. Федір Шешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик. Тернопіль – Прага : Горлиця, 2000. С. 56.

² Вербицький М. М. О пінії музикальному // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 23.

³ Людкевич С. П. З приводу 100-х роковин смерті Д. Бортнянського (Апель до музикальної інтелігенції) // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / упорядк., редакція, переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 312.

майстра більшою чи меншою мірою вплинули на творчість майже всіх тогочасних галицьких композиторів.

На відміну від Д. Бортнянського, чеські композитори у своїх духовних творах, написаних на канонічні богослужбові греко-католицькі тексти, зазвичай зверталися до невеликих концертних форм, оскільки мали завдання у стислий термін організувати якісний з виконавського погляду хор та підібрати або частково й самим створити для нього відповідний репертуар. Окрім того, уже була доба Романтизму, а, як відомо, діапазон жанрів та їх статус у різні історичні періоди є різними. Духовний хоролий концерт, незважаючи на велику популярність у греко-католицькому середовищі, усе ж таки не ввійшов до жанрового канону галицької музики першої половини ХІХ ст. – з огляду на відчутну «застарілість» жанру. Відтак, творчість А. Нанке та В. Серсавія виявилася сполучною ланкою між творами Д. Бортнянського та М. Вербицького, оскільки чеські музиканти не лише підготували ґрунт для творчості останнього, а й самі, не усвідомлюючи того, своїми церковними композиціями показали, у якому напрямі слід рухатися далі, чим значно полегшили завдання як для М. Вербицького, так і для молодшої генерації західноукраїнських композиторів.

Л. Кирилліна зазначає: «Здавалось би, важко знайти більш відмінні сфери, ніж “галантний стиль” та релігійне благоговіння; однак маса церковних творів середини та другої половини ХVІІІ ст. була написана в “галантному стилі” або з використанням його впізнаваних ідіом – солодких гірлянд із терцій та секст, “зітхань”, чуттєвих затримань тощо»¹. Із другого боку, «галантний стиль» у церковній музиці маємо сприймати як вираз любові до Творця та покірності Його волі.

Перелічені та інші ідіоми «галантного стилю» повною мірою наявні й у літургічних творах А. Нанке, зокрема в піс-

¹ Кирилліна Л. В. Классический стиль в музыке ХVІІІ – начала ХІХ века : [в 3 ч.] Ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. С. 209–210.

неспіві «Да ісполняться уста наша» *до мажор*¹. Його перші два такти за інтонацією та ритмом нагадують знамениту різдвяну пісню «O du fröhliche» («Повний радості»), текст до якої 1819 р. написав німецький письменник і громадський діяч Й. Д. Фальк (J. D. Falk, 1768–1826). Відомо, що в названій пісні використано мелодію анонімного католицького гімну Богородиці «O Sanctissima» («Найсвятіша»). Й. Д. Фальк запозичив ту мелодію з посмертної збірки Й. Г. Гердера «Stimmen der Völker in Liedern» («Голоси народів у піснях»), у якій вона значиться як «Гімн сицилійських моряків», що свідчить про її італійське походження. Композиція А. Нанке «Да ісполняться» *до мажор* написана у простій тричастинній репризній формі з кодою («Аллилуйя»). Мелодика твору досить проста у початкових фразах і розвиненіша у кадансах. У кадансових зворотах переважають восьмі та шістнадцяті тривалості з оспівуванням опорних щаблів ладу, на яких побудовано юбіляції. Гармонічна мова піснеспіву проста й невибаглива – вона складається з акордів головних щаблів з украпленням подвійних домінант у кадансах, відхилень майже немає (виняток становить середній розділ у тональності домінанти).

Художньо досконалішим є причасний вірш «Творяй ангели своя духи» (*мі мажор*). С. Людкевич переписав його з давніх рукописних співаників Перемишльського кафедрального собору і позначив як твір А. Нанке², хоча й висловлював сумніви щодо його авторства з огляду на відсутність оригінальних рукописів. За своїм піднесеним настроєм та благоговійним релігійним почуттям цей піснеспів, написаний у простій двочастинній формі з кодою, близький до ліричних час-

¹ Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів, архів П. Бажанського, о/н 59 (муз. рукопис).

² Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів, о/н 361 (муз. рукопис): Людкевич С. П. Ескізи обробок духовно-музичних творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співаників Перемиського Кафедрального Хору. Автограф.

тин багатьох духовних концертів Д. Бортнянського, а також його Херувимських пісень. Мелодична лінія першого розділу твору має широкий діапазон – у межах децими (від *мі* першої октави до *соль-діез* другої) – і відзначається пощаблевим секвенційним рухом до вершини-кульмінації та спадом із модуляцією в тональність домінанти. Мелодиці піснеспіву «Творяй ангели» притаманні риси аріозності – ця композиція дуже нагадує інструментальні арії XVIII ст.

Не меншою вишуканістю відзначається причасний вірш А. Нанке «Хваліте Господа с небес» (*мі-бемоль мажор*), наявний у тому самому рукописному зошиті С. Людкевича. У цьому творі відчутні також впливи мангеймської та віденської класичних шкіл. Піснеспів написаний у тридольному розмірі в характері менуету, про що свідчать зупинки руху в кожному другому такті – своєрідні «реверанси», які символізують поклін Богові. Форма композиції «Хваліте Господа» – проста тричастинна репризна з кодою («Аллилуйя»). Крайні розділи форми є зразками класичного восьмитактного періоду. Емоційну виразність мелодичної лінії першого розділу зі стрімким висхідним рухом до вершини-кульмінації на *фа* другої октави у п'ятому такті й ланцюгом низхідних та висхідних стрибків на квінту, септиму та кварту композитор підкреслює виразною гармонічною послідовністю з майстерно виписаним низхідним хроматичним ходом у партії баса. Середній розділ, побудований у формі розширеного періоду (4 + 6), вносить певний контраст, насамперед тональний, оскільки звучить у тональності домінанти (*сі-бемоль мажор*). Контраст спостерігаємо й на рівні змісту речень: перше з них більш статичне – воно відзначається багаторазовим повторенням у партії сопрано тоніки нової тональності та її домінанти; друге примітне секвенційною послідовністю, в основі якої риторична фігура «кола» як символу прославлення. Протягом перших двох тактів вона проводиться у партії сопрано, далі її підхоплюють баси, що створює ефект тембрового та регістрового перегукування між групами хору. Невелика, у межах шести тактів кода увиразнюється завдяки відхиленню в тональності шостого щабля та субдомінанти.

Риси оперної аріозності та віденського класичного стилю знаходимо у більшості збережених літургійних творів А. Нанке. У цьому контексті вирізняється його досить популярний і нині піснеспів «Аллилуйя» (*фа мажор*), опублікований 1882 р. у Львові у збірнику І. Кипріяна¹. На початку ХХІ ст. цей піснеспів було вміщено до виданого в Києві збірника духовних творів М. Вербицького за редакцією М. Гобдича². Однак низка фактів свідчить на користь зазначеного у львівському виданні авторства А. Нанке в названій композиції. По-перше, у відомих нотографіях М. Вербицького не згадується «Аллилуйя» *фа мажор* (натомість фігурують «Аллилуйя» *сі-бемоль мажор* і *ре мажор*). По-друге, давні рукописні партії сопрано та альта з розглядуваного піснеспіву зберігаються у папці з творами А. Нанке³, а слова «Аллилуйя» записані у цих партіях латинкою в німецькій транслітерації. Як відомо зі спогадів священника Йосипа Левицького (колишнього капелана єпископа І. Снігурського), він власноручно переписав для А. Нанке весь церковнослов'янський текст Служби Божої латинкою⁴. Окрім того, такти 3–4 піснеспіву «Аллилуйя» *фа мажор* інтонаційно споріднені з початковими тактами розділу «Аллилуйя» із причасного вірша А. Нанке «Вознесися на небеса» (*до мажор*)⁵ і цілковито збігаються за музичним

¹ Партитура співів церковних і світських / зібрав і видав І. Кипріян. Львів, 1882. С. 44. Репринтне видання збірника: Львів : Західноукраїнський консалтинг-центр, 2009.

² Вербицький М. М. Духовні твори / заг. редакція та упорядк. М. Гобдича. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. С. 43.

³ Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії), о/н 90, п. 34, с. 24, 25.

