

# ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ СЛАВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

783(477):78.071(=162.3)

*Н. О. Костюк*

## ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВИХ ЗАСАД ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ: УКРАЇНСЬКІ БОГОСЛУЖБОВО-СПІВОЧІ ЧИННИКИ У ТВОРЧОСТІ ЧЕСЬКИХ МУЗИКАНТІВ

Результати історично-стильових досліджень, що заторкують проблеми міжкультурних взаємовпливів, часто привносять багато нового і несподіваного для усталених концепцій розгортання мистецьких процесів у межах різних локусів. На основі вивчення творчості чеських музикантів, запрошених наприкінці 1820 – у 1830-х роках до Перемишля єпископом Іоанном Снігурським, стало можливим коригувати побутуючу теорію впливу Д. Бортнянського на богослужбову музичну творчість регіону середини ХІХ ст.

**Ключові слова:** перемишльська школа, богослужбова творчість, стилістика, церковно-співоча традиція, вплив.

The results of a historical and stylistic research, touching upon the issue of cross-cultural influences, often bring a lot of new and unexpected for the established concepts of the deployment of artistic processes in the framework of the different loci. On the basis of studying the work of Czech musicians invited in the late 1820's – 1830-ies in Przemyśl bishop John Snigurskij, it became possible to adjust the existing theory of influence of D. Bortnyansky the liturgical music of the region in the middle of the 19th century.

**Keywords:** Peremyshl'skaja school, the liturgical creativity, style, church singing tradition, the influence.

Історія неупередженого дослідження на засадах сучасної методології творчого доробку композиторів Західної України XIX – початку XX ст., що працювали на богослужбній ниві, нараховує трохи більше двох десятиліть. До сьогодні в цьому процесі можна виокремити кілька «хвиль», різних за тривалістю й ступенем науковості підходу. Властиво, перша з них, що тривала упродовж другої половини XIX – початкових десятиліть XX ст., характеризується накопиченням емпіричного матеріалу, оприлюдненого насамперед у спогадах і відгуках, а також – поодиноких розвідках, які подекуди містять перші оцінки результатів їхньої праці, загального стану церковно-співочої справи та ролі доробку Д. Бортнянського в окресленні нового етапу в богослужбово-музичній культурі регіону. Натомість у роботах 1920–1939 років відбувалася послідовна розробка стилістичних питань, прагнення здійснити оцінку явища та діяльності в контексті магістральних процесів розвитку української музичної культури.

До початку 1990-х років поодиноким музикознавчим розвідкам були притаманні певні спрощення в оцінках, тенденція до вульгарно-соціологічних аберацій, замовчування реальної художньої вартості їхніх творів. Можливість об'єктивного опрацювання значного масиву матеріалів, що належать історії регіону, повернуло до наукового обігу і мистецького життя тексти М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, П. Бажанського, Д. Січинського та ін. Завдяки цьому їхня творча діяльність постала у всій багатогранності, що сприяло подоланню стереотипних уявлень про них як про виключно дилетантів і аматорів. Не зникає й інтерес до унікального феномену – перемишльської школи, різні аспекти функціонування якої висвітлено в численних наукових дослідженнях. Нагромаджено значний емпіричний матеріал, вивчення якого в межах домінуючого в музикознавстві історико-стильового методу із залученням теорії тексту, контексту й інтертексту (у розумінні

взаємодії різних авторських концепцій) приводить до осмислення перемишльської школи як насамперед виконавського явища, на фундаменті якого постала й композиторська школа, що визначила напрями розвитку регіональної творчості впритул до кінця ХІХ ст.

І хоча за відсутності на той час постійних інформативних зв'язків з українським креативним середовищем на Сході (яке на той час щойно починало відновлюватися після руйнації початкових десятиліть ХІХ ст.) тут утворилось до певної міри замкнуте середовище, не можна не враховувати, що до надбань перемишльської школи належать як твори, написані безпосередньо у Перемишлі, так і в тих локусах, де працювали її вихованці, – у Львові, Варшаві та інших містах краю. Її вплив, що поширювався у процесі взаємодії з іншими середовищами, можна пояснити й наслідком асиміляції впливів цих середовищ і формуванням міжтекстового семантичного поля у різномірних зв'язках і між творами, і між її представниками. Відтак мотивованим є включення до поля активної уваги окремих інформативних блоків (не тільки музичних творів, а й статей, рецензій, оглядів, спогадів тощо) для з'ясування рівня впливу креативних здобутків окремого представника на окреслення закономірностей цілісного явища. А це актуалізує потребу вироблення адекватних предмету концептуальних засад, введення в науковий обіг нових фактів, ширшого охоплення імен і творів.

По суті, ідеться про вмотивованість застосування інтертекстуального підходу при розгляді одного твору або тексту в контексті інших, які в цілому відображують картину усвідомлення специфіки парадигми національної богослужбово-музичної творчості, що дозволяє чіткіше сприймати міжтекстові взаємозв'язки. Такий підхід дає можливість також припустити наявність «точок дотику», що інколи парадоксально в культурологічному ракурсі й несподівано у стильовому виявляються між текстами богослужбової творчості Д. Бортнянського, що

стала стильовим орієнтиром, привнісни у співочий досвід вихованців і слухачів відчуття незвичної інтонаційно-тембральної драматургії, і місцевими співочими традиціями; між авторськими текстами визначного представника «золотої доби» й запрошених чеських і вихованих ними українських музикантів.

Унаслідок цього сподіваємося з'ясувати, наскільки цілісним є доробок представників перемишльської школи у стильовій площині; у яких напрямках еволюціонували авторські стилі щодо первинних творчих засад цієї школи і креативність потенціалу цієї еволюції для школи як нової єдності зі своєрідною системою акумулювання і трансляції інформації. Тому до сфери предмета детального вивчення належить не тільки сама богослужбова творчість, а й органічний для неї контекст.

Безумовно, таке виразно-національне явище не могло постати, якщо для нього не були б сформовані відповідні культурно-суспільні умови. Першою ластівкою стало створення 1787 року «*Studium ruthenum*» – інституту (існував до 1809 р.), де у програму навчання священиків входило обов'язкове вивчення української («руської») мови. З 1817 року почав працювати богословський факультет при Львівському університеті, де за клопотанням львівського єпископа Петра Білянського викладання проводилося українською мовою до вивчення студентами латини.

Серед багатьох аналогічних сутнісних зумовлень, які вже висвітлено в музикознавчій літературі, з якихось причин майже не згадується перше в Галичині «Товариство галицьких греко-католицьких священиків для поширення письмами просвіти і культури серед вірних на основі християнської релігії», утворене під покровительством єпископа Перемишльського Михайла Левицького і затверджене 5 липня 1816 року імператором Австрії Францем І. По суті, ішлося про утворення культурно-просвітницького товариства, яке можна розглядати як прототип майбутньої «Просвіти», тільки на релігійній

основі, оскільки його діяльність повинна була спрямовуватися на розвиток релігії і побожності на основі пропагування різних творів. Серед представників, окрім самого єпископа, – І. Могильницький, Й. Левицький, Й. Лозинський, А. Добрянський, І. Лаврівський, І. Снігурський та ін. На значенні цього осередку в культурно-суспільній історії Галичини наголошували вже наприкінці ХІХ ст. Зокрема, О. Маковей писав: «Кружок... (його б можна з певним правом назвати віденсько-перемиським кружком) перший почав працю коло відродження галицької Руси і підготував сей ґрунт, на котрім потім смілійше виступив львівський кружок (Руська Трійця)» [Маковей 1903, с. 56].

Водночас у межах реалізації ідеї збереження національної гідності та її піднесення у різних сферах суспільного життя 1805 року Перемишльська консисторія починає обговорювати потребу поліпшення дяківської освіти. Якісна співочо-музична підготовка мала змінити сам характер відправ у греко-католицьких церквах регіону. Із цією метою 1 жовтня 1817 року в Перемишлі було відкрито «Заведеніє півчесько-учительское» (Дяковчительський інститут), офіційно затверджений цісарем Францом ІІ 24 серпня 1818 року. І. Снігурський пішов навіть на безкоштовне навчання юних співаків, призначив плату для вчителя співу й регента хору, а згодом викупив с. Новосілки, прибутки з якого спрямовувалися щорічно на утримання 24 підлітків [Б. п. 1875].

У цьому середовищі склалися передумови для формування нового явища в музичній культурі Східної Галичини, що здобуло назву перемишльської школи. Українське богослужбове мистецтво набуло першорядного значення у відчутті єдності національних сакральних традицій та поновленні зв'язків з українською культурою у цілісному просторі (на відміну від інших галузей, де виразніше виявлялася регіональна самотність).

Зі значної історичної дистанції стало очевидним, що її невід'ємною ознакою стало вироблення орієнтованої на національну перспективу метамови в процесі культивування національних музично-літургічних традицій насамперед в царині хорового співу та супроводження богослужбових відправ. Цей осередок культивування національного музичного мислення (який не обмежується «замкненою у собі групою» М. Вербицького й І. Лаврівського) [Кудрик 1995, с. 82] <sup>1</sup>, виникнувши в церковному середовищі і підпорядковуючись тільки церковному керівництву, плідно поширював свій вплив у регіоні, оскільки був відкритий для освоєння нових мистецьких форм. У місцеву культуру церковного співочого мистецтва було привнесено імпульси і потенціал загальнонаціонального рівня, що істотно вплинуло на розвиток місцевої хорової культури, зокрема на манеру співу, особливості багатоголосся й стилістичного мислення. Саме ці чинники – на противагу до наполегливо насаджуваних у церковно-музичну культуру інших регіонів України російських стильових і виконавських моделей – створили базу для розробки національного стильового модусу, активізували специфічно-регіональну парадигму музичного мислення й надали яскравої своєрідності галицькому церковно-співочому мистецтву від другої третини ХІХ ст.

