

Мирослава Новакович

К вопросу о музыкальной культуре Пшемысля первой половины XIX века

Ars inter Culturas nr 5, 305-316

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Original research paper

Received: 1.10.2016

Accepted: 15.12.2016

Мирослава Новакович

Львовская национальная музыкальная академия имени М.В. Лысенко

Львов

golowersa@mail.ru

**К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
ПШЕМЫСЛЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Ключевые слова: *композиторская школа, церковная музыка, культурное пограничье, Литургия*

Введение

В конце XX – начале XXI века в Украине а также соседних с ней Беларуси и Польше появилось немало работ, посвященных проблемам культурно-территориального пограничья и его участия, как контактной или разграничительной зоны, в процессах конструирования национальных идентичностей. Известно, что в украинской историографии эта традиция была начата еще в XIX веке. Известный украинский общественно-политический деятель Михаил Драгоманов в работе *Историческая Польша и великорусская демократия* писал, что «история каждого народа обуславливается географией местности, которую он занимает, или иначе, землей, на которой он живет. Счастливые те народы, которым удалось занять земли удобные и, так сказать, легко понятные, то есть такие, чьи приметы и отношения легко понять даже тогда, когда народ еще находится на невысокой ступени развития»¹. Что касается «тяжелых» местностей, то они, по мнению Драгоманова, достались всем славянам за их равнинный ландшафт. Географическое расположение привело к тому, что в течение всего времени своего существования Украина была границей не только различных государственных образований, но и «разных цивилизационных и культурных зон» (С. Плохий). Не случайно в первой половине XX века украинский географ С. Рудницкий писал, что «существование между тремя мирами превратило Украину из» пограничной страны «на» страну границ»².

Поэтому Галиция принадлежит к тем европейским территориям, на которых на протяжении многих веков сосуществовали разные народы, культуры и рели-

¹ Л. Ушкалов, *Михайло Драгоманов: що таке Україна*, размещено на странице: kharkiv-nspu.org.ua/archives/3507 [доступ: 24.12.2014].

² О. Гнатюк, *Процання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*, Київ 2005, с. 85.

гии. Польский исследователь Ежи Никиторович в своей книге *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa* утверждает, что «пограничье связано с территориями между центрами, между тем, что расположено на границах и может принадлежать к обоим центрам, сферы которых заходят друг на друга. Оставляя центр ... мы попадаем в область различий и отличий»³. По мнению Гжегожа Бабинского, чье исследование также посвящено проблемам украинского-польского пограничья, религиозной дифференциации и этнической идентичности, пограничье – «это что-то иное, чем границы – это сфера полутени, это пространство, для которого характерно проникновение и переплетение разных человеческих сообществ и их культур»⁴. Границу этого пограничья, как и всего христианского средиземноморского универсума определяли два центра европейской культуры: Рим и Византия. Что касается Украины и Польши, то в момент христианизации они стали окраинами греческого и латинского христианства.

В этой статье речь пойдет о музыкальной жизни первой половины XIX века в одном из небольших городов тогдашней Галиции – Пшемьсле. Музыковед и композитор Борис Кудрик поэтически описал это событие, отметив, что «в истории искусства и литературы не раз случается, что очаг нового творчества творится за пределами столицы, вдали от большой толкотни ее жизни, среди идиллических отношений провинции. Такие провинциальные очаги имеют в себе особую прелесть; есть у них что-то от романтики старо-римского Тускулума, и это очарование романтики преподносит еще иногда хорошее естественное положение и довольно часто старинный характер города»⁵. Принадлежность украинского населения Пшемьсля к Церкви восточного обряда, религиозная «инаковость» и, соответственно, отчужденность от «центрального» польско-католического мира побудили украинцев к развитию здесь своих «альтернативных» институтов – сначала религиозных и околоцерковных, затем – вполне светских.