⁴ Левицький Й. І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 35.

⁵ Партитура співів церковних і світських / зібрав і видав І. Кипріян. Львів, 1882. С. 116. Репринтне видання збірника: Львів : Західноукраїнський консалтинг-центр, 2009.

матеріалом із тактами 8–7 від кінця його піснеспіву «Да ісполняться уста наша» *ля-бемоль мажор*¹.

Розглядуваний піснеспів «Аллилуйя» (*фа мажор*), написаний у простій двочастинній репризній формі з досить розлогою кодою, має два варіанти закінчення, які істотно відрізняються один від одного. Обидва варіанти твору наявні у згаданому рукописному джерелі. Варіант коди, відтворений у друкованих збірниках, є своєрідною ремінісценцією завершального фрагмента піснеспіву Д. Бортнянського «Слава і нині. Єдинородний Сине» (*до мажор*) із триголосної Літургії. Ідеться про послідовність секвенційного типу, побудовану на основі низхідного ланцюга із затримань. Інший варіант коди є більш театральним за характером і більше підходить для оперного ансамблю, ніж для церковного піснеспіву. Такі приклади кадансування досить часто знаходимо в завершальних тактах оперних ансамблів В. А. Моцарта, а також у камерно-інструментальних і симфонічних творах віденських класиків. Та й чітка квадратна будова піснеспіву, поділ його восьмитактних класичних періодів на речення з виразним кадансуванням свідчать про безпосередній вплив віденського класицизму. Риси оперного стилю особливо відчутні у розспіві слова «Аллилуйя», оскільки «галантні» затримання та низхідні ходи малими секундами в мажорі викликають асоціації не лише з церковними композиціями класиків, а й передусім з оперними аріями, хоча композитор і використовує тут певні риторичні фігури, зокрема *circulatio*.

Роль творчої особистості А. Нанке як диригента, учителя музики та композитора для культури Галичини першої половини XIX ст. є дуже ваговою. Однак коли йдеться про особливості музичного вислову, маємо зазначити, що літургійні твори чеського митця викликають певною мірою суперечливе відчуття, спровоковане поєднанням канонічного

¹ Партитура співів церковних і світських / зібрав і видав І. Кипріян. Львів, 1882. С. 112–113. Репринтне видання збірника: Львів : Західноукраїнський консалтинг-центр, 2009.

церковнослов'янського тексту та мелодики у стилі віденських класиків. Класицизм, на думку Д. Чижевського, недооцінював «ірраціональні» відчуття людини, а також багато чого не розумів у сфері релігійного життя, національного почування, особливо коли йшлося про елементи почуттєвої побожності, яка панувала в українській церковній музиці протягом століть¹. Тому духовні твори А. Нанке, вихованого у традиціях «галантного стилю», мають більш світський вигляд. Як типовий представник класицизму, він раціонально перетлумачує не лише релігійне почуття, а й національне. Більше того, у його літургичній музиці переважає тенденція до домінування інструментального типу мислення. Це стосується і структури його тем, для яких характерною є квадратність будови.

Серед решти чеських музикантів, доля яких у 30-тих роках XIX ст. була пов'язана з Перемишлем, на особливу увагу заслуговує В. Серсавій. Міру його композиторського таланту нині важко оцінити з огляду на те, що майже всі його церковні твори, написані у Перемишлі, вважаються втраченими, а тексти поодиноких композицій, які збереглися у старих рукописних співаниках церковних хорів, містять помилки і потребують уточнення атрибуції. Однак маємо врахувати той факт, що В. Серсавія як помічника порекомендував Алоїзу Нанке його батько Карл Нанке, відомий свого часу чеський композитор та диригент, який був автором не лише численних церковних творів, а й трьох опер. М. Вербицький у своїх спогадах зазначив, що В. Серсавій достойно продовжив справу, яку розпочав А. Нанке². Схвальні відгуки М. Вербицького підтверджують думку про належну професійну підготовку помічника А. Нанке. Окрім того, В. Серсавій увійшов в історію української музики як учитель М. Вербицького та І. Лаврівського з композиції.

¹ Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. С. 329.

² Вербицький М. М. О пінію музикальном // Українська музика: наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 27.