Оскільки йшлося і про рішучий перехід від індивідуального «немистецького» співу <sup>2</sup> до хорового виконавства <sup>3</sup>, де новий колектив мав набути якості «реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, які об'єднані системою нормативів, що організують їх діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній і письмовій, вербальній та невербальній формах» [Дедусенко 2002, с. 5], ця перспектива полягала у розвитку концепції виконавської вокально-хорової культури як національного феномену, що розпочалася із первня богослужбового співу і, рішуче відштовхуючись від «немистецьких» його форм, врешті охопила галузі

світського мистецтва. Спроектвана на композиторську творчість, вона визначила оновлення й розробку потенціалу співочої церковної та народнопісенної (у тому числі паралітургічної жанрової сфери) традицій, музична мова яких внаслідок активності їх симбіозу повинна була органічно сприйнятися широкими суспільними колами, незалежно від соціального статусу їх представників, і відтак справді набути статусу метамови. У поліглотичний контекст, що на той час поєднував західноукраїнський, польський, австрійський та інші елементи, було введено чинник європейсько-реалізованих національних текстів.

Виконання авторських композицій безпосередньо в умовах церковного служіння накладало на них виразний відбиток суто виконавського характеру; факторами формування виконавської моделі була кількість і склад виконавців (насиченість звучання), їх музично-виконавські дані (тембральність), ступінь розвитку педагогічно-виховних і артистичних даних керівника співочого колективу (регента <sup>4</sup> чи священнослужителя) та півчих, ступінь престижності (соціальної адаптованості) церковного співу, особливості фольклорної співочої манери тощо. Як зауважила Ж. Зваричук, «...головною проблемою для сприйняття сучасниками був не предмет апологетики..., а його повноцінне відтворення у середовищі, що на той час не мало відповідних виконавських сил для його розкриття як універсального і складного мистецького явища. При цьому показово, що оцінюваний сучасниками-співгромадянами, представниками однієї конфесії хоровий спів як “чужий”, “німецько-хоральний” тощо, представниками католицьких конфесій сприймався як не-німецький, не-польський, а як самобутнє українське (руське) явище. Отже, “перемишльська школа” реально виражала сутність національних традицій» [Зваричук 2008, с. 100]. Водночас для якісного засвоєння нових нормативів і сприйняття їх безпосереднім середови-

щем потрібен був ще один чинник: «Школа виявляє свої феноменологічні властивості лише тоді, коли програма “лідера” (вчителя) – авангардна чи консервативна – приймається колективом» [Дедусенко 2002, с. 6]. Такими лідерами стали І. Снігурський та А. Нанке, кожен з яких у своїй сфері та на своєму рівні виплекав засади нового етапу розвитку в середовищі, де до того часу не могла бути культивована парадигма унікального українського класицизму, тобто – універсальних європейських засад із суто національною інтонаційністю (і в звучанні, і в стилістиці).

Безсумнівно, якнайважливішу роль у цьому відіграв авторитет Іоанна Снігурського<sup>5</sup>. У перший же рік його праці у Барбарєумі (1809) до хору церкви Святої Варвари перейшли співаки капели при російському посольстві після її закриття. Імовірно, переконавшись у впливовості яскраво виконаних хорових композицій на емоційний стан пастви під час богослужінь (необхідно зважати й на авторитетність співочих досягнень Петербурзької співочої капели, очолюваної Д. Бортнянським із прецедентом першого виконання нею Бетховенської «Урочистої меси» за рекомендацією А. Разумовського), І. Снігурський і сформував для себе той ідеал хорового звучання<sup>6</sup>, що в Галичині врешті перетворився на «культ Бортнянського».

Священнослужитель наполегливо впроваджував уподобаний ним стильовий взірець в активну богослужбово-музичну практику. Спочатку це відбувалося у формі співпраці з місцевим органістом Вікентієм Курянським, який вже втратив голос і вчив наспівів під скрипку. Й. Левицький<sup>7</sup> доручив йому навчання чотирьох учнів. Серед них – Яків Неронович, який невдовзі сам почав співати у катедральному хорі і вчити інших. Вербицький характеризує цей випадок як першою спробою «пінія на Галицькій Русі», «не огладженое і много очищение требующее» [Вербицький]. Збільшення кількості хористів



не позначилося на якості, оскільки вчителі не володіли належними теоретичними знаннями. Тому після невдалого виступу керованого Я. Нероновичем хору на Великдень 1828 року І. Снігурський наполіг на впровадженні систематичної музичної освіти в музичній школі (з обов'язковим вивченням основ постановки голосу, теорії музики й гармонії, гри на музичних інструментах), основним завданням якої була підготовка співаків спеціально для хору катедри.

Тому, що праця над формуванням належного хору не стала короткочасним захопленням, сприяло кілька факторів. Для Снігурського як «руського» священника греко-католицької конфесійності піднесення престижу національної літургичної обрядовості, підкреслення її виразної самобутності серед інших конфесій тогочасної Галичини було першорядним завданням. Цей факт неодноразово наголошувався свідками його діяльності і не підлягає сумніву. Навіть припускаючи амбіційність у намірах єпископа, важливо розуміти, що на той час уже склалися умови, за яких галицька культура була готова до того, щоб включити у власну колективну пам'ять тексти іншого відгалуження української церковної творчості. Це настільки змінило загальну ситуацію і характер розвитку галицького богослужбового мистецтва принаймні першої половини XIX ст., що складається враження про винятковість цього явища в тогочасному українському церковно-музичному просторі.

Отже, однозначне зведення досвіду церковно-співочого мистецтва Східної Галичини XIX ст. до самоївки або ж «самуїлівки», «дяківки» чи «єрусалимки» (що є синонімічними заміниками різних виявів одного побутуючого явища) видається не тільки спрощеним, а й помилковим. Натомість коректнішим є погляд на її прояви на початку XIX ст. як на певний занепад колишніх традицій. Перегляд оцінок цього явища є актуальним завданням сучасного мистецтвознавства. Справа не тільки в тому, що співочо-церковна традиція,

опера також на засади примітивного ансамблевого і подекуди загальнонародного співу і коригована тільки богослужбовими правилами, була тут органічною. В описах цього явища досить виразно простежується відгомін принципів комбінування поспівок давніх монодійних розспівів у межах певного інтонаційно-ладового спектра. Спираючись на спостереження М. Антоновича, можна припустити, що це явище ґрунтувалося на своєрідному синтезі інтонаційних моделей численних Ірмологіонів та фольклорної мелодики, що за певного спрощення при повсюдному побутуванні набуло значення певного інтонаційного модусу співочих відправ та загальнонародного співу в галицьких церквах. Такі моделі легко переймалися й підхоплювалися прихожанами, надаючи самолівці значення регіональної усної церковно-співочої традиції.

Носіями цих традицій були насамперед дяки та церковні співаки, які не мали належної музичної освіти і тому були зорієнтовані на місцеві співочі (церковні й пісенно-фольклорні) звичаї. Для її кращих проявів були властиві чітке фразування і наближеність до псалмодійного читання; специфіка ритмічної організації вимагає мобільності метроритмічного чуття у співаків, певна «рівноправність голосів» з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія) [Бажаньській 1891, с. 12.]<sup>8</sup>. Прості для виконання, ці наспіви із властивими для них інтонаційною простотою, поступальною або псалмодуючою мелодикою й помірним динамічним планом упродовж тривалого часу утворювали домінуючу частку репертуару клиросного співу та загальнонародного церковного співу – традиції.

Оскільки самолівка належить до явищ усної традиції, вона опера на довготривалу культурну пам'ять і містить масив неоднорідних елементів, а отже, є мультипластовою за своєю природою. І при цьому самолівка втілює міжжанрову й між-

стилістичну діалогічність, за якого утворюється складна система зв'язків семіотичного характеру. Тому можна припустити, що «гомоструктурна» і «гомогенна» самолівка насправді є гетерогенною на ґрунті її реальної гетероструктурності, оскільки вона одночасно використовує семіотичні елементи кількох пластів – фольклорного паралітургічного, ірмологічного осмогласного і тією чи іншою мірою – відбиток тогочасного ансамблевого церковного і клиросного співу.

Природно, що ця співоча традиція, що належала до системи регіонального мовно-ментального коду, не могла одразу завмерти і зникнути навіть після поширення хорового церковного співу, бажані особливості якого ще належало піднести до рівня живої традиції (адже твори, що використовувались у навчально-виконавському процесі, функціонують як текст зі своїми особливими кодами). Очевидно, що для бажаного сприйняття, відтворення й інтерпретації творів Д. Бортнянського потрібно було забезпечити збіг кодів цих творів як адресанта з кодом (кодами) реципієнтів і співаків, і аудиторії. Необхідно було опанувати теоретичні аспекти, щоб модифікувати і змінити стиль мислення.

