

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.9;78.27

Мирослава Новакович

РЕЦЕПЦІЯ СТИЛЮ Д. БОРТНЯНСЬКОГО В ЦЕРКОВНИХ КОМПОЗИЦІЯХ М. ВЕРБИЦЬКОГО

Мирослава Новакович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів
golowersa@mail.ru

Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького

У статті розглядаються церковні літургійні твори М. Вербицького, написані під впливом духовних концертів та літургійних композицій Д. Бортнянського. Вербицький вважається найвизначнішим послідовником Бортнянського серед українських композиторів XIX століття. Осмислення Вербицьким творчого доробку Бортнянського проявляється по-різному: на рівні використання певних інтонацій та ритмоформул, в плані формотворення та безпосереднього цитування окремих фрагментів з музики Бортнянського. Вербицького з Бортнянським зближує спільне інтонаційне начало, що проявляється в особливостях тематизму, способах розгортання музичної думки. Важливим є те, що для обох композиторів притаманними є риси класичного мислення. Хоча Вербицький, як композитор, формувався в епоху романтизму, тим не менше, у його церковних та інструментальних творах також присутні характерні ознаки класичного стилю. Вплив естетики класицизму позначився на церковних творах Вербицького й у використанні ним елементів танцювальної музики, що, з точки зору церковного канону, є несумісним з основами літургійного циклу. Це, насамперед, стосується менуету з його семантикою тридольності, яка у церковній традиції набуває сакрального значення (образ Божественної Трійці). Літургійна творчість М. Вербицького є результатом зацікавлення та інтеграції духовної спадщини Бортнянського в галицьку музичну культуру першої половини XIX ст., оскільки символізує зв'язок з власним, вже «забутим» культурним минулим.

Ключові слова: літургійні твори, галантний стиль, менует, ритмічні фігури

Найвизначнішим послідовником Д. Бортнянського в середовищі українських музикантів Перемишля першої половини ХІХ ст. небезпідставно вважається М. Вербицький. Незважаючи на те, що всі галицькі композитори тієї доби, як стверджує С. Людкевич, «живились майже виключно соками музики «нашого Моцарта», лише Вербицький виявився найближчий йому за духом та формою [4, с. 319]. Про вплив духовної музики Бортнянського на творчість галицьких композиторів ХІХ ст. у свій час писали дослідники старшої генерації, зокрема Б. Кудрик, З. Лисько, С. Людкевич. Ця тема порушена і в працях сучасних музикознавців – М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній та інших. Водночас проблема рецепції творчості Бортнянського в галицькій музичній культурі залишається все ще не до кінця розкритою і тому потребує глибокого музикознавчого аналізу.

Пишучи про наслідування галицькими композиторами, насамперед Вербицьким, хорового стилю Д. Бортнянського, не слід ігнорувати факт, що ключем до розуміння музики видатного українського композитора класичної доби стала літургійна творчість чеського музиканта А. Нанке, бо саме йому першому випала участь адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької Церкви.

На відміну від Бортнянського, А. Нанке та його послідовник В. Серсавій у своїх духовних композиціях, написаних на канонічні богослужбові греко-католицькі тексти, зазвичай зверталися до невеликих концертних форм, оскільки їх завданням було у стислий термін організувати якісний з виконавської точки зору хор та підібрати, або ж частково й самим створити для нього відповідний репертуар. Окрім того, це була доба романтизму, а, як відомо, діапазон жанрів та їх статус у контексті кожного історичного періоду буде різним. Духовний хоровий концерт, незважаючи на велику популярність у греко-католицькому середовищі, все ж таки не ввійшов до жанрового канону галицької музики першої половини ХІХ ст. з огляду на відчутну «застарілість» жанру. Відтак, творчість Нанке та Серсавія виявилася сполучною ланкою поміж Бортнянським та Вербицьким, оскільки чеські музиканти не лише підготували для останнього ґрунт, але й самі, можливо не усвідомлюючи цього, власними церковними композиціями показали у якому напрямку слід рухатися далі, чим значно полегшили завдання, як для Вербицького, так і усієї молодшої генерації західноукраїнських композиторів.