Серед уже згадуваних рукописних копій церковно-музичних творів перемишльської доби, які зробив С. Людкевич, є два невеликі піснеспіви для мішаного хору, які приписують В. Серсавію. Ідеться про причасні вірші «Явися благодать Божия» (*ре мажор*) та «Во всю землю ізиде» (*до мажор*). Твори В. Серсавія мають багато спільних стильових рис із творами А. Нанке, однак знаходимо й відмінності між манерами письма цих авторів, одна з яких пов'язана з тим, що В. Серсавій був у минулому оперним співаком, тому й мислив більш «вокально», ніж інструменталіст А. Нанке.

Аналіз причасного вірша В. Серсавія «Явися благодать Божия» (*ре мажор*), написаного у простій тричастинній репризній формі з невеликою кодою, підтверджує висловлену думку. Лінія верхнього голосу за своїм характером є аріозною. Про це свідчить зокрема її ритмічний рисунок, особливої граціозності та легкості якому надають рухливість (переважають восьмі тривалості) та пунктирні фігури. У їх поєднанні з тридольним розміром виявляється закладена в мелодії танцювальність. Уже початок композиції з характерним висхідним стрибком на сексту в партії сопрано та його низхідним пощаблевим заповненням звучить цілком романтично, набуваючи певних ознак романсовості. Водночас квадратна будова крайніх розділів, підкреслена виразними кадансами, і досить проста гармонічна мова твору, перший розділ та реприза якого гармонізовані акордами тоніки та домінанти з короткочасним відхиленням у завершальній каденції через тризвук сьомого щабля в тональність субдомінанти, є свідченням уже добре відомих за творами А. Нанке рудиментів «галантного стилю». Тому початковий хід на сексту маємо розглядати не в контексті романтичної образності, а, найвірогідніше, як рудимент барокової риторики. Композитор підкреслює мовну інтонацію фрази «Явися благодать», у якій слово «явися», починаючись хоровим унісоном із затакту, розспівується в межах такту, що надає йому особливої смислової значущості. Вагомість цього фрагмента В. Серсавій акцентує не лише висхідним стрибком, а й переходом від унісону до чотириголосного викладу в ши-

рокому розміщенні, що справляє враження просторової наповненості звучання.

Зазначимо однак, що композитору не вдається зберегти благоговійний церковний характер викладу протягом усього твору. Завершальні каданси першого розділу та репризи з мелізматичними прикрасами у партії сопрано звучать дуже по-світськи, в оперно-аріозному дусі. Цілком у дусі світського галантного танцю написано середній розділ «спасительная всім человеком» (*ля мажор*). Йому притаманні ще більші граціозність та рухливість порівняно з крайніми розділами, а також простота гармонії, яка складається виключно з акордів тоніки та доміанти. Стриманості та статичності, яких вимагав від чеських музикантів єпископ І. Снігурський, В. Серсавій дотримується лише в кодї піснеспіву, характер викладу якої дещо поважніший лише завдяки використанню крупніших тривалостей.

Цікавішим щодо гармонічної мови, а також стриманішим і поважнішим, а відтак більш церковним за характером викладу є причасний вірш В. Серсавія «Во всю землю ізиде» (*до мажор*). Чотиридольний розмір, пунктирний ритм, виклад четвертними тривалостями, а у другому розділі ще й половинними, – усе це справляє враження урочистої церемоніальної ходи й викликає алюзії до духовних хорових творів А. Нанке та Д. Бортнянського. Піснеспів написаний у простій двочастинній формі з кодою («Аллилуйя»). Перший розділ являє собою період квадратної будови з модуляцією в тональність доміанти. Другий розділ починається у тональності доміанти (*соль мажор*), далі відбувається відхилення у тональність другого щабля відносно локальної тоніки (*ля мінор*), і врешті відновлюється первинна тональність (*до мажор*).

На підставі аналізу розглянутих композицій доходимо висновку про те, що церковним творам В. Серсавія – принаймні тим, які зберіг С. Людкевич, – властиві простота і певна схематичність. Вони є менш оригінальними, ніж церковні композиції А. Нанке. Можливо, це пов'язано з тим, що В. Серсавій був насамперед співаком, і невідомо, чи займався він композицією до свого приїзду в Перемишль. Проте у багатьох

греко-католицьких церквах і нині виконується його великий великодній тропар «Христос воскрес» для мішаного хору та соло баритона, написаний в оперно-аріозному стилі.