Відтак вирішити завдання, поставлене І. Снігурським, було надзвичайно складно: по суті, була створена бінарна опозиція, яку необхідно було принаймні знівелювати. Адже західноукраїнська громадськість не мала того досвіду, що на Наддніпрянщині та інших територіях України був створений постійним виконанням музики А. Веделя, М. Березовського та Д. Бортнянського, не кажучи про інших авторів. Малоімовірно, що в другій половині XVIII ст. та на початку XIX ст. існували більш-менш тривкі контакти в царині монастирського богослужбового співу, оскільки на теренах Західної України не існувало православних монастирів (а отже, й практика новітнього багатоголосого розспівування за зразком лаврсько-печерського, можливо, й київського та інших видів розспівів,

поширених за межами Австро-Угорщини, також не належала до досвіду греко-католицького кліру і любителів церковного співу Галичини й Закарпаття).

Для реалізації свого задуму єпископ обрав А. Нанке, який увійшов в історію української музики як основоположник перемишльської співочої і композиторської школи. Його творчість на сьогодні фактично не відома і не вивчена, хоча в царині богослужбового виконавства вона стала важливим чинником формування мистецької самостійності геніального М. Вербицького, насамперед – у вирішенні складного завдання синтезу досвіду класичного періоду і мистецьких співочих традицій.

А. Нанке <sup>9</sup> відповідав вимогам І. Снігурського з кількох причин. Насамперед необхідно врахувати обмеженість фінансових засобів провінційної Перемишльської єпархії, що мотивувала максимальну раціональність у реалізації цього бажання. Будучи греко-католиком, єпископ не міг собі дозволити запросити у церковний штат власної парафії православного регента (до того ж позиції православної російської церкви в піддавстрійській Галичині, на відміну від Буковини й Закарпаття, на той час були слабкими). А. Нанке як чех за національністю, певним чином втілював ідею «слов'янської спорідненості», що набувала все більшої ваги в тогочасному суспільстві, до того ж такою національною належністю створював виразну опозицію німецько-польському домінуванню в конфесійному середовищі Перемишля. Крім того, Нанке був достатньо обдарованим композитором, отримав необхідну освіту і, імовірно, був достатньо переконливо рекомендований єпископу Й. Левицьким як перспективний син капельмейстера з Чехії <sup>10</sup>. Його педагогічно-мистецький хист яскраво підтверджений не тільки успіхом очолюваної ним школи, а й творчістю її учнів (характерно, що, хоча практика запрошення чеських музикантів тривала певний час, жоден з них не зміг навіть утримати рівень Нанке).

Чітке розуміння мети музично-співочої підготовки, зацікавленість як консисторії, так і учнів у якнайшвидшому досягненні бажаного результату, наполегливі заняття й систематичні репетиції допомогли здійснити неможливе: уже на початку 1829 року був випрацьований достатньо технічний хоровий ансамбль з вишуканою вокальною технікою, участь якого у церковних службах актуалізував нове, незвичне для регіону, звучання українських літургійних співів. Після Великодньої відправи 1829 року мистецька приналежність й авторитетність творчих досягнень новоствореного колективу стала беззаперечною.

Праця була продовжена в напрямі напрацювання достатньо вагомого стильового досвіду: була освоєна значна частина доробку Д. Бортнянського, зорієнтована на синтез українських та західноєвропейських традицій. А. Нанке-регент навчав своїх учнів також можливостям різноманітних ансамблевих складів, долучаючи до репертуару світські ансамблі – терцети, квартети і секстети для чоловічих голосів українських, італійських і німецьких композиторів. Результати цієї праці були вражаючими вже з огляду на те, що молоді співаки й громадськість Перемишля усвідомили стильові особливості української вокально-музичної творчості: «оказалось, же существует в Європі кромѣ трех характером различающихся категорій музыки, т. е. немецкой, итальянской и французской, також и четверта характеристична категория: руська» [М. В. з М., с. 139]<sup>11</sup>. Це спричинило відмову від органу в кафедральному соборі й виняткове культивування акапельного хорового супроводження відправ. Завдяки залученню до навчання юних хористів, традиційного вигляду для української церковної музики набув і тембральний склад хору: дисканти, альти, тенори й баси; після мутації вже вокально досвідчені хористи переходили до складу чоловічих партій, що забезпечувало природну тривкість кон-

тингенту і можливість подальшого виконавського прогресу всього колективу.

Не викликає сумніву, що тільки завдяки виконавській майстерності А. Нанке і його переконливій художній інтерпретації творів Д. Бортнянського вплив творчості останнього сягнув того рівня, що врешті перетворився на культ, а в регіоні відбувся імпульс до формування достатньо виразного регіонального канону як вияву опозиції до пануючого католицького дискурсу<sup>12</sup>. Ідеологічна спрямованість цього явища на кілька десятиліть випередила аналогічні процеси в інших регіонах України, включно з Києвом. Риси цього канону мали бути простежені на образно-тематичному і жанрово-стильовому рівнях.

Отримуючи бажане для себе місце служби, що мусило йому імпонувати і в матеріальному, і в творчому ракурсах (згадаймо про образу Нанке на «охолодження» єпископа до свого задуму), він мусив досягнути закономірності й правила, за якими сам би зміг творити «в дусі» такого близького І. Снігурському Д. Бортнянського, творчість якого для Нанке набула значення метатекстуального правила-взірця, якого він мусив дотримуватися. Відтак зі сфери вокально-інструментальних композицій, не маючи інших можливостей для виконання власних композицій, окрім виплеканого хору, у перемишльський період він змінив композиторські уподобання, цілком поринувши у стихію акапельного ансамблево-хорового виконавства і вивів з катедри орган (принаймі, згадок про твори іншого роду зовсім відсутні). Тут А. Нанке здійснив чотириголосі гармонізації українських церковних одноголосих піснеспівів (частину їх уперше виконано на першому концерті його хору). Також написав урочисту композицію на честь єпископа Івана Снігурського на слова Й. Левицького «Оказаніє високого почтенія» для сопрано, соло і хору (1829 р.; утрачено); піснеспіви «Христос во-

скрес», «Тіло Христове», «Слава Єдинородний», «Алилуя», «Достойно есть»<sup>13</sup>.

Отже, досить важливим завданням є виявлення стилістичних закономірностей творів цього композитора на православні богослужбові тексти, написані під час служби в Перемишлі. Конкретизуючи проблематику: на якому рівні виявилися впливи Бортнянського, чинники парадигми європейського класицизму й раннього музичного романтизму, та як у його музиці були асимільовані місцеві традиції (оскільки у службовій практиці ці твори виконуються й дотепер) і чи взагалі була ця асиміляція<sup>14</sup>.

Розгляд богослужбових творів Нанке дає цікавий матеріал і для розуміння характеру протікання новаційних процесів у галицькому середовищі, адже саме вдалося вирішити завдання формування належної бази для успішного розширення сфери церковно-хорової творчості. Вочевидь, Нанке чітко розумів завдання своєї місії – виховати нове покоління митців<sup>15</sup>, які б зменшили дистанціювання між місцевою українською співочо-композиторською практикою та репрезентантами інших традицій. Він досяг своєї мети: «Хор, під дирекцією славного Нанкого, витаєт ... прехорошим пінієм... Церковь наполняется народом так местным, так и посторонним сельским.. Явилась также и интеллигенция, поляки и немцы, чтобы слышати славное нотное пение, тогда ещё в Галичине необыкновенное, особенно же Великого Четверга: "Вечери Твоя тайныя" и пр. и подивляти бас Серсавия и сопран Хризосома Синкевича. Пение пленяло всех, а знатоки стояли як очарованные недвижимо» [К. І. С. 1871, с. 1]<sup>16</sup>. Із запрошенням А. Нанке (Й. Левицький ангажував з м. Брна в Моравії сина місцевого капельмейстера) ситуація змінилася кардинально: «поставив хор так чистий, же більше і желати було не возможно» [Вербицький]. М. Вербицький факторами успіху вважав насамперед написані «в стилю класичнім» композиції Д. Бортнянського; твор-

чі якості самого А. Нанке, який осягнув дух і сутність українських піснеспівів і особливості стилістики Бортнянського, «і свої творення музикальні в тім духу писав і учив» [Вербицький]; музично-вокальну обдарованість учнів, особливо Йоана Хрисостома Сінкевича (сопрано), Матея Пінковського (альт), Григорія Чижевича (1831 помер від холери) і Спиридіона Алексеви́ча (тенори) – «так красними і чистими голосами одареними, же вигляданії півці при операх могли щастливими би бути, если би їх природа такими голосами би одарила» [Вербицький]. Працюючи над тембральністю нового колективу і культивуючи чоловічий ансамблево-хоровий спів, новий регент запросив до хору свого співвітчизника, баса Вікентія Зразового, оскільки серед місцевих музикантів не знайшов потрібного йому співочого голосу.

Для нього самого величезне значення повинні були відіграти традиції, що склалися як у петербурзькій школі, репрезентованій творчістю Бортнянського, так і в перемишльсько-львівському середовищі, хоча стосовно другого чинника повинна була спрацювати «реакція від протилежного». Натомість технікою першого він знайшов можливості збагатити місцевий співочий потенціал на ґрунті побутуючих інтонаційних моделей. Засади стилістики керівника Петербурзької співочої капели органічно виявляються у його композиціях, що належать до сфери не-концертних жанрів, де панують традиційні формотворчі схеми. Проте така «консервативність» у контексті місцевих церковних традицій виявилась важливою сходинкою для формування чіткого уявлення про сутнісні ознаки національних співочо-інтонаційних моделей. Таким чином, спадщина класика-попередника у природний хід стильового розвитку галицької церковної творчості хоча і внесла конфлікт (якщо зважати насамперед на загальне звичаєве тло), але й створила можливість розкрити його потенціал. Нанке показав, що зміни стосуються



насамперед форми із наслідковим збагаченням і урізноманітненням змісту.