У жанрі духовної музики Вербицький є автором двох літургійних циклів: для чотириголосого мішаного та чоловічого хору. Як зазначив Б. Кудрик, це одна з ділянок його творчості, у якій він найсвобідніше висловлюється, враховуючи перевагу у культурному житті Галичини протягом усього XIX ст. духовного елементу [3, с. 111]. Якщо *Літургія* композитора для мішаного хору не збереглася до нашого часу у повному вигляді і зазнала значних редакторських втручань, то в *Літургії для чоловічого хору* відсутні різного плану «переробки» та «удосконалення», а зберігся той найповніший та найавторитетніший текст, який у 1871 році переписав з рукопису оригіналу композитор Віктор Матюк.

Щодо впливу Бортнянського, то в творах Вербицького він проявляється по-різному: на інтонаційному рівні, через використання певних сталих ритмоформул, у плані формотворення і, безперечно, шляхом безпосереднього цитування окремих фрагментів духовних творів композитора. Йдеться саме про той випадок, коли Вербицький, у процесі написання власних композицій, намагається не лише увідповіднити їх з певним взірцем, а ним, як відомо, є піснеспіви Бортнянського, наслідуючи при цьому мово-стиль композитора, але й вдається до прямого їх цитування. Для прикладу візьмемо його «*Отче наш*» (a-moll) для мішаного хору. Так, вже у сьомому такті від початку хорової композиції мелодична лінія майже співпадає з тт. 7-8 Херувимської № 6 Бортнянського. Заключний каданс (останні три такти) твору Вербицького – це точна цитата тт. 17–18 з Херувимської № 6, оскільки точно відтворено не лише мелодію верхнього голосу та послідовність акордів, але й мелодичну лінію середніх голосів. Єдине, чого нема в партитурі Вербицького, це подвоєння ноти *мі* у великій октаві в партії басів. Ймовірно, що вокальні можливості тогочасних хористів-аматорів не дозволяли брати їм низькі ноти.

Ще одним з тих творів, окремі фрагменти з якого Вербицький використав у якості цитат є «*Слава-Єдинородний*» (C-dur) Бортнянського з його триголосої Літургії. Як вже зазначалось, вона у свій час послужила взірцем для «*Слава-Єдинородний*» (D-dur) Нанке. Ремінісценцію її мелодики є «*Святий Боже*» (c-moll) Вербицького. Так, починаючи з т.16 «*Слава Отцю і Сину*» композитор майже дослівно відтворює початок композиції Бортнянського. Звертає на себе увагу не лише співпадіння нотного тексту, але й словесного, тобто, цитата

з Бортнянського зі словами «*Слава Отцю і Сину*» з'являється у «*Святий Боже*» після триразового проголошення Трисвятого, на початку розділу *Piu mosso* на словах «*Слава Отцю і Сину*». Можна з великою достовірністю припускати, що «*Слава-Єдинородний*» Бортнянського вже у першій половині XIX ст. було відоме в Перемишлі, а відтак, використовувалось у тогочасній богослужбовій практиці греко-католицької Церкви. На подібність мелодичних помислів Бортнянського та Вербицького звертає увагу Б. Кудрик, порівнюючи «*Хваліте*» для мішаного хору Вербицького з фрагментом концерту «*Сей день*» Бортнянського. Алюзії посилюються ще й завдяки тому, що обидва епізоди написані для тріо солістів. І таких збігів у Вербицького можна віднайти чимало.

Як вже зазначалось, Вербицького з Бортнянським зближує спільне інтонаційне начало, що проявляється в особливостях тематизму, способах розгортання музичної думки тощо. Так, невеликий секвенційний фрагмент зі «*Слава Отцю і Сину*» (тт. 8–10) з Літургії Вербицького інтонаційно нагадує мелодію тт. 5–8 *Концерту № 15* Бортнянського, а тт. 14–17 з хору «*Милость мира*» (про це пише Б. Кудрик) викликають асоціації з тт. 9–11 з третього розділу концерту «*Восхваляю ім'я*» Бортнянського.

Б. Кудрик, аналізуючи духовні твори Вербицького, слушно звертає увагу на характерну пунктирну ритмічну фігуру, яка дуже часто зустрічається в його церковній та світській музиці. У *Літургії для мішаного хору* ця ритмоформула зустрічається у більшості фрагментів циклу. Це, власне, є ритм того урочисто-церемоніального маршу, витоки якого слід шукати у театральному мистецтві барокової доби, зокрема у французькій оперній увертюрі. Помірний темп, чотиридольний розмір, пунктирний ритм – всі ці ознаки характерні для духовних творів Бортнянського. Вербицький мав перед собою певні взірці, оскільки прикладом для наслідування міг бути і безпосередньо Бортнянський, і Нанке. Тому міркування Б. Кудрика, який шукає і знаходить щось подібне у Шуберта (так званий «мандрівний ритм»), у цьому випадку є не переконливими.