Найвизначнішим послідовником Д. Бортнянського в середовищі українських музикантів Перемишля першої половини XIX ст. вважається Михайло Вербицький (1815–1870). Однак якщо творчість Д. Бортнянського та А. Нанке за своїми стильовими ознаками цілком вписується у добу Класицизму, то М. Вербицький як композитор формувався в епоху Романтизму. До характерних рис класичного стилю в його творах належать урівноваженість і симетрія музичних побудов, а також опора на певні форми руху (марш, процесія) і пов'язане із цим переважання квадратних розмірів (C) над неквадратними (3/4).

У духовних творах М. Вербицького переважають стійкі ритмоформули – це особливо помітно в кадансах із характерними для доби класичного стилю «галантними» затриманнями. Композитор також надає перевагу мажорним тональностям перед мінорними, що є ознакою класицистичного світовідчуття, адже топос радості буття, як констатує Л. Кирилліна, «визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенціальну відмінність від музики інших епох»¹. Із позицій естетики класицизму категорія радості втілює ідею досконалого світу та гармонійної особистості. Оскільки ж основна думка усіх піснеспівів Літургій М. Вербицького для мішаного та чоловічого хору² із благоговінням та хвалінням скерована на триєдиного Бога-Творця, то людина у своєму поклонінні стає одухотвореною частинкою Його небесної величі та сили, слабким відблиском якої є загальний мажорний

¹ Кирилліна Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : [в 3 ч.] Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. С. 95.

² Вербицький М. М. Духовні твори / заг. редакція та упорядк. М. Гобдича. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. С. 9–32. Більшість піснеспівів у Літургіях для мішаного та чоловічого хору за музичним матеріалом збігаються.

настрій циклу і домінування у ньому прославних емблематичних музичних знаків. У цьому сенсі творчу особистість М. Вербицького можна порівняти із постаттю Й. Гайдна, духовні твори якого також сповнені відчуття радості.

Вплив естетики класицизму на церковні твори М. Вербицького позначився й у наявності в них елементів танцювальної музики. Згідно з церковним канонам, вони є несумісними з основами літургійного співу. Проте окремі танцювальні формули, які у добу Класицизму виражали певні кодифіковані правила тогочасного етикету, проникли не лише у світську, а й у церковну музичну практику. Це стосується насамперед менуету з його семантикою тридольності, яка у церковній традиції набуває сакрального значення (образ Божественної Трійці). Наявність ритмоформули цього танцю зауважуємо у піснеспіві М. Вербицького «Слава і нині. Єдинородний Сине» *мі мінор*¹. Серед різновидів менуету маємо виділити драматичний та ритуальний (за класифікацією Л. Кирилліної)², бо саме вони узгоджуються з канонам церковного стилю.

Власне, менует не як танець, а, найвірогідніше, як топос у творчості композиторів-класиків використовується у значенні молитви, гімну або ж повільної ходи. У такому випадку поєднання жанрових рис менуету зі стилістикою церковної музики сприймається цілком органічно. Ритмоформули повільного менуету трапляються в церковній музиці класицистичної доби досить часто, прикладом чого можуть бути меси Йозефа та Міхаеля Гайднів, а також меси В. А. Моцарта.

Про використання деяких танцювальних форм (менует, полонез) в українській духовній музиці класичної доби писав Б. Кудрик. Ідеться передусім про пісенний репертуар «Богогласника». Так, на думку дослідника, одна із численних перлин згаданого збірника – пісня про «Покров Богородиці»,

¹ Вербицький М. М. Духовні твори / заг. редакція та упорядк. М. Гобдича. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. С. 37–38.

² Кирилліна Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : [в 3 ч.] Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. С. 104–112.

у якій яскраво проступає українське начало, – відзначається не лише інструментальним типом мелодики у стилі італійських оперних увертюр чи перших мангеймських симфоній, а й ритмом менуету¹. Відтак, якщо говорити про традиції класицизму у творчості М. Вербицького, то маємо шукати їх у впливах не лише музики «віденців», а й української музики давнішої доби.