Вивчаючи українські богослужбові тексти, літургічні музичні твори й засвоївши визначальні прийоми стилістики концертів свого великого вчителя, Нанке застосовує прийом, схожий до класичного принципу похідного розвитку (цьому сприяє типовий для православних піснеспівів прийом варіантно-варіаційного розгортання на ґрунті поспівково-формульної основи). Часто тематичне структурування викликає враження поєднання засад наскрізної драматургії та драматургії зіставлень, що в сукупності породжує самобутні варіанти контрастно-складових і масштабно-тематичних структур, що ближче до романтичної стилістики, ніж до класичних норм. Це яскраво рідтверджують створені композитором варіанти «Алилуї» (аналіз здійснено за виданням І. Кипріяна: дві Ре-мажорні, причому одного масштабу – двадцятичотиритактові; та «Алилуя» Фа-мажор, двадцятитактова).

Один із Ре-мажорних піснеспівів написаний у типовій простій репризній тричастинній формі, де зміни в тематичному матеріалі фактично відсутні (за винятком останнього акорду другого речення у першій та третій частинах і другого речення у другій частині). Цілком простим є ладо-гармонічний план твору: досить сказати, що перша і третя частини, за винятком третього такту першого і другого речення, де застосовуються домінантові гармонії, витримані в межах тонічного тризвука в різних розташуваннях, а друга частина – всуціль варіанти домінантових сполучень із вкрапленням подвійної домінанти. Проте це не заважає створенню ефектної піднесеності, що у її стабільності підноситься майже до рівня тріумфальності, а швидкий темп (*Allegro*) сприяє лапідарності й компактності музичної ідеї. Попри превалювання гармонічного плану в межах єдиної тональності над іншими засобами (мелодика має, так би мовити, «опосередковану» роль у інтонаційності твору),

композиторові вдалося створити враження quasi-мелодизації фактури завдяки пожвавленню руху басової партії у другій частині (ефект змін функцій голосів між басом і сопрано).

Значно складнішою є драматургія другої Ре-мажорної «Алилуї», що масштабна й тематично також цілком вкладається у межі простої тричастинності. Її тематичне наповнення виявляє риси значної мобільності внаслідок надання функцій речення фразам, унаслідок чого істотно зменшуються масштаби кожного тематичного утворення. Відтак виникає враження нестійкості, посилене інтенсивним гармонічним розвитком (А. Нанке широко використовує у творі різновиди акордики побічних ступенів) і введенням відхилень у тональність субдомінанти. Усе це приводить до того, що в загальному викладі музичного тексту важко чітко виокремити його розділи, а загальна тричастинність набуває ознак рідкісної у таких хорових творах безрепрізної тричастинності, хоча тематичний матеріал останньої частини ґрунтується на матеріалі мотиву, що виконує функції другого речення у другій частині (с), а останнє речення є масштабним розширенням початкового викладу теми «с», тим самим виразно виявляючи ознаки підсумковості на межі доповнення й коди. Така тематична організація формує рідкісний варіант способу сполучення частин у тричастинній формі, що схематично можна відтворити так:

$$\begin{array}{ccc} \text{А} & \text{А}^I & \text{В} \\ a^V a_1^V v+v_1 & a^V c a_1^V & c^V c_1+c_2 \end{array}$$

де  $v$  – цезури.

Відтак важко говорити тут про аналогії із принципами драматургії форми, і широко використовували композитори-романтики: уникнення кінцевої каденції у другій частині приводить до розімкнення форми, а на межі другої і третьої частин виникає ефект уявної репризи внаслідок використання варіанта початкового тематизму ( $a_1$ ). Матеріал заключної частини,

що, на відміну від першого показу цієї теми-кадансу, набуває самостійності й підкреслює стабілізацію загального плину, будучи водночас сильною кульмінацією всього твору. Проте все це надає формі ознак наявності динамічної репризи, настільки її тяжіння до стабілізації протистоїть інтенсивності попереднього мотивно-фразового розвитку.

На відміну від першого з розглянутих піснеспівів, у другому А. Нанке демонструє вражаючу свободу тембрової драматургії, вільно переносячи функції провідного голосу в різні голоси (при цьому навіть бас виявляє не тільки функції гармонічної опори, а й посилює враження загальної інтонаційної активності), що різко виходить з межі типових закономірностей класичного хорального викладу (до того ж без використання також традиційних поліфонічних засобів). Ефектно посилює тріумфальність звучання другого варіанта початкової теми «некласичний» октавний паралелізм тенорів і басів, що вказує на зв'язки з народним багатоголоссям. Серед прикметних ознак стилістики цього твору – триголосся із протиставленням терцевих і секстових паралелізмів у солуючих верхніх голосах (сопрано-альт; перший і другий тенори) статичній нижній партії (тенор і бас). Цей прийом О. Козаренко назвав серед показових знаків українського музичного бароко, зокрема – ансамблевих епізодів партесних концертів, кантів і духовних пісень [Козаренко 2000, с. 110] <sup>17</sup>.

«Алилуя» Фа-мажор своїм масштабом (двадцять тактів) дозволяє з достатньою мірою впевненості зауважувати тяжіння композитора до помітної масштабності в таких композиціях (яка забезпечується насамперед інтенсивністю розробки тематичного матеріалу) і водночас варіантності драматургії. У цьому випадку композитор застосовує просту двочастинну форму з розширенням і доповненням-кадансом, тематична тканина у якій, на відміну від попередніх, створює враження, що автор прагне досягти максимального ефекту урочистос-

ті завдяки, по суті, загальній адинамічності. Таке судження є імовірним внаслідок не тільки загальної ритмічної стабільності, а й динамічного плану кожної частини, де декресцендо послідовно застосовується у кожній заключній побудові. Тематичний матеріал організовано так, що, за всього тематичного оновлення у другій частині, виникає репризна структура:

$$\begin{array}{ccc} A & & A_1 \\ a + v & & a_1^v \quad c^v c^v + \text{доповнення,} \end{array}$$

де репризність забезпечується варіаційним проведенням початкової теми в другій частині і подальшим секвенційним розгортанням нової теми, що заміщує каданційну структуру, але вихідною секундовою послівкою, якій і надається значення основної секвенційної ланки, викликає аналогії з мотивним розвитком і, таким чином, – застосуванням принципу похідного контрасту. Ефектне секвенціювання у двох заключних реченнях цього твору є прийомом, що апелює до характерних ознак стилістики барокових духовно-музичних творів, що О. Козаренко охарактеризував як «усвідомлену відповідність... глибинним закономірностям етномузичної інтонаційності».

Аналогічні прийоми виявляються в інших композиціях («Тебе оспівуємо» і «Слава – Єдинородний»), опублікованих І. Кипріяном (попри усталену думку, саме в цьому варіанті вони найменше змінені щодо авторського викладу). Можливо, спроба чимось компенсувати втрату досвіду гласового співу покликала таку варіантність інтонаційно-драматургічних втілень окремих незмінних піснеспівів А. Нанке. Ця обставина створювала простір для безпосереднього контакту, а згодом синтезу класичного нормативного мистецтва з фольклоризованим богослужбово-співочим, переосмислення і першого, і другого для досягнення поставленої мети і створення певного проміжного явища на межі протилежних за своєю сутністю стилістичних ареалів.

Ці його твори показують, що пісенність мелодики – такої важливої для української музичної творчості, – для А. Нанке має вторинне значення. Натомість для вихованця класичної школи першорядним виявляється розробка інтонаційних моделей і тонально-гармонічний розвиток. Показово, що деякі з цих моделей сходять до барокової риторичності: так, для підкреслення урочистості в одній із Ре-мажорних «Алилуй» він у першій темі застосовує одночасно фігуру «піднесення» (anabasis) у верхніх і модель «трубного гласу» (послідовно низхідна й висхідна кварта) у нижньому голосі. Композитор водночас у гармонічній мові досить часто застосовує типові для романтичної стилістики прийоми, що трапляються вже у творах Д. Бортнянського: відхилення до тональностей побічних ступенів (III, VI та ін.), ускладнення структури акордів неакордовими звуками (як-от досить смілива секунда в субдомінантовому тризвуччі, що виникла внаслідок затримання в «Алилуй» F-dur тощо), перечення (у цьому ж пісенстві). Крім цього, привносячи основні принципи класичного структурування матеріалу в русло української богослужбової творчості, Нанке приходить до суттєвих відмінностей від класичних нормативів (зокрема, тяжіння до «фрагментизації» форми, що виявляється у другій з аналізованих «Алилуй» та, частково, у «Слава – Єдинородний», властиво концертним А. Веделя). Це яскраво виявляє композиційна драматургія, активно залучена в модифікацію пісенного чинника (зауважмо, що термін «пісня» є панівним серед інших жанрових визначень у богослужбово-співочому ареалі<sup>18</sup>). При цьому, якщо покластися на відомі характеристики тогочасної богослужбово-співочої практики, стилістика Нанке підпорядкована єдиній меті – позбавитися одноманітності, буденності й піднести, використовуючи сучасну мову, конкурентоздатність довіреної йому галузі.