Розглянемо два зразки «*Іже херувими Вербицького*» – з *Літургії для мішаного хору* (Es-dur), та з *Літургії для чоловічого хору* (F-dur) і порівняємо їх з *Херувимською № 7* Бортнянського. Як зауважив Б. Кудрик, згадані композиції Вербицького з великою достовірністю повторюють будову *Херувимських* Бортнянського. Форма цієї час-

тини літургійного циклу, що, як відомо, не належить до гласових піснеспівів, формувалася протягом XVII-XVIIIст. і моделлю для неї послужив, зокрема, кант. Йдеться про те, що Херувимська пісня традиційно складається з чотирьох куплетів, які лягли в основу її двочастинної контрастної будови. Оскільки вона посідає ключове місце у драматургії циклу і виконується на початку *Літургії вірних* під час Великого входу, то три перших її куплети співаються до здійснення входу, а четвертий після. Цим, зазвичай, зумовлене і контрастне співставлення між ними. Таку ж форму для своїх *Херувимських* обирає і Бортнянський, а слідом за ним і Вербицький. Але на цьому аналогії не закінчуються. Бортнянський, вносить зміни у куплетну будову першої частини *Херувимської* № 7, тобто, намагаючись подолати квадратність, значно розширює друге речення у перших двох куплетах (4т.+ 8т.). Якщо в *«Іже херувими»* № 1 для чоловічого хору Вербицький не наважується «руйнувати» цю квадратність (8т.+ 8т.), то в композиції для мішаного хору він, слідом за Бортнянським, розширює друге речення до восьми тактів (4т.+8т.). Натомість Бортнянський у третьому куплеті не лише збільшує кількість тактів у другому реченні, але й значно його видозмінює. Це ж робить і Вербицький у *Херувимській (Es-dur)* для мішаного хору.

Другий розділ твору в обох композиторів традиційно побудований за принципом контрасту, який проявляється на рівні динаміки (у Бортнянського *p-f*, у Вербицького *mp-mf*), темпу (у Бортнянського *adagio – allegro maestoso*, у Вербицького *adagio – allegretto*) та ритму. Це, передусім, зумовлено самим текстом, у якому протиставляються різні образні сфери (*«Іже херувими»* та *«Яко да Царя»*). Бортнянський, зазвичай, використовує пунктирний ритм урочистого церемоніального маршу, щоб підкреслити, на відміну від ліричного першого розділу, урочистий, віватний характер другого. Таку ж модель обирає для своїх двох *Херувимських* і Вербицький, з максимальною наближеністю відтворюючи ритмічну послідовність початкових тактів *Херувимських* № 6 та № 7 Бортнянського.

Однак, незважаючи на часте використання композитором цієї ритмоформули, вона у переважній більшості його творів звучить досить м'яко, навіть лірично, тобто, для неї не характерна гострота та віватність, якою відзначаються теми цього типу у Бортнянського та Нанке. Відтак, можна вважати, що це одна з характерних особливостей творчої манери Вербицького, який, передусім є ліриком, тому навіть сфера героїчних образів набуває у нього питомо ліричних ознак.

Слід також зазначити, що з Бортнянським композитора зближує ще одна спільна риса – наявність у їх творах характерних рис класичного мислення. Але якщо творчість Бортнянського за своїми стильовими ознаками цілком вписується у класичну добу, то Вербицький, як композитор, формувався в епоху романтизму, тим не менше, у його церковних та інструментальних творах також присутні характерні ознаки класичного стилю. Вони проявляються у врівноваженості та симетрії музичних побудов, опорі на певні форми руху (марш, процесія), що супроводжується перевагою квадратних розмірів (4/4) над неквадратними (3/4). Так, у *Літургії для чоловічого хору* двадцять два піснеспіви написані у розмірі *C* і лише два у розмірі 3/4. Цю ж тенденцію можна спостерегти і в *Літургії для мішаного хору*.