Зазначимо, що наведений приклад використання ритмоформули менуету в літургійній музиці М. Вербицького не є поодиноким. У цьому контексті згадаємо тридольний епізод (*ре мажор*) Сугубої ектенії з Літургії для мішаного хору² та піснеспів «Отця і Сина» (*сі-бемоль мажор*) із Літургії для чоловічого хору³. У цих фрагментах літургійного циклу спостерігаємо певну закономірність: ритмічний рисунок менуету з'являється тоді, коли постає потреба у посиленому кадансуванні, що, знову ж таки, пов'язано зі словесним текстом. Відтак «напрошується» висновок про те, що жанрові елементи менуету разом із кадансовими формулами композитор використовує як певний емблематичний знак класицистичної доби, як вияв тогочасного аристократичного етикету: у танцювальних рухах менуету закодований поклін Богові.

Сприйняття менуету як ритуального танцю характерне і для літургійних творів Д. Бортнянського, прикладом чого може слугувати його причасний вірш «Хваліте Господа с небес» *фа мажор* для мішаного хору. Порівнюючи з цим твором піснеспів М. Вербицького «Отця і Сина» *сі-бемоль мажор*, спостерігаємо певну подібність – у помірному темпі, розміреній ході четвертними та восьмими тривалостями, смислових зупинках у кадансах, пощаблевому русі мелодії.

Риси класичного стилю особливо відчутні в повільних літургійних піснеспівах М. Вербицького, у яких панує стан

¹ Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. С. 76.

² Вербицький М. М. Духовні твори / заг. редакція та упорядк. М. Гобдича. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. С. 15. Епізод подано у транспозиції – у *фа мажорі*.

³ Там само. С. 18. Піснеспів подано в перекладі для мішаного хору.

духовного піднесення та благоговіння. Як приклад наведемо «Тебе поєм» (*ля-бемоль мажор*) із Літургії для чоловічого хору¹. Тема першого розділу піснеспіву, яку починають у терцію два верхні голоси, примітна не лише своєю класичною природою (ідеться про восьмитактний період із чітким поділом на речення, які завершуються виразними кадансами), а й надзвичайно ліричним характером. Водночас ця тема нагадує не лише ліричні фрагменти з духовних концертів Д. Бортнянського, а й теми з повільних частин його клавирних сонат, а також сонат В. А. Моцарта.

Як і в духовних концертах Д. Бортнянського, у літургійних творах М. Вербицького подекуди спостерігаємо інструментальний, оркестровий тип мислення. С. Скребков звернув увагу на «трубний» та «валторновий» колорит певної групи тем у хорових концертах Д. Бортнянського, пов'язані, на думку дослідника, із характерними ознаками симфонізму. Ідеться про протиставлення «мужнього» (маестозного) та «жіночого» (пасторального) тематичного матеріалу, утілене зазвичай у контрастах *tutti* та *solì*². Антитезу «мужнього» (*tutti*) та «жіночого» (*solì*) тематизму покладено й в основу деяких частин Літургій М. Вербицького для мішаного та чоловічого хору. За цим принципом побудовано зокрема спільний для цих літургійних циклів причасний вірш «Хваліте Господа с небес» (*мі-бемоль мажор*)³.

Визначальний для сонатно-симфонічної експозиції віденських класиків принцип тонального і тематичного контрасту є характерним і для перших частин духовних концертів

¹ Вербицький М. М. Духовні твори / заг. редакція та упорядк. М. Гобдича. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. С. 24. Піснеспів подано в перекладі для мішаного хору, у транспозиції – у *мі-бемоль мажорі*.

² Скребков С. С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта // Скребков С. С. Избранные статьи / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 199–202, 207–208.

³ Вербицький М. М. Духовні твори / заг. редакція та упорядк. М. Гобдича. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. С. 27–28.

Д. Бортнянського, як зауважив С. Скребков¹. Вияви цього принципу спостерігаємо й у літургічних творах А. Нанке та симфонічній музиці М. Вербицького. Однак у духовних композиціях останнього класична експозиційність не стала типовим явищем – митець творив уже в добу Романтизму. Водночас М. Вербицький, судячи з його творчих зацікавлень та жанрових уподобань, «ламає» загальноприйняті стереотипи консервативного галицького священства. Його твори, як зазначив Б. Кудрик, є поодинокими зразками європейщини в галицькій культурі першої половини та середини XIX ст.²

Список використаних джерел

1. Вербицький М. М. О пінію музикальном // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 23–27.
2. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : [в 3 ч.] Ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. 224 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : [в 3 ч.] Ч. III : Поэтика и стилистика. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. 376 с.
4. Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
5. Кудрик Б. П. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929) // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 109–111.
6. Левицький Й. І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 33–37.

¹ Скребков С. С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта // Скребков С. С. Избранные статьи / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 207–208.

² Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. С. 100.

7. Левицький Й. П. З Покуття // Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 38–44.

8. Людкевич С. П. З приводу 100-х роковин смерти Д. Бортнянського (Апель до музикальної інтелігенції) // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / упорядк., редакція, переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 312.

9. Скребков С. С. Бортнянський – мастер русского хорового концерта // Скребков С. С. Избранные статьи / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 188–215.

10. Стешко Ф. М. Чеські музики в українській церковній музиці (З історії галицько-української церковної музики) : скороч. переклад докт. дис., опублікованої чеською мовою у Празі 1935 р. // Беднаржова Т. Федір Стешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик. Тернопіль – Прага : Горлиця, 2000. С. 45–82.

11. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.

12. Щурат В. Г. Як пізнали Бортнянського в Західній Україні // Музичний листок. 1925. Листопад. Вип. I. С. 6–10.

Мирослава Новакович. Традиції венського класицизма в творчестві композиторів «перемышльської школи». Творчестві композиторів «перемышльської школи» розглядається крізь призму традицій венського класицизма. Утверджується, що епоха класицизма в українській музикальній культурі продовжилась частинно до другої половини ХІХ в., поскільки в тогочасному національному мистецтві традиційна канонічність ценилась більше, ніж новаторство. Згадується, що музикальна життя на західноукраїнських землях в ХІХ в. перебувала під впливом пануючої австрійської культури, представителі якої сприяли розвитку національного мистецтва. Згадується, що в першій половині ХІХ в. виконання творів австрійських композиторів в галицьких церквах в час греко-католицького богослужіння було звичайним явищем, і ця традиція була закладена раніше. В контексті впливу венського класицизма аналізуються літургійські композиції австрійських музикантів чеського походження Алоїза Нанке і Вінцента Серсавія, написані для богослужбових потреб греко-католицької церкви. Утверджується, що

творчество этих мастеров стало связующим звеном между творчеством Дмитрия Бортнянского и Михаила Вербицкого, который тоже был подвержен осязаемому влиянию венского классицизма. Речь идёт, в частности, об использовании в сочинениях М. Вербицкого элементов танцевальной музыки, которые в эпоху классицизма выражали определённые кодифицированные правила этикета и проникли в церковную музыку.

Ключевые слова: литургическое пение, перемышльская школа, галантный стиль, классицизм.

Myroslava Novakovich. The Traditions of Viennese Classicism in the Works of the Composers of "Peremyshl (Przemysl) School". The work of the composers of "Peremyshl school" has been considered in the light of the traditions of Viennese classicism. It has been stated that the Classicism era in the Ukrainian music culture lasted partly until the second half of the 19th century because in the national art of that time, the traditional canonicity was valued more than innovations. It has been noted that the music life of the Western Ukraine in the 19th century was influenced by the dominant Austrian culture whose representatives contributed to the development of the national art. It has been ascertained that in the first half of the 19th century, performing the Austrian composers' works in the Galician churches during the Greek Catholic divine service was a common occurrence, and this tradition was founded earlier. In the context of the influence of Viennese classicism, the liturgical compositions by the Austrian musicians of Czech origin Alois Nanke and Vincent Sersavi (Zrzavý) written for the liturgical needs of the Greek Catholic Church have been analyzed. It has been stated that the work of these artists became a connecting link between the works of Dmytro Bortniansky and Mykhailo Verbytsky who also experienced the tangible influence of Viennese classicism. In particular, it refers to using in M. Verbytsky's works the elements of dance music which in the age of Classicism expressed some codified etiquette rules and entered the church music.

Key words: liturgical singing, Peremyshl school, gallant style, classicism.