Серед чеських музикантів, які працювали у греко-католицькій парафії Перемишля – співак (бас), педагог і регент Вінцент Зрзавий (Серсавій, Срзавій)<sup>19</sup>. Працюючи в Перемишлі впро-

довж 1835–1852 років, надавав першорядну увагу вивченню нотної грамоти. Як керівник і регент хору Перемишльської катедри, зміг утримати його високий рівень, «достойно вів школу» (М. Вербицький). Серед його творів Ф. Стешко назвав як найпоширеніші «Алилуя» після читання Апостола До-мажор; згадуються також «Тебе оспівуємо», «Буди ім'я Господнє». Натомість Б. Кудрик не називає автентичних творів Серсавія, крім «Христос воскрес» До-мажор з соло баритона. Вочевидь, маючи сумніви щодо авторства і цієї композиції, учений однозначно визначив його стильову приналежність: «Цей твір в кождім разі належить до “школи” отих перемишльських чужинних диригентів, що видно по чужій нашому духові італійсько-бідермаєрівській мелізматиці соля, а погані квінти під кінець твору свідчать про дилетантську роботу, отже бодай те певне, що твір не є Нанкого» [Кудрик 1995, с. 84].

Вторинність стилістики творів В. Зрзавого, що не претендує на створення власних, яскраво оригінальних закономірностей, визнана безсумнівною. Визнаючи апріорі цю тезу і не піддаючи її сумніву, звернімо увагу на характеристики творів митця, опубліковані С. Людкевичем (1922). Так, уже «Алилуя II» несподівано виказує цікавий варіант розробки пісенної стилістики з погляду моделювання у закономірностях формотворення варіаційно-варіантних властивостей української пісенності (не вдаємося тут до конкретизації ступеня переробки музичного тексту, яку здійснив видавець). Схема формотворення цього піснеспіву така:

а	в	$a_1 \rightarrow a^1$	$v^1$	$a^{11}$	$a_1^1$	$a_{12}$	с
1-а фраза	2-а фраза	3-я фраза	4-а фраза	1-а фраза	2-а фраза	3-я фраза	4-а фраза
1-е речення				2-е речення			
В	В	В-g	g-В	В	В-В	В	В
2 т.	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.

Відтак у піснеспіві виявляються закономірності звичайного класичного квадратного (шістнадцятитактового) періоду, що складається з двох речень. Але на рівні тематичної організації виявляють цікаві закономірності, якщо сприймати цей твір як такий, що написаний апологом класичної (спрощено – бідермаївівської) традиції. Принципи варіантно-варіаційного розгортання тут настільки щільно взаємодіють, що виникає відчуття цілковитого усвідомлення властивостей цього типу розвитку (до речі, зовсім не притаманного західноєвропейській музиці періоду класицизму); відчуття свободи і наскрізності посилено тонально-гармонічним планом (тут натомість – цілковита простота і чіткість). У сукупності виявлені якості сприяють варіантності фактурного плину: тісне й широке розташування, чергуючись, сприяють проявленню певної мелодичної свободи, оскільки і основний мелодичний контур-формула, і її втора виявляються у різних голосах (варто зауважити, що застосовано навіть принцип мелодичної дзеркальності при одночасній варіантності в другій фразі), що дозволило уникнути одноманітності й шаблонності в тематичному розгортанні.

Чіткіше враження можна скласти про доробок Л. Седняка<sup>20</sup> за виданням І. Кипріяна, де оприлюднено чотириголосі «Алилюю», два варіанти піснеспіву «Милість миру» і «Свят». Оскільки за Л. Седняком не відзначалося більш-менш вагомих досягнень у керуванні перемишльським хором (хоча й очолював його упродовж трьох десятиліть), а під досягненнями сучасники й пізніші дослідники цього етапу розуміли насамперед осягнення духу обрядовості й закономірностей української співочої традиції [Сінкевич 1853, с. 92; Вахнянин 1908; Беднаржова 2000], можна припустити як певну усередненість і в його композиторській творчості на церковнослов'янські тексти, так і дотримання формотворчо-стилістичних шаблонів, властивих європейській церковній музиці періоду його

навчання азам композиторської майстерності. Минуючи узагальнення на кшталт наслідування «італійсько-концертного стилю» [Кудрик 1995], потрібно виявити хоча б окремі риси, що виказують приналежність до стилістики західного, або ж українського ареалу.

Насамперед варто зазначити, що згадані Б. Кудриком частини з «Літургії», до яких звертався Л. Седляк, – «Слава – Єдинокордоний», «Святий Боже», «Алилуя» після читання Апостола, «Дух святий», «Господи помилуй», «Прийдіте, радісно заспіваймо», «Отця і Сина і Святого Духа», «Милість миру», «Свят, свят, свят», «Тебе оспівуємо», «Отче наш», «Єдин свят», «Нехай сповняться» – переважно нетипові для європейської католицько-протестантської композиторської музики. Утім, за такою належністю можна виокремити дві групи. До типових виключно для греко-католицької й православної церков належать «Дух святий», «Прийдіте, радісно заспіваймо», «Милість миру», «Тебе оспівуємо», «Єдин свят» і «Нехай сповняться». Інші притаманні обом конфесійним ареалам, отож можна висловити припущення, що в них Седляк почував себе вільніше і впевненіше.

Так, у «Алилуї», що надрукована І. Кипріяном <sup>21</sup>, помітною є не тільки типова пісенна квадратність, цілковита простота тонально-гармонічного плину, фактурна шаблонність (виняткове чотириголосся із усталеними секстово-терцевими паралелізмами у фрагментах з вторами і фактичною нейтральністю тенорової партії), а й намагання урізноманітнити типову пісенну структуру за допомогою змін у проведенні початкової теми й оновлення тематизму в другому реченні кожного періоду (особливості структури відтворює формула  $av \parallel a_1c \parallel d$ ). Окрім цього, композитор використав прийом оновлення у заключній побудові, що виконує функцію синтетичної коди (явна ознака класицизму), де в мелодичних лініях тією чи іншою мірою виявляються контури початкового наспіву, а в ритміці до передостаннього фрагмента витримано початко-



ву формулу, ефектність якої посилено чотирма ланками небуквальних секвенцій. З іншого погляду такі самі властивості вказують на дію чинників католицького походження: так, характерні проєкції латинської традиції простежуються у явному ототожненні суми двох чотиритактових речень (аналогія до двовірша) із рядками (підкреслено виразним кадансуванням саме на межі другого і третього, а також четвертого і заключного речень); початкові двотакти першого і третього речень майже тотожні, тоді як їх продовження презентує вільне інтонаційне розгортання, що співзвучне до принципів структурування франко-англійських секвенцій у латинських піснеспівах (ці особливості григоріанського хоралу згодом усталилися в композиторській творчості).

Інші композиційні властивості виявляє «Свят, свят, свят» Л. Седляка, у якому поєднано «Свят» і «Благословен». Піснеспів тяжіє до мозаїчності; не притаманна йому ні класична пропорційність розділів, ні навіть структурних одиниць, оскільки однорядними за важливістю виявляються субмотиви-вигуки, фрази і речення:

a	v	v <sub>1</sub>	c	d	d <sub>1</sub>	e	f→	f	g	g <sub>1</sub>
3 субмотиви	фраза	фраза	фраза	фраза	фраза	3 фрази	мотив	фраза	фраза	фраза
1 т.+ 1 т.+ 1 т.	1,5 т.	1,5 т.	2,5 т.	1,5 т.	2 т.	1 т.+ 1 т.+ 1 т.	1 т.	2 т.	2 т.	2 ¾ т.
1-е речення			2-е речення			3-є речення	4-е речення		5-е речення	

Унаслідок такої дробності проблематичним виявляється усвідомлення того, що у цьому піснеспіві дотримано типової двочастинності (згідно з віршами, що увійшли до нього) й пропорції між частинами також належні (відповідно 12,5 і 11 тт., хоча в першій частині створено 2, а в другій – 3 речен-

ня). Таке структурування можна розглядати як прояв тенденції до укрупнення, що відповідає містичним числовим співвідношенням.

Важливим для загальної композиції виявляється те, що аналогічними за принципом структурування є початкові побудови частин з тією різницею, що спочатку композитор застосував субмотиви (як адекватне втілення односкладового вигуку), а згодом – достатньо розспівані фрази. Необхідно також відзначити, що, за винятком початкових субмотивів-імпульсів, інтонаційно-фактурна тканина твору достатньо цілісна: тут панують ланцюги терцевих паралелізмів, використані як у сопрано й альтів, так і в тенорів і басів. Епізодично мелодизуючи партії останніх, вони, утім, не складають враження технічної свободи, натомість – відчуття шаблонності. Проте в їх початковому висхідному тетракордовому мотиві, який є наслідком ущільнення й розширення початкової «розосередженої» паузами мелодичної лінії у партії сопрано, можна спостерегти прагнення до створення певної лейтінтонації, оскільки він з'являється у різних епізодах і несе певне смислове навантаження, пов'язане з семантикою славильності.

На відміну від цього твору, що залишає двоїсте враження унаслідок прагнення його автора до зовнішньої ефектності, у двох варіантах «Милості миру» Л. Седляк ретельніше дотримався типових обрядових закономірностей, надаючи перевагу силабічному розспіву і лишень подекуди використовуючи структурно-тематичне повторення із наслідковим розширенням масштабів речень. Не володіючи яскравою інтонаційністю (до певної міри це компенсовано активністю застосованих відхилень), вони, утім, достатньо прості для виконання, оскільки тут мелодично-тематичний матеріал викладено переважно в межах середньої теситури. Виняток, що яскраво вирізняється серед такого спокійного фактурно-го плину, – ефектний, але немотивований стрибок на межі

першого і другого речень другої частини «Милості миру» До-мажор. Л. Седляк у цьому фрагменті, вирішивши підкреслити фразу «поклонятися Отцю», вдається до зіставлення соло високих голосів (до того ж у тісному розташуванні; загальний діапазон – квінта; низхідні тризвукові паралелізми з опорою на тонічній терції) із попереднім туті (тонічним тризвуком охоплено дві октави) і наступним дуєтом солюючих тенора і баса вже у звичному терцево-секстовому вторуванні (надалі повертається типове чотириголосся). Цей випадок яскраво ілюструє причини протестів проти праці «чужоземних композиторів» із їх пагубним пристрастям до «концертності» на ниві православної й греко-католицької церковно-співочої традиції.

Отже, виявлені закономірності і стилістичні особливості творів чеських композиторів дозволяють конкретизувати й у деяких аспектах переосмислити висновки, здійснені щодо їхньої творчості Ф. Стешком. Їх узагальнення здійснила Т. Беднаржова, виокремивши кілька найважливіших тез:

«1) музична спадщина чеських музикантів торкалася насамперед співу під час літургії, не вдалося знайти партитур, які б засвідчували їх використання у ранніх чи вечірніх богослужіннях або при відправі парастасів;

2) висока оцінка професійної діяльності музикантів-іноземців впливає з того, що вони швидко і цілковито пристосувалися до нового, для них чужого і нерідко незрозумілого тексту, у їх композиціях не зустрічаються неправильні наголоси, неправильна ритміка;

3) характерною рисою чеських композиторів, диригентів було володіння чудовою професійною технікою, що дуже імпонувало прихожанам;

4) разом з тим звернув увагу... на те, що між композиціями, які йому [Ф. Стешку. – Н. К.] вдалося знайти, не було гармонізації або якогось співу з ірмологіону; на жаль, старовинні

галицькі церковні мелодії, які вони не могли не чути, не привабили чеських музикантів, не викликали в них, ймовірно, професійного зацікавлення;

5) ... вдалося помітити відчутний вплив на творчість згаданих чеських музикантів славетного українського композитора Дмитра Бортнянського, духовні композиції якого були дуже популярними в Галичині...;

6) ... характерна риса чеських музикантів полягала в тому, що композиції вони творили в дусі тієї доби, в якій вони жили, отже їх твори близькі за формою до західноєвропейського стилю» [Беднаржова 2000, с. 41].

Вдамося до уточнень тез, які окреслені вище. Жанрові обмеження торкаються не тільки піснеспівів інших відправ, а й відсутності творів, що належать до змінного кола. Звертаючись до пісенного кола літургії як домінуючого на той час жанру богослужбової композиторської творчості, чеські митці культивували жанри, що об'єктивно найчастіше розпівували соборними хорами, і справді не залишивши жодного зразка опрацювання ірмологійних розспівів – усі їхні твори є авторськими композиціями. Твердження щодо високої оцінки насправді є перебільшенням, оскільки Ф. Стешко на підставі існуючих даних, серед яких надав перевагу відомостям Ю. Желехівського, насправді надав високу оцінку тільки регентсько-освітній праці А. Нанке і Ф. Лоренца, а композиторського доробку не торкається. Тому загальне твердження про «близькість за формою західноєвропейському стилю» потребує конкретизації у кожному випадку.

Так чи інакше, та оцінка кожного із чеських композиторів, творчість яких розглядається у контексті перемишльської школи, щільно пов'язана з їх адаптацією до української галицької церковно-співочої традиції та опертя на принципи музичного мислення, притаманні творчості Д. Бортнянського. Попри уста-лену оцінку всіх їх як епігонів, не до всіх її доцільно поширюва-

ти: попри реальний вплив творчості Д. Бортнянського відчутна самостійність у застосуванні загальних принципів його творчості притаманна А. Нанке, слідами якого йшов і Л. Седляк.

Почнемо з того, що жоден з них не створив зразка найпоказовішого жанру його творчості – концерту і не виявив у своїх творах безпосередньо «концертної» стилістики, так само як в окремих піснеспівах ніхто з них не вдався до опрацювань мелодій, поширених у тогочасній церковно-співочій практиці або зафіксованих у богослужбових книгах піснеспівів, що, крім концертів, і складало основне жанрове наповнення церковно-співочого доробку Д. Бортнянського. Немає також безпосередніх свідчень про те, які твори великого митця, окрім концертів, були доступні для запрошених у Перемишль чеських митців і їх учнів-галичан. Відтак виникає припущення про інший характер впливу, інші аналогії.

У зв'язку з цим варто взяти до уваги застереження М. Рицаревої щодо походження використаних ним мелодій у рукописних чи друкованих джерелах, натомість надає перевагу версії їх запозичення з усної традиції <sup>22</sup>: отже, основними змінними в опрацюванні наспівів були мелодика і ладо-гармонічний плин [Рыцарева 1979, с. 213]. А оскільки ці стилістичні властивості склали ядро привнесених А. Нанке і підхоплених його послідовниками змін у парадигмі галицького церковного співу, на рівень аналогії із стилістичною концепцією Д. Бортнянського виходить ладо-гармонічна і фактурна сторони їх богослужбової творчості. Від стилістики великого композитора було перейнято і перенесення основної мелодії у верхній голос та його різноінтервальне дублювання; розширення основного чотириголосого викладу шляхом застосування дівізі й у такий спосіб досягнення інтенсивного фактурного насичення, що ефектно переমেжоване «прозорими» епізодами в ансамблевому виконанні. Натомість значно скромнішим є ладовий розвиток, де домінують відхилення у тональності III і VI ступенів,

але цілком відсутня ладо-тональна перемінність (про модуляції у паралельні тональності й тональності секундового співвідношення, типові для творів Д. Бортнянського, взагалі не йдеться).

Щодо особливостей формотворення, тут теж виявляються певні точки дотику, або ж перейняття основних принципів від Д. Бортнянського. Знову відштовхнемося від спостережень М. Рицаревої над цією сферою авторської стилістики: «В форме своих переложений... В тех случаях, когда напев основан на многократном повторении определенного построения, композитор сохраняет ту же структуру, не прибегая к варьированию. В других случаях, сохраняя вариантно-попевочное мелодическое развитие напевов, Бортнянский свободно варьирует ритмическую и синтаксическую структуру попевок, заставляя эти тематические ячейки как бы сверкать всеми своими гранями» [Рыцарева 1979, с. 221]. Перший підхід якнайяскравіше виявляється у формотворенні репризної тричастинної «Алилуї», другий – у двох інших, з тією різницею, що тематичні ланки мають мало спільного з поспівками, а ґрунтуються на принципах західно-європейського класичного фразування, а варіаційність в межах малих форм не приводить до істотних змін початкових тематичних структур. Ще одна риса змушує припустити реальність його ознайомлення із українською церковно-співочою літературою: не існує жодної згадки про тогочасне виконання перемишлянами творів інших представників «золотої доби», тоді як деякі закономірності формотворення й драматургії піснеспівів А. Нанке (а частково – і Л. Седляка) виявляють споріднення з драматургією, притаманною творам А. Веделя. Ця спорідненість вивляється в очевидній «дробності» загального тематичного плину більшості композицій, внаслідок чого складається враження достатньої інтенсивності розвитку, а також – у використанні подекуди прийомів тембрального зіставлення тутійних епізодів та трю як важливого драматургічного прийому.

Отже, творча діяльність А. Нанке і його безпосереднього послідовника Л. Седляка не тільки створила основи, а й значною мірою вирішила завдання, поставлене І. Снігурським. Повсюдна профанізація такого сакрального явища, як церковна відправа, була припинена на найвищому для цієї сфери рівні – архиєрейських служіннях, що вже само по собі канонізувало явище хорового співу на противагу єрусалимково-самолівковим традиціям і надавало його плеканню необхідної опори. Диференціація заторкнула внутрішні процеси: було виразно розчленовано кілька сфер, де «вищі» рівні вже залежать не стільки від оригінальності й поширеності (яскравий авторський твір чи панування певних співочих видів у богослужінні), скільки від наповненості семантико-символічною змістовністю творів і сприйняття прихожанами цього змісту, його підтримки, відхилення і критичного транслявання в актуальний культурний контекст.

### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Уже М. Вербицький вказував на відгалуження паростків школи: 1) Львів, Ставропігія – Яків Неронович (не дала висліду); 2) Чернівці, 1835, І.-Х. Сенкевич. Згасла після його смерті; 3) Львів, семінарія, 1835: Йосиф Лівичій з Болшова: також І.-Х. Сенкевич. «Тая отрасль донині красно і повно процвітає і ограничилась на мужеский голоси» [Вербицький].

<sup>2</sup> М. Вербицький у статті «О пінію музикальнім» підтвердив, що до 1827 року тут у церквах співали тільки дяки.

<sup>3</sup> Опис тогочасної церковно-співочої практики І.-Х. Сінкевичем складає вельми негативне явище: «Пініє тому катедральное при торжественних Службах Божіих відправлялося на самолівку, як хто потрафив зо своїми помічниками таковое віддати, розумієся, завше інакше, бо годі було другий раз так потрафити». Упродовж 1810–1820-х років «... в крилосі співав один дяк, так як всякий, хто носив суконну капоту, – в містечках ходив в костел, а на селі стидився в церкві співати, ... а із крестьян мало хто нашовся щоби

дяку помагав, если же так случалось, то оба співали одним голосом. Даже в перемишльському катедральнім соборі славний свого времени бас Гелитович в первих десятках текущого віка співав в крилосі один» [Сінкевич].

<sup>4</sup> Регент, який був і композитором, і вчителем співу для своїх вихованців, при підготовці до виконання своїх творів міг створити те бажане звучання, яке засвоювалося й поширювалося у значенні певного слухового «архетипу» чи взірця авторського музичного мислення з усіма його особливостями.

<sup>5</sup> Перемишльський єпископ Іоанн Снігурський (1784, м. Берестяни Самбірського повіту – вересень 1847 р., Перемишль), окрім вражаючої пастирської, організаційної і благодійної діяльності, відзначився й тим, що увів українську мову в конкурсні іспити перемишльської дієцезії. Кристалізація його музичних уподобань відбулася в період навчання і праці у Відні, де він здобув ступінь доктора богослов'я, працював співробітником (з осені 1808 р.), згодом – парохом (з 1813 р.) церкви Святої Варвари і був призначений Перемишльським єпископом (1818).

<sup>6</sup> Очевидно, що це не було просте «знайомство» з невідомим пластом музичної творчості із поверховими враженнями. Про те, наскільки І. Снігурський прагнув опанувати цим стилем, до того ж репрезентованим співом українських виконавців, наводить дані Б. Кудрик: «хор цієї каплиці, зложений виключно з придніпрянських українців, звернувся до парохіяльного уряду церкви св. Варвари з проханням о дозвіл співати в цій церкві. Без вагань умовлено прохання, й коли в цій церкві на найближчій Службі Божій хор виконав твори Бортнянського, вражіння, як кажуть джерела, було могутнє. І оце тоді Снігурський як сотрудник правив спільно при всіх торжественних Службах Божих, скільки разів співав цей хор. Проби хору відбувалися в хаті пароха Ольшанського, але в приявности Снігурського. У межичасі Снігурський сам обійняв парохію церкви, а твори Бортнянського та спосіб їхнього виконання прийнялися у коротці також у хорі питомців “Barbareum”... взір до цієї реформи мав єпископ уже у Відні, але саме у згаданому наддніпрянському світоварварському хорі, що виконував зразково твори Бортнянського» [Кудрик 1995, с. 83].

<sup>7</sup> О. Йосиф Левицький (1801, Баранчичі – 24 травня 1860, Нагуєвичі) – поет, перекладач, критик, мовознавець, публіцист і автор підручників. 1825 року закінчив віденську духовну семінарію. Після висвячення став капеланом єп. І. Снігурського. У 1829 році на його доручення організував у Перемишлі катедральний хор. 1834-го року надрукував у Перемишлі першу в Галичині граматику української мови (*Grammatik der ruthenischen oder kleinrussischen Sprache in Galizien*). Автор панегіриків (Францу Йоси-



фу І, митр. М. Левицькому, еп. І. Снігурському, еп. Г. Яхимовичу, еп. В. Поповичу та ін.), перекладів із Й.-В. Гете, Ф. Шіллера та інших західно-європейських поетів. У брошурі *Listy tyzace sie pismienictwa ruskiego w Galicyi* (Перемишль 1843 р.) виступив з критикою *Русалки Дністрової* та мовних і правописних засад, запропонованих «Руською Трійцею». Працював над мово- та літературознавчою проблематикою. Уклав «Молитвослов для вигоди парафіян» (Перемишль, 1840 р.), підручники «Азбука русская для найменших дітей» (Перемишль 1844 р.), «Грамматика языка русско-го в Галиції» (Перемишль 1849 р.) та «Приручний словар славно-польский» (Львів 1830 р.). Учасник 3'їзду руських учених (Львів, 19–26 жовтня 1848 р.). 1849 року відзначений Цивільною медаллю за заслуги для збереження миру під час подій 1848–1849 років.

<sup>8</sup> У цій праці дослідник вказує на певні характеристики, що цілком не узгоджуються з дотепер поширеними поглядами на це явище: семиголосся у складі першого та другого дискантів, першого та другого альтя, тенора й баса.

<sup>9</sup> Диригент, композитор і педагог Алоїз Нанке (бл. 1780 р., м. Брно, тепер Чехія – 1835, м. Перемишль, тепер Пшемисль, Польща) здобув музичну освіту в Брно й Відні. Диригентську діяльність розпочав у Брно під опікою графа Антоніна Берджиха Мітровського (бл. 1798 р.), тоді ж створив перші церковні композиції. Працював скрипалем в оркестрі місцевого театру та оркестру Казимира фон Блюменталя. У Відні був учасником «Квартетової музики» та «Музичного товариства». Його «Offertorium» виконувався у Відні, Брно та Дрездені (також відомо, що Нанке належить «Vater unser» для мішаного хору з органом і оркестром). У 1829 році переїхав до Перемишля, де проживав до кінця життя: за рекомендацією старости церковного хору Вінклера о. Й. Левицький запросив Нанке на посаду регента та вчителя катедрального хору (1829–1930, 1931–1934). Перший виступ відбувся у квітні (13 за старим, 26 за новим стилем) 1829 року (на Великодні свята). Із Нанке як його помічники працювали Я. Неронович і В. Серсавій. У репертуарі очолюваного ним колективу – українська богослужбова музика, зокрема композиції Д. Бортнянського, М. Березовського, В. Серсавія, Й. та М. Гайднів, В. А. Моцарта; а також пісні «Станьмо, браття, в коло», «Дай же Боже, в добрий час», «Був Грицько мудрий родом з Коломиї». Користуючись підтримкою і допомогою Й. Левицького та І. Снігурського, Нанке заснував у місті музичну школу й музичну бібліотеку. Викладав для хористів генерал-бас, основи композиції, диригування, гру на музичних інструментах. Учні цієї школи поширювали засади музичного професіоналізму на теренах Східної

Галичини, Буковини, Закарпаття та інших західноукраїнських регіонів (М. Вербицький, І. Лаврівський, Я. Неронович, І. Х. Сінкевич, К. Матезонський, І. Скоблевський та ін.). У 1834 році пішов з посади. Деякі літургічні твори (11) Нанке увійшли до опублікованої І. Кипріяном «Літургії в партитурі на 4 голоси для мішаного хору» (Перемишль, 1882 р.). Автентичних рукописів не збереглося.

<sup>10</sup> І.-Х. Сінкевич пише про це так: «Дізнавшись о тім староста перемиский Вінклер, же бл. пам. Йоанн Снігурский возлюбив музыкальное пініе, представив томуж свого метра музики Алоїса Нанкого, що він з охотою справить висшое пініе катедрального хору ведля правил генераль-басса, і як тільки будуть ученики к тому спосібній, на Великдень р. 1829 также і его дочка содійствовати буде. Підписавшийся по повеліню его преосвященства приняв вспомянутого Алоїса Нанке зо всею чемністю, ізяснив му текст руского пінія і переписав ради будущего торжества великодного для неуміющих читати по руски, латинськими буквами а німецкою орфографією цілу Службу Божу, і ще декотриі пісні літургіческіі, як напр. Христос воскресє і т. д. під котриі тексти уложив А. Нанке прехорошіі квартети, до ниніка употребляеміі».

<sup>11</sup> Невідомо, чи саме так констатували цей факт величезної значущості для історії української музичної культури (зауважмо: Вербицький говорить про європейський контекст, не враховуючи російського, хоча саме із Санкт-Петербурга були отримані твори Бортнянського) у 1830-му, адже стаття була написана значно пізніше. Але вочевидь, що галицькі музиканти і суспільність усвідомили його належно, а відтак саме богослужбова творчість була окреслена як така, що несла питомо національну характерність.

<sup>12</sup> Прецеденти komponування іноземними музикантами церковно-музичних композицій назвав І. Хр. Сінкевич: «... чув такое пініе від р. 1808, чув также раз на Рождество свят[ого] Йоана Предтечи і Крестителя, як на органах враз з іними інструментами і котлами грав музик Радилевич торжественну Службу Божу. На тот сам спосіб р. 1825, 1826 во Львові музик Роллечек, родом чех, уложив був рускую літургію на чтире голоси враз з інструментами, і таковую во время ювілея 1826 р. в церкви свят[о] Георгія ві Львові служившу его преосвященству Йоанну Снігурскому при помощи славної співачки Бароні відіграв; но правим русинам се не сподобалося».

<sup>13</sup> Ф. Шешко називає значно більше творів А. Нанке, що належать до української богослужбово-музичної творчості: «Служба Божа», «Христос воскресє», «Тіло Христове», «Вошел еси, архіерею», «Слава – Єдинородний» (три варіанти), «Прийдіте, радісно заспіваймо» (чотири варіанти), «Аллилуя» (після Апостола), «Ми херувимів», «Вірюю», «Милість миру»,

«Нехай сповняться», очевидно, написані для мішаного хору (цю здогадку висловлює Стешко, хоча мали б бути написані для чоловічого хору за участю хлопчиків). І. Кипріяном вперше (Л., 1882) були видані «Слава – Єдинородний», «Алилуя» (після Апостола), «Прийдіте, радісно заспіваймо», «Тебе оспівуємо, Тебе благословимо», «Воскличніте Господеві вся земля», «Бо від Господа спасіння», «Нехай сповняться», «Христос воскрес», «Вознесися на небеса, Боже» для 4-голосого мішаного хору.

<sup>14</sup> Не маючи можливості визначити, чи змінювався характер цього симбіозу в творчості А. Нанке, оскільки невідомим є точне датування його композицій, розглядаємо його доробок як певну константу.

<sup>15</sup> Програма навчання передбачала 2-річний курс 24-х учнів дяківського сану або вчителів.

<sup>16</sup> Це ж згодом відзначив Ф. Стешко: «Висока музична ерудиція Нанке, пильна та невтомна праця з хором, вміло складений репертуар, в якому переважали його власні композиції, написані дуже гарно та із знанням хорової техніки і хорових можливостей, нарешті, добрі голоси та вроджений музичний талант хористів (хоча мали невелику музичну освіту), – це все сприяло тому, що перемишльський греко-католицький хор (український) досягнув великої слави не лише в Перемишлі, а й поза Галичиною» [Беднаржова 2000, с. 61].

<sup>17</sup> Цей самий прийом, модифікований унаслідок ущільнення гармонічної опори завдяки статичній кварті/терції у двох тенорів (за якого триголосся перетворюється у насичене п'ятиголосся), покладено в основу тематизму вище аналізованого пісенспіву. Водночас його легко асоціювати з принципом ведення ісону в монодичних пісенспівах, що підкреслює зв'язок із православними співочими традиціями.

<sup>18</sup> На той час справді панівний термін для означення співаних церковно-музичних творів, що не враховував обрядову жанрову специфіку. Його застосування значною мірою знівельовало достатньо широку жанрову палітру джерел стилістики «українських» композицій А. Нанке. Духовна пісенність, крім концертів Д. Бортнянського та інших богослужбових композицій, бачиться важливою основою його авторського стилю, а згодом і М. Вербицького. До її характеристик належить невіддільність синкретичної музичної форми від строфічної або куплетної форми словесного тексту, залежність від обсягу строфи та іноді – прояви наскрізного типу розвитку або тричастинності [Медведик 2004, с. 215–216]. Усі вони в різних комбінаціях присутні у відомих богослужбових творах Нанке.

У цьому зв'язку потрібно зауважити, що така роль духовної пісенності пояснюється тим, що для тогочасних мистецьких процесів виявилася важ-

ливою й актуальною спадщина українського літературного бароко із характерним для нього розквітом пісенний форм. Упродовж другої третини ХІХ ст. в єпископській друкарні Перемишля було перевидано «Пісні набожнія з Богогласника Почаевского» (1834), «Nabożeństwo różne, od Ojców św. złożone» (1835), «Літургікон» (1840), «Echphonemata liturgii greckiej» (1842). Показово, що й хрестоматія української літератури в підручнику української мови «Grammatik der ruthenischen oder kleinrussischen Sprache in Galizien» Й. Левицького (Пшемисль, 1834 р.), де автор наполягає на домінуванні церковнослов'янського правопису, сформована переважно з барокових творів.

<sup>19</sup> Вінцент Зрзавий (1802 р., с. Каніца бл. Брна, Моравія – 12 травня 1853 р., Перемишль) у 1830 році прибув до Перемишля як співак і почав виконувати функції репетитора хорових партій (дублювання на скрипці мелодій окремих партій з репертуару). У 1831 році збірку творів Д. Боршнянського, переписану Зрзавієм, О. Левицький послав до Ставропігійського інституту (другу 1853 року подаровано хору церкви Святої Варвари). Обіймав посади вчителя музики та співу при підготовчому курсі вчительської семнарії, дяковчительському училищі і гімназії у Перемишлі.

<sup>20</sup>Чех за походженням, співак, регент, композитор і педагог Седляк (Седлак) Людвіг (Людвік) (? – імовірно, наприкінці 1886 р., за іншими даними – 1887 р.) упродовж 30 років працював учителем музики («директором фігурального співу») у дяковчительській школі Перемишля. А. Вахнянин назвав 1856 як дату призначення на цю посаду, імовірно, – одразу після смерті Зрзавого (1853). Сучасниками відзначена недбайливість у керуванні хором, не надаючи належної уваги нотній грамоті, що призвело до одноманітності репертуару. Після його вступу на посаду 1841 року М. Вербицький характеризує виступи хору вкрай негативно, особливо після заступу Л. Седляка на керівництво: «жаден питомець нічого не научився, а хор так підупав, же з давного ані тинь не осталась!» [Вербицький М. О пінію музикальнім, с. 4]. Написав Літургію (здебільшого залишилася в попованих рукописних копіях) і лише три пісні з неї – «Алилуя», «Милость мира» і «Свят» – опублікував І. Кипріян. Серед учнів – український хоровий диригент Йосип Вітошинський.

<sup>21</sup> «Інша річ з того рода репродукованими в “Першій Службі Божій” композиціями, як “Алилуя” Седляка. Знаю добре, що оно в тій формі видане в “Партитурі” о. Кипріяна, але тому вже 15 літ. Сумніваюся, чи би нині о. Кипріян, знаний і заслужений яко музик, подібну лихоту під взглядом композиції замістив в своїй “Партитурі”, котра колись одна дала почин до сильного розбуженя руху музичного на Галицькій Русі. Але коли

видавцеві “Першої Служби Божої” те “Аллилуя” подобалося, то годилося поглянути композиції, призначені до відписаня і літографії – поправити і ті шевські басы (т. є. октави між сопраном і басом), не згадуючи вже про unisono альта і баса, – заступити просто звичайною модуляцією найзвичайнішої гармонії» [Домет 1899, с. 2].

<sup>22</sup> Таке припущення утворює важливу аналогію із принципами творчості композиторів материкової України ХІХ – початку ХХ ст., слуховий досвід більшості яких мав пріоритет над використанням фіксованих джерел. Для такого процесу природним є вільне оперування поспівковим матеріалом, можливістю нерегламентованого комбінування типовими інтонаційними моделями, різновидами багатоголосого розспіву і фактурного викладу, свобода у використанні елементів ладо-гармонічної і метроритмічної систем.

## ЛІТЕРАТУРА

- [Б. п.]. Некролог // Отечественные записки. – 1853.
- [Б. п.]. Наши дела // Слово. – 1875. – 19/31 янв. – С. 1.
- Бажаньській П. История русского церковного пения. – Л., 1891.
- Беднаржова Т. Федір Шешко: український вчений-педагог, музиколог-теоретик / Тетяна Беднаржова. – Т. ; Прага, 2000.
- Вахнянин А. Спомини з життя (посмертне виданє) / А. Вахнянин / зладив К. Студинський. – Л., 1908.
- Вербицький М. О пінію музикальнім [Електронний ресурс] / Михайло Вербицький. – Режим доступу : <http://www.regent.cerkiew.net/Biblioteka/Werbuskyj%20M%20-%20O%20piniju%20muzykalnim.pdf>.
- Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. ... канд. мистецтвознав. / Ж. В. Дедусенко. – К., 2002.
- Домет. З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний / Домет // Діло. – 1899. – Чис. 64. – 20 марця /1 цвітня.
- Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини : дис. ... канд. мистецтвознав. / Ж. Й. Зваричук. – К., 2008.
- К. І. С. Страстний Четверг (вспоминання со времєн епископа Іоанна Снігурського) / К. І. С. // Слово. – 1871. – Чис. 50. – 4/16 мая. – С. 1.
- Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко / Українознавча бібліотека НТШ. – 2000. – Чис. 15.
- Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик / упорядник і автор передмови Ю. Ясиновський. – Л. : Інститут українознавства

ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – (Серія «Історія української музики». – Вип. I : Дослідження).

*Левицький Й.* Історія введення музикального пінія в Перемишлі [Електронний ресурс] / Йосиф Левицький. – Режим доступу : <http://regent.cerkiew.net/Biblioteka/Josyf%20Lewyuskj.pdf>.

*М. В. з М.* [Вербицький М. з Млинів]. О пінію музикальном // Галичанин. – 1863. – Кн. 1. – Вип. 2.

*Маковей О.* З історії нашої фільології. Три галицькі граматики. (Іван Могильницький, Йосиф Левицький і Йосиф Лозинський) / О. Маковей // ЗНТШ. – Л., 1903. – Т. LI.

*Медведик Ю.* Жанрово-стильові особливості української духовної пісні XVII–XVIII ст. / Ю. Медведик // Калофонія. – 2004. – Чис. 2.

*Рыцарева М.* Композитор Д. С. Бортнянский. Жизнь и творчество. – Ленинград : Музыка, 1979.

*Сінкевич І.-Х.* Начало нотного пінія въ Галицкой Руси (Воспоминания старого священника) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.regent.cerkiew.net/Biblioteka/Sinkewycz%20Naczalo.pdf>.

Результаты исторически-стилевых исследований, затрагивающих проблемы межкультурных взаимовлияний, часто привносят много нового и неожиданного для устоявшихся концепций развертывания художественных процессов в рамках различных локалов. На основе изучения творчества чешских музыкантов, приглашенных в конце 1820–1830-х годов в Перемишль епископом Иоанном Снигурским, стало возможным корректировать бытующую теорию влияния Д. Бортнянского на богослужбное музыкальное творчество региона середины XIX в.

**Ключевые слова:** перемишльская школа, богослужбное творчество, стилистика, церковно-певческая традиция, влияние.