У духовних творах композитора переважають стійкі ритмоформи, особливо це відчутно в кадансах з характерними для доби класичного стилю «галантними» затриманнями. Вербицький надає перевагу мажорним тональностям над мінорними, що є ознакою класичного світовідчуття, бо тоπος радості буття «визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенційну відмінність від музики інших епох» [1, с. 95]. З точки зору естетики класицизму, категорія радості втілює ідею досконалого світу та гармонійної особистості. А оскільки основна думка усіх 16-ти піснеспівів *Літургії для мішаного хору* та 22 піснеспівів *Літургії для чоловічого хору* з благоговінням та хвалінням скерована на триєдиного Бога-Творця, то людина у своєму поклонінні стає одухотвореною частинкою його небесної величі та сили, слабим відблиском якої є загальний мажорний настрій циклу та домінування у ньому прославних емблематичних музичних знаків. Під цим оглядом Вербицького можна порівняти з Гайдном, чії духовні твори також сповнені відчуття радості. Л. Кирилліна наводить приклад з біографії видатного австрійського композитора, коли він признавався своєму біографу А. Дісу в тому, що впевненість у Божому милосерді настільки переповнювала його радістю, що навіть *Miserere* він писав у темпі *allegro* [1, с. 98].

Вплив естетики класицизму позначився на церковних творах Вербицького й у використанні ним елементів танцювальної музики, що, з точки зору церковного канону, є несумісним з основами літургійного циклу. Тим не менше, окремі танцювальні формули у добу класицизму, що виражали певні кодифіковані правила тогочасного етикету, проникли не лише у світську, але й у церковну музичну

практику. Це, насамперед, стосується менуету з його семантикою тридольності, яка у церковній традиції набуває сакрального значення (образ Божественної Трійці). У піснеспіві –«*Слава-Єдинородний*» (*e-moll*) Вербицького можна зауважити присутність його ритмоформули. Серед різновидів цього танцю треба виділити драматичний та ритуальний (за класифікацією Л. Кирилліної), оскільки саме вони узгоджуються з каноном церковного стилю. Власне, менует не як танець, а найвірогідніше, як топос, у творчості композиторів-класиків використовується у значенні молитви, гімну, або ж повільної ходи. Саме так, на думку Кирилліної, трактує його Моцарт в арії Зороастро з другого акту «*Чарівної флейти*», в якій жрець звертається у молитві до богів. У цьому випадку, як стверджує дослідниця, поєднання менуету зі стилістикою церковної музики сприймається цілком органічно [1, с. 108]. Ба більше, повільні менуети в церковній музиці класичної доби використовуються досить часто, прикладом чого можуть бути меси Йозефа та Міхаеля Гайдна, а також меси Моцарта. У характері урочистого менуету написаний епізод *Kredo* з «*Урочистої меси*» Бетговена. Тут можна навести паралелі з Вербицьким, оскільки фрагмент з менуетом з'являється у Бетговена на словах «*і вочеловічився*». А якщо врахувати той факт, що основою гімну «*Слава-Єдинородний*» є також догмат віри, але вже Халкідонського собору, то вибір обома композиторами менуету є не випадковим, бо його ритмоформула стала символом тогочасного етикету поклоніння Богу.

Про використання деяких танцювальних форм (полонез, менует) в українській духовній музиці класичної доби пише і Б. Кудрик. Йдеться передусім про пісенний репертуар Богогласника. Так, на його думку, одна з його численних мистецько-досконалих перлин, пісня про «*Покров Богородиці*», в якій яскраво проступає українське начало, відзначається не лише інструментальним типом мелодики у стилі італійських оперних увертюр чи перших мангеймських симфоній, але є написаною у ритмі менуету [2, с. 76]. Відтак, якщо говорити про традиції класицизму в творчості Вербицького, то їх слід шукати не лише в творчості «віденців», але й українській музиці давнішої доби. У цьому контексті можна згадати деякі церковні колядки, зокрема, добре відомі «*В Вифлиємі новина*» чи «*Нова радість стала*», написані у характері менуету. Окрім того, в характері менуету написані деякі літургійні композиції Нанке, зокрема хор «*Хвалите Господа*».

Слід також зазначити, що наведений вище приклад – це не одинокий випадок використання Вербицьким менуету у літургійній музиці. У переліку духовних творів композитора треба згадати його піснеспів «*Отця і Сина*» (**B-dur**) з *Літургії для мішаного хору*, фрагмент з молитовними вигуками «*Господи, помилуй*» з *Сугубої екктенії* (**F-dur**) тощо. У цих творах спостерігається певна закономірність, а саме, ритмічний малюнок менуету з'являється тоді, коли виникає потреба у посиленому кадансуванні, що, знову ж таки, пов'язано зі словесним текстом. Відтак, напрашується висновок, що менует разом з кадансовими формулами використовується композитором як певний емблематичний знак класичної доби, вияв тогочасного аристократичного етикету, у танцювальних рухах якого закодований поклін Богіві.