Пшемьсльская певческая школа: истоки формирования и влияние на музыкальную жизнь Галиции первой половины XIX века

Одним из главных факторов реформирования церковной жизни Пшемьсля стала церковная музыка. На это в свое время обратил внимание Б. Кудрик, отметив, что «идея народного возрождения была сокрыта в стенах тихих приходов, эта струя нашла, особенно в произведениях Вербицкого, идеальную форму компромисса между идеей этого и иного миров. Этос пшемьсльской музыки, в частности церковной, это ценная страница нашей поздней духовной культуры»⁶. Что касается реформы церковной музыки, то она началась еще в конце 20-х годов XIX века и прежде всего связана с возвращением в церковную практику первой половины XIX века «партесного пения», или как выражались в то

³ J. Nikitorowicz, *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*, Białystok 1995, с. 11.

⁴ G. Babiński, *Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, różnicowanie religijne, tożsamość*, Kraków 1997, с. 49.

⁵ Б. Кудрик, *Перший наш хор в Галичині. В соті роковини його заснування в Перемишлі (1829-1929)*, „Нова Зоря” 1929, ч. 32, с. 6.

⁶ Idem, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995, с. 101.

время, «нотного пиния», которому предшествовала эпоха «простопиния». Композитор Михаил Вербицкий в статье *О пинию музыкальном*, опубликованной в альманахе *Галичанин* за 1863 год отметил, «что перед годом 1827 не существовало в церкви престольной пиния музыкального и здесь же такого не бывало, а то не только в Пшемьсле, но даже и в престольном граде Львове»⁷.

Недостаточный уровень музыкальной службы в греко-католической церкви конца XVIII – первых десятилетий XIX в. был результатом отказа от многоголосного (партесного) пения. Порфирий Бажанский в работе *История русского церковного пения*, опубликованной во Львове в 1890 году, отметил, что «от 1650 до 1776 в Галиции муз. пение на 4 голоса было в упадке; не осталось никаких следов; зато 3-5-6 строчная Ерусалимка, Самойловка одной мелодии, записанная или только исполняемая на слух, господствует без перерыва весь 16-18 век в Пшемьсле, Львове [...] – и других небольших городах»⁸.

Однако высказывания П. Бажанского об «отсутствии следов» многоголосного пения в галицких церквях во второй половине XVII – первой половине XVIII века опровергаются новыми музыкальными находками, опубликованными в Пшемьсле в 2015 году. Речь идет о собрании рукописных фрагментов партесной музыки пшемысльской епархии середины XVII – начала XVIII в. Среди рукописей – фрагменты партесной Литургии с Валявы (село возле Пшемьсля), попавшие в Варшавскую Национальную Библиотеку, где и были обнаружены во время реставрации в 1996 году *Братской книги* с Валявы. В сборнике публикуются также партесные отрывки из древних рукописных книг, происходящих из Яворова, Самбора, Корманич, Рушельчич, Маковой. В своем предисловии украинский исследователь О. Шумилина акцентирует внимание на том, что высокого уровня церковно-культурная жизнь Пшемьсльской епархии достигла именно во второй половине XVII века во время правления владык Антония, Иннокентия и Юрия Винницких⁹. Найденные многоголосые произведения представляют ирмосы, тропари, стихиры, псалмы, Литургию, песни пасхального канона и песнопения Великого поста. По мнению автора, некоторые из опубликованных фрагментов середины XVII в. дают возможность заполнить «белые пятна», связанные с эпохой, предшествующей творчеству выдающегося украинского композитора Николая Дилецкого, а также частично опровергают мнение об отсутствии в то время композиций «концертного стиля», появление которого связывают именно с Н. Дилецким.

Что же касается первых успехов в области реформирования церковной музыки и подъема духовной жизни украинского общества, то все, без исключения, исследователи связывают их с формированием в 1828 году в Пшемьсле при греко-католическом кафедральном соборе хора. Заслуга в его организации принадлежит прежде всего епископу Иоанну Снигурскому, его капеллану Иосифу Левицкому, а также дирижеру и композитору Алойзию Нанке. Так, епископ Снигурский давал на эту цель фонды, Иосиф Левицкий, человек с большой

⁷ М. Вербицкий, *О пинию музыкальним*, „Галичанин” 1863, книга I, вип. II, с. 136.

⁸ П. Бажанский, *История русского церковного пения*, Львов 1890, с. 62.

⁹ О. Шуміліна, *Перемиські партеси*, [в:] *Партесна музика Перемиської епархії*, Перемишль 2015, с. 23.

энергией и организаторским талантом, собрал хор, благодаря учительской и дирижерской деятельности Нанке вышли с этого хора первые учителя и распространители нотного пения в восточной Галиции.

Основу репертуара новосозданного хора составляли духовные произведения Дмитрия Бортнянского. Исследуя причины популярности Бортнянского в восточной Галиции следует также помнить, что интерес к его музыке совпал с теми тенденциями, которые наметились в европейской культуре. Так, историкомантики первой половины XIX в., которые в основном мыслили в национальных и этнических категориях, конструировали свою «картину прошлого», где их прежде всего интересовала его взаимосвязь с настоящим и будущим, ностальгия по прошлому, которое они пытались пережить и переосмыслить в настоящем. Прошлое, которое они стремились наполнить национальным содержанием, в их понимании, является обратным и гибким. Его, как полагал в свое время Гердер, можно рассматривать как будущее, через новое прочтение и толкование.

Если украинские интеллектуалы восточной Галиции в 30-40-х годах XIX в. совместно с европейскими романтиками в поисках традиций своей государственности обратили взгляд в эпоху средневековья, а именно, во времена Киевской Руси и Галицко-Волынского княжества, исследуя письменные источники, археологические находки, сакральные здания, то в сфере церковной музыки символом украинского культурного прошлого стала эпоха барокко, с которой украинцев Галиции объединяло творчество близкого им по времени Дмитрия Бортнянского.

До нашего времени сохранился каталог произведений композитора, отосланный предположительно из Петербурга в Пшемысль капеллану Снигурского Иосифу Левицкому. Он содержит 35 однокорных концертов композитора, около десяти для двух хоров, а также отдельные его литургические произведения. Кроме того, во многих хоровых духовных композициях, написанных в конце 20-х – начале 30-х годов приглашенными в Пшемысль чешскими музыкантами, как утверждал в своих воспоминаниях М. Вербицкий, также ощутимо влияние творчества Бортнянского.

Итак, первыми партитурами, с которыми познакомились студенты новосозданной при епископской палате «пшемысльской школы» (их, как известно, было семеро: братья Михаил и Владислав Вербицкие, Алексей Осыка, Матфей Пинковский, Иоанн Абрамик, Георгий Чижевич и Иоанн Кордасевич), стали произведения Д. Бортнянского. Первое выступление хора состоялось в начале 1829 года и сразу же вызвало неоднозначную реакцию, поскольку нашлись сторонники и противники такого пения. Однако желание овладеть искусством пения и музыкальной грамотой привело в певческую школу много студенческой молодежи. Учебный процесс был построен таким образом, что ежедневно один час было отведен для науки; при этом: младшие учились пению, а старшие разучивали избранные произведения. Руководство школой осуществлял чешский композитор Алоиз Нанке, которого пригласил для частных занятий пшемысльский староста Винклер. Как утверждал М. Вербицкий, А. Нанке быстро понял стиль хоровых произведений Бортнянского и даже свои собственные духовные композиции писал, подражая выдающемуся композитору. Однако Нанке самому возглавить все обучение музыкальной школы было физически сложно. С этой целью в 1830 году из Брно был приглашен оперный хорист Викентий Серсавий (Wincent Zrzavy).

Оценивая вклад школы в дальнейшее развитие музыкального искусства Галиции, М. Вербицкий отметил, что она, как и хор Пшемысльского греко-католического епархиального собора, достигли своего кульминационного пика уже в 1830 году, «потому что школа стала консерваторией в миниатюре, а хор приравнялся к хорошей опере»¹⁰. Кроме того, важным, по мнению Вербицкого, является то, что в основу устройства школы был заложен хороший фундамент, потому что после отъезда больного Нанке в Чехию это дело некоторое время достойно продолжал В. Серсавий. Более того, из этой школы вышли не только учителя музыки, но и композиторы. Высокий исполнительский уровень пшемысльской певческой школы, по мнению М. Вербицкого, стал возможным, благодаря таким факторам:

- удачно подобранному хоровому репертуару, основу которого составляли произведения Д. Бортнянского и А. Нанке, написанные в стиле Бортнянского;
- высокому профессиональному мастерству директора школы Алоизия Нанке;
- ученикам-певцам, одаренным от природы безупречными вокальными данными;
- основанной И. Левицким при школе музыкальной библиотеке, которая содержала произведения более и менее известных композиторов, писавших в церковном стиле;
- исполнением, кроме церковной, еще и светской музыки (терцетов, квартетов, секстетов и хоров) итальянских, австрийских и немецких композиторов.

Чешские и украинские музыканты в культурной жизни Пшемысля первой половины XIX века

В фондах львовских библиотек хранятся нотные рукописи композиторов пшемысльской эпохи А. Нанке, В. Серсавия, Ф. Лоренца. Как известно, все они были чехами, потому что для европейской музыкальной культуры второй половины XVIII- первой трети XIX в. пересечение традиций стало типичным и обычным явлением, особенно тогда, когда эти взаимотворческие процессы происходили еще в пределах общего для многих народов государственного образования, которым в то время была австрийская империя. В таком налаживании музыкальных связей чешские музыканты занимали далеко не последнее место. Не случайно вождями немецкой симфонической музыки эпохи классицизма стали выходцы из Богемии; Х.В. Глюк, чей творческий путь был тесно связан с чешской культурой, реформировал немецкую и французскую оперу, а Г. Бенда стал зачинателем мелодрамы и трагического немецкого зингшпиля. Что касается пшемысльских чехов, то А. Нанке и В. Серсавий были выходцами из Моравии, из города Брно, который считался вторым после Праги культурным центром Чехии и географически самым близким из всех крупных чешских городов к Вене.

Наибольшее количество положительных отзывов получил именно Нанке – талантливый и всесторонне образованный музыкант. Не случайно епископ И. Снигурский в одном из писем к композитору отметил значительные результа-

¹⁰ М. Вербицкий, *О пінію музыкальнім...*

ты его, в то время, полуторагодовой педагогической и исполнительской работы, вызвавшей всеобщее удовольствие. К сожалению, не только в польских и украинских, но и в большинстве чешских музыкальных изданий ощутимый недостаток информации о жизни и деятельности музыканта. Известно только, что он был сыном Карла Нанке, известного в свое время чешского композитора, автора многочисленных церковных произведений, а также трех опер. Литургические композиции А. Нанке, которые он создал во время своего пребывания в Пшемысле вместе с произведениями Бортнянского и Вербицкого составили основание тогдашнего церковного хорового репертуара и были популярны в Галиции не только в XIX, но и даже в XX в. и часто исполнялись во время церковных богослужений.

Даже беглый анализ имеющегося в нашем распоряжении нотного материала позволяет сделать определенные выводы. Речь идет о явлении своеобразной аккультурации, когда представитель правящей, так называемой «венской» культуры, в местных провинциальных условиях первой половины XIX века выступает в роли донора, обогащается чертами культуры реципиента. В чем же возвратность такого обогащения? Прежде всего следует указать на жанровую сторону культурных заимствований, а именно, об обращении Нанке к жанру хорового концерта, что является убедительным примером влияния Бортнянского. Ведь среди сохранившихся рукописей чешского музыканта есть хоровое произведение *K tebi iz hrada přitekajem* с отчетливыми признаками концертного стиля, текст которого написан славянорусским языком и переписан, вероятно, рукой самого автора латинским алфавитом в немецкой орфографии. Произведение состоит из четырех частей: *Maestoso, Adagio, Largo, Andantino*. Как и в концертах Бортнянского, драматургия разворачивается в процессе чередования хоровых фрагментов tutti с ансамблем солистов soli.

Что касается особенностей композиторской манеры Нанке, то он, по свидетельству биографов, был инструменталистом-скрипачом, оркестровым дирижером и членом квартетного общества. Поэтому ему присущ инструментальный тип мышления, особенно ощутимый именно в этом произведении, поскольку автор имел определенную свободу в средствах и способах самовыражения, потому что не был скован рамками литургического канона. Более того, инструментальное начало достаточно ярко проступает в тех фрагментах концерта, где звучит ансамбль солистов. Примером может служить соло тенора с первого раздела, или соло сопрано с этого же раздела с более характерными для инструментальной, чем для вокальной музыки секвенционными пассажами. Инструментальное мышление преобладает и в партии сопрано с *Adagio*. Так, широкая по своему диапазону мелодия сопрано отличается многочисленными скачками на октаву и септиму, восходящими и нисходящими гаммообразными пассажами, мелодическими арпеджио, что, опять же, указывает на ее инструментальное происхождение и одновременно является результатом влияния ариозно-оперного стиля.

Б. Кудрик неоднократно указывает именно на бидермайеровском характере мелодики Нанке. На наш взгляд, в характере этих тем, как, впрочем, и тем из других хоровых композиций автора, больше чувствуется отголосок эпохи *Sturm und Drang* с присущей ей чувственностью, или, иначе говоря, сентиментальностью и порывом, поскольку эстетической основой этого стиля стал культ чувства и чувственности. Поэтому нельзя согласиться с утверждениями тех исследовате-

лей, которые указывают прежде всего на романтические черты творчества композитора.

Итак, когда речь идет об инструментальном типе мышления Нанке, то надо помнить, что австрийский музыкант воспитывался на эстетике классицизма, в частности периода «бури и натиска», риторика музыкального высказывания которого своими корнями уходит во времена барочного оперного театра и некоторых инструментальных музыкальных форм той эпохи. На это, в частности, указывает и наличие определенных риторических фигур, в частности: *suppiratio*, *exclamatio* и тому подобных. Соло тенора (для мелодической линии которого присущ определенный интонационный комплекс, связанный с состоянием волнения) наполнено лирическими интонациями, которые характеризуются нисходящими малосекундовыми оборотами, имитирующими «вздохи» и прерывающимися кратковременными паузами, а также восходящими скачками на сексту. Это характерная черта так называемого «чувственного» стиля, который явственно ощущается и в музыке Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Черты оперной ариозности и венского классического стиля можно найти в большинстве сохранившихся до нашего времени литургических произведений Нанке. В этом контексте следует выделить его песнопение *Избавление посла Господь*. Стиль композитора узнается благодаря форме (*Избавления посла Господь* написано в двухчастной репризной форме с кодой *Аллилуйя*), особенностями гармоничного изложения (демонстрация оборота **TDT** в начале произведения, а после этого, характерное для большинства литургических произведений Нанке, отклонения в тональность шестой ступени) с шестикратным повторением звука *do* на слове *Аллилуйя* (как уже отмечалось, такие репетиционные обороты часто использовал в своих духовных произведениях Бортнянский).

Что касается влияния на Нанке Бортнянского, то это ощутимо и в песнопении *Да исполнятся* (*As-dur*). Так, начальные такты хоровой композиции интонационно напоминают начало *Херувимской № 4* Бортнянского, каданс в 5-6 тактах вызывает в памяти мелодический оборот в 3-4 тт. *Херувимской № 7*. Подобно Бортнянскому, Нанке в своих духовных произведениях часто использует задержания и предъемы, особенно в кадансах. Ведь известно, что в эпоху барокко предъем выполнял функцию риторической фигуры, которая подчеркивала особенно величественный и торжественный характер музыки. Для создания настроения прославления Нанке, вслед за Бортнянским, в хоре *Да исполнятся* использует риторическую фигуру *circulatio*, поскольку она символизирует вечность, неземную красоту и величие Бога.

Но если проанализировать это произведение с позиции стилистики классицизма, то чешский композитор, сформировавшийся как музыкант именно в эпоху классицизма, фактически выступает антиподом барокко, потому что светский характер эпохи классицизма «заставлял ее распространять современные (а иногда и просто модные) представления о красоте, изысканности и благопристойности, которые бытовали в салонах и гостиных, на церковное искусство. Казалось бы, сложно найти более разные сферы, нежели «галантный стиль» и религиозное благоговение, однако масса церковных произведений середины и второй половины XVIII в. писалась в «галантном стиле», или же с использованием его известных идиом: слащавых гирлянд с терций и секст, «вздохов», чувственных

задержаний и т.д.»¹¹. С другой стороны, «галантный стиль» в церковной музыке следует воспринимать как «выражение любви к Творцу» и покорность его воле. Поэтому эти и другие идиомы «галантного стиля» в большом количестве присутствуют и в произведениях Нанке, в частности в *Да исполнятся*. Мелодическая линия верхнего голоса здесь несколько проще, если сравнить ее с виртуозными сольными фрагментами его же концерта *K tebi iz hrada*, а также отчетливо песенная и слегка сентиментальная по своему характеру. Что касается партии сопрано, то здесь преобладает поступенное движение мелодии, хотя есть и прыжки на сексты и септимы; в некоторых моментах два верхних голоса движутся параллельными секстами и терциями, часто встречаются задержания, особенно, когда речь идет о кадансах. Гармония в этом произведении также достаточно проста, с выразительным преимуществом консонансов и характерными для эпохи «галантного стиля» несложными отклонениями в тональности доминанты и субдоминанты.

Как уже было отмечено, композитор довольно часто использует кадансовые обороты, которые в эстетике «галантного стиля» символизируют поклоны и реверансы. Что же касается интонации, то она не характерна не только для украинской церковной мелодики, но и украинской мелодики вообще. Невольно возникают определенные аллюзии к пасторальным темам инструментальных сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена. Частое кадансирование с использованием задержаний еще больше усиливает это ощущение. Но опять же, если проанализировать популярные в то время в пшемысльской церковной среде так называемые Ерусалимки, то, как утверждает Б. Кудрик, можно заметить, что эти правдивые галицко-украинские церковные мелодии также отмечены следами вполне чужой итальянской и мангеймской мелодики.

Что касается влияния итальянской и немецкой мелодики, то это особо ощутимо в одноименной хоровой композиции Нанке, написанной в тональности *C-dur*. Ее первые два такта интонационно и ритмически напоминают знаменитую рождественскую песню *O du fröhliche*, текст которой в 1819 году написал немецкий писатель и общественный деятель И.Д. Фальк (1768-1826). Известно также, что мелодию анонимного католического гимна *O Sanctissima* («Полный радости») Фальк взял с посмертного сборника И. Гердера *Stimmen der Völker in Liedern* («Голоса народов в песнях»), где она более известная, как *Гимн сицилийских моряков*, что указывает на ее итальянское происхождение.

Хоровая композиция *Да исполнятся C-dur* написана в простой трехчастной репризной форме с кодой *Аллилуйя*. Мелодическая интонация произведения – достаточно простая в начальных фразах и развитая в кадансовых оборотах, где преобладают более короткие длительности с воспеванием опорных ступеней (уже упомянутые элементы «галантного стиля»), на которых построены юбилейные кадансы. Простотой и неприхотливостью отмечен гармонический язык хора, поскольку его основу составляют аккорды главных ступеней с вкраплением двойных доминант в кадансах, а также отсутствие отклонений (исключение составляет средний раздел в тональности доминанты).

¹¹ Л. Кириллина, *Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века*. Часть II: *Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции*, Москва 2010, с. 209-210.

В отличие от *Да исполнятся C-dur*, совершенным с художественной точки зрения есть *хор Творяй ангелы E-dur* Нанке, партитура которого в свое время был переписан С. Людкевичем со старых песенников пшемысльского кафедрального хора и сохранена в черновиках композитора. По своему приподнятому настроению, высокому благоговейному религиозному чувству, это песнопение близко к лирическим частям многих духовных концертов Бортнянского, а также к его *Херувимским*. Так, мелодическая линия первой части хора (песнопение написано в простой двухчастной форме с кодой) – широкого диапазона в пределах децимы (от *ми* первой октавы до *соль* второй) с поступенным секвенционным движением к своей вершине-кульминации и последующим спадом с модуляцией и кадансированием в тональность доминанты. Для мелодики *Творяй ангелы* присущи черты ариозности, поэтому эта хоровая композиция очень напоминает инструментальные арии XVIII века.

Следует отметить в песнопении, по сравнению с предыдущим произведением, более развитую гармонию. Так, уже в самом начале хоровой миниатюры можно наблюдать красивый гармоничный оборот. Речь идет о задержании (интервал секунды между сопрано и альтами) на звуках доминантсептаккорда, которое переходит в доминантсептаккорд с секстой и разрешается в трезвучие шестой ступени. Игра мажоро-минора, проходной оборот с септаккордами субдоминантовой группы с последующей модуляцией в тональность доминанты (модулирующий период) – все это очень подчеркивает и без того изысканную мелодию произведения. Характерные для Нанке задержания в коде на словах *Аллилуйя* опять же свидетельствуют о наличии в произведениях композитора характерных признаков «галантного стиля».

К указанным характерным чертам классического стиля следует добавить, что в хоровых композициях Нанке доминирует эмоциональное начало (преобладают различные градации радостного настроения и подъем), а музыкальная символика и изобразительность закономерно отходят уже на второй план. Это выражается и в господстве мажорных тональностей, что является характерной чертой классического мировоззрения.

Крупнейшим последователем Бортнянского в среде украинских музыкантов Пшемысля первой половины XIX века небезосновательно считается М. Вербицкий. В жанре духовной музыки Вербицкий является автором двух литургических циклов: для четырехголосного смешанного и мужского хоров. Это та грань его творчества, в которой он наиболее свободно высказывается, учитывая преимущество в культурной жизни Галиции на протяжении всего XIX века духовного элемента.

Что касается влияния Бортнянского, то в произведениях Вербицкого это влияние проявляется по-разному: на интонационном уровне; в использовании определенных постоянных ритмоформул; в плане формообразования и, конечно, путем непосредственного цитирования отдельных фрагментов духовных произведений композитора. Речь идет именно о том случае, когда Вербицкий в процессе создания собственных композиций, пытается не только привести их в соответствие с определенным образцом, которым, как известно, являются песнопения Бортнянского, наследуя при этом стиль композитора, но и прибегает к прямому их цитированию. Для примера возьмем его *Отче наш* (a-moll) для смешанного

хора. Так, уже в седьмом такте от начала произведения мелодическая линия почти совпадает с тт. 7-8 *Херувимской № 6* Бортнянского. Заключительный каданс (последние три такта) произведения Вербицкого – это точная цитата тт. 17-18 с *Херувимской № 6*, поскольку точно воспроизведены не только мелодия верхнего голоса и последовательность аккордов, но и мелодическая линия средних голосов. Единственное, чего нет в партитуре Вербицкого, это удвоения ноты *ми* в большой октаве в партии басов. Вероятно, что вокальные возможности тогдашних хористов-любителей не позволяли брать им низкие ноты.

Еще одним произведением, отдельные фрагменты из которого Вербицкий использовал в качестве цитат является *Слава-Единородный* (C-dur) Бортнянского из его *Литургии*. Как уже отмечалось, она в свое время послужила образцом для *Слава-Единородный* (D-Dur) Нанке. Реминисценцией ее мелодики есть *Святый Боже* (c-moll) Вербицкого. Так, начиная с т. 16 «Слава Отцу и Сыну» композитор почти дословно воспроизводит начало композиции Бортнянского. Обращает на себя внимание не только совпадение нотного текста, но и словесного, то есть, цитата из Бортнянского со словами «Слава Отцу и Сыну» появляется в *Святый Боже* после трехкратного произнесения *Трисвятого*, в начале раздела *Piu mosso* на словах «Слава Отцу и Сыну». Можно с большой достоверностью предполагать, что *Слава-Единородный* Бортнянского уже в первой половине XIX века было известно в Пшемысле, а затем, использовалось в тогдашней богослужебной практике греко-католической церкви. На сходство мелодических помышлений Бортнянского и Вербицкого обращает внимание Б. Кудрик, сравнивая *Хвалите* для смешанного хора Вербицкого с фрагментами концерта *Сей день* Бортнянского. Аллюзии усиливаются еще и благодаря тому, что оба эпизода написанные для трио солистов. И таких совпадений в духовных произведениях Вербицкого можно найти немало. Как уже отмечалось, Вербицкого с Бортнянским сближает общее интонационное начало, проявляющееся в особенностях тематизма, а также в способах развертывания музыкальной мысли.

Заключение

Возвращаясь к задекларированному в начале этой статьи вопросу о поликультурности определенных исторических территорий, следует отметить, что Галиция – как одна из провинций бывшей Австро-Венгерской империи, «родила радикально разные видения своего прошлого а также несколько видов культурной памяти, это место антагонистических национальных проектов и видений политического устройства – и переживания общности»¹². Такое сосуществование различных исторических культур формирует образ Галиции как палимпсеста различных границ, имеющих религиозную, культурную и национальную природу и порождает соответствующие пограничные гибридные идентичности. При этом само видение границ надо воспринимать в качестве ментальных конструкций чисто символического характера, а также в виде процессов, практик и дис-

¹² Ю. Прохасько, *Можлива історія «галицької літератури»*, [в:] *Історії літератури: Збірник статей / упорядники, ред. О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська, Київ-Львів 2010, с. 2.*

курсов, которые обладают собственными культурными текстами и символикой. Совместное жительство на территории Галиции групп с разной исторической и культурной памятью фактически привело к совместному существованию различных национальных культур. Поэтому культурные тексты, которые создавались в этой части Габсбургской монархии, пытались подняться «над чисто галицким культурным горизонтом – к большему, показательному культурному единству, которое мыслили преимущественно и как свойственное, и как собственное, и в каждом случае более важное от галицкого»¹³.

Библиография

- Babiński G., *Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*, Kraków 1997.
- Бажанский П., *История русского церковного пения*, Львов 1890.
- Вербицкий М., *О пінію музыкальнім, „Галичанин” 1863*, книга I, вип. II.
- Гнатюк О., *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*, Київ 2005.
- Кириллина Л., *Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции*, Москва 2010.
- Кудрик Б., *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995.
- Кудрик Б., *Перший наш хор в Галичині. В соті роковини його заснування в Перемишлі (1829-1929)*, „Нова Зоря” 1929, ч. 32.
- Nikitorowicz J., *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*, Białystok 1995.
- Прохасько Ю., *Можлива історія «галицької літератури»*, [в:] *Історії літератури: Збірник статей / упорядники*, ред. О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська, Київ-Львів 2010.
- Ушкалов Л., *Михайло Драгоманов: що таке Україна*, розміщено на странице: kharkiv-nspu.org.ua/archives/3507 [доступ: 24.12.2014].
- Шуміліна О., *Перемиські партеси*, [в:] *Партесна музика Перемиської єпархії*, Перемишль 2015.

Summary

THE QUESTION OF MUSICAL CULTURE OF PRZEMYSL IN THE FIRST HALF OF 19TH CENTURY

The article is devoted to the musical life of Przemyśl, which in the first half of the nineteenth century was the area of cultural borderland, where different cultural identities were constructed, particularly Ukrainian. In the Greek Catholic Church the singing school was established, and in 1829 the choir, headed by well-known Czech composer Alois Nanke was formed. An example for Nanke