Сприйняття менуету, як ритуального танцю, характерне і для літургійних творів Бортнянського, прикладом чого може бути його піснеспів *Хваліте Господа з небес* (**F-dur**) з *Літургії для мішаного хору*, написаний у характері менуета. Якщо порівняти цей твір з піснеспівом «*Отця і сина*», авторства Вербицького, то можна спостерегти певну закономірність, що проявляється у розміреній ході четвертними та восьмим тривалостями, затриманнями у кадансах, пунктирному ритмі, помірному темпі, поступенному русі.

Риси класичного стилю особливо відчутні в повільних частинах літургійного циклу композитора, у яких панує стан духовного піднесення та благоговіння. Для прикладу візьмемо «*Тебе поєм*» (**Es-dur**) зі згаданої вище *Літургії для мішаного хору*. Тема першої частини твору, яку починають у терцію сопрано та альти, не лише виявляє свою класичну природу (восьмитактний період з чітким поділом на речення, що завершуються виразними кадансами), але є надзвичайно ліричною. Водночас сама тема нагадує не лише ліричні фрагменти з духовних концертів Бортнянського, але й теми з повільних частин його фортепіанних сонат, а також сонат Моцарта. Як і в концертах Бортнянського, у літургійних творах Вербицького подекуди можна спостерегти наявність оркестрового інструментального типу мислення. Так С. Скрєбков звертає увагу на трубний та валторновий колорит певної групи тем у Бортнянського, що пов'язано, на його думку, з характерними ознаками симфонізму [5, с. 197]. Протиставлення «мужнього» (tutti) та «жіночого» (soli) тематичного матеріалу покладено в основу і деяких частин Літургії для мішаного та чоловічого хору Вербицького. Так, за цим

принципом побудований тематичний матеріал *«Хваліте Господа»* для мішаного та чоловічого хору, а також *«Буди Ім'я Господнє»* для мішаного хору. Якщо експозиційне начало в стилі віденських класиків, на думку С. Скрєбкова, є характерною рисою стилю Бортнянського (це ж саме можна спостерегти і в літургійних творах Нанке), то в духовних композиціях Вербицького це не стало, на відміну від його симфонічної музики, типовим явищем. Церковні композиції Вербицького не відзначаються масштабністю. Винятком є лише його хоровий концерт *«Ангел вопіяше»*, створений під безпосереднім впливом духовних концертів Бортнянського. На це вказує і наявність у ньому завершеної поліфонічної частини *«О возстанії Рождества Твоєго»*, що не характерно, загалом, для літургійних творів композитора, для якого було притаманне гомофонно-гармонічне мислення.

Літургійна творчість М. Вербицького в великій мірі є результатом зацікавлення та інтеграції духовної спадщини Бортнянського в галицьку музичну культуру першої половини XIX ст., оскільки символізує зв'язок з власним, вже «забутим» культурним минулим і що важливо, намагання це минуле відтворити. Слід також пам'ятати, що інтерес до музики Бортнянського співпав з тими тенденціями, які намітилися у тогочасній європейській культурі. Так, історики-романтики першої половини XIX ст., які переважно мислили в національних та етнічних категоріях, конструювали свою «картину минулого», де їх передовсім цікавив його взаємозв'язок з теперішнім і майбутнім, ностальгія за минулим, яке вони намагались пережити та переосмислити у сьогоденні. Минуле, яке вони прагнули наповнити національним змістом, у їхньому розумінні, є зворотнім та пластичним. Його, як у свій час вважав Гердер, можна розглядати, як майбутнє, через нове прочитання та тлумачення. Тому духовна творчість Бортнянського вже наприкінці 20-х років XIX ст. стала тією першою зв'язуючою ланкою, яка поєднала галицьких і підросійських українців в одне ціле. Для галицької культури композитор став втіленням її культурної пам'яті, що через простори спогаду, починаючи від найближчого у часі минулого, вела у минуле віддалене, до доби партесного співу, історія впровадження якого почалася саме зі Львова. Щодо М. Вербицького, то він, на думку Людкевича, був найбільшим українським духовним композитором після Бортнянського і творцем хорового стилю в Галичині.

Література

1. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. – Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. – 376 с.
2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів : Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
3. Кудрик Б. Церковні хори Михайла Вербицького / Б. Кудрик // Українська музика : наук. Часопис [засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка]. – Львів, 2015, число 1–2. – С. 111–114.
4. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика / С. Людкевич /// Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 313–320.
5. Скребков С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта / С. Скребков // Избранные статьи. – М. : Музыка, 1980. – С. 188–215.

References

1. Kirillina L. (2007) Klassicheskii stil v muzyke XVIII-nachala XIX veka / L. Kirillina. Chast III: Poetika i stilistika. Moscow: Izdatelskii Dom "Kompozitor". 376 s.
2. Kudryk B. (1995) Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky / B. Kudryk. Lviv: In-t ukrainoznav. im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 128 s.
3. Kudryk B. (2015) Tserkovni tvory Mychaila Verbytskoho / B. Kudryk // Ukrainska muzyka : nauk. chasopys [zasn. LNMA im. M. V. Lysenko]. Lviv, 2015. Chyslo 1–2. S. 111–114.
4. Liudkevych S. D. (1999) Bortnianskii I suchasna ukrainska muzyka / S. Liudkevych // Doslidzhennia. Stati. Retsenzii. Vystupy. Lviv : Dyvo-svit, 1999. S. 313–320.
5. Skrebkov S. (1980) Bortnianskii master russkogo chorovogo kontserta / S. Skrebkov // Izbranye stati. Moscow: Muzyka, 1980. S.188–215.

Мирослава Новакович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной медиэвистики и украинистики ЛНМА им. Н. В. Лысенко., г. Львов, golowersa@mail.ru

Рецепция стиля Д. Бортнянского в церковных композициях М. Вербицкого.

В статье рассматриваются церковные литургические произведения М. Вербицкого, написанные под влиянием духовных концертов и литургических композиций Д. Бортнянского. Вербицкий считается крупнейшим последователем Бортнянского среди украинских композиторов XIX

века. Осмысление Вербицким творчества Бортнянского проявляется по-разному: на уровне использования определенных интонаций и ритмо-формул, в плане формообразования и непосредственного цитирования отдельных фрагментов музыки Бортнянского. Вербицкого с Бортнянским сближает общее интонационное начало, проявляющееся в особенностях тематизма, способах развертывания музыкальной мысли. Важно то, что для обоих композиторов присущими есть черты классического мышления. Хотя Вербицкий, как композитор, формировался в эпоху романтизма, тем не менее, в его церковных и инструментальных произведениях также присутствуют характерные признаки классического стиля. Влияние эстетики классицизма сказалось на церковных произведениях Вербицкого в использовании им элементов танцевальной музыки, что, с точки зрения церковного канона, несовместимо с основами литургического цикла. Это касается менуэта с его семантической трехдольности, которая в церковной традиции приобретает сакральное значение (образ Божественной Троицы). Литургическая творчество Вербицкого является результатом интеграции духовного наследия Бортнянского в галицкую музыкальную культуру первой половины XIX в., поскольку символизирует связь с собственным, уже «забытым» культурным прошлым.

Ключевые слова: литургические произведения, галантный стиль, менуэт, ритмические фигуры.

Myroslava Novakovych, Ph.D., assistant professor of medieval studies and music of M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy, Lviv
golowersa@mail.ru

Reception of D. Bortnyansky style in the Church compositions of M. Verbitsky.

The article discusses the Church's liturgical works of M. Verbitsky, written under the influence of spiritual concerts and liturgical compositions by D. Bortnyansky. Verbitsky is considered to be the largest follower Bortnyansky among Ukrainian composers of the XIX century. Understanding Bortnyansky creativity by Verbitsky is manifested in different ways: at the level of the use of certain inflections and retroforma, in terms of shaping and direct citation of individual fragments of the music of Bortnyansky. Verbitsky with Bortnyansky brings the total intonational beginning, manifested in the peculiarities of its thematic structure, deployment methods of musical thought. It is important that for both composers are inherent features of classical thinking. Although Verbitsky, as a composer, was formed in the era of romanticism, in his church and instrumental works also present the characteristics of the classical style. The influence of the aesthetics of

classicism affected the Church works of Verbitsky in the use of elements of dance music that, from the standpoint of Church Canon, is repugnant to the liturgical cycle. It concerns the minuet with its semantics of triple time, which in the tradition of the Church acquires a sacred significance (the divine Trinity). The liturgical work of Verbitsky is the result of integrating the spiritual heritage of Bortniansky in the Galician musical culture of the first half of the XIX century, because it symbolizes the connection with their own, already “forgotten” cultural past.

Keywords: *liturgical works, the gallant style, the minuet, rhythmic figures.*

Стаття поступила до редакції 25.09.2015 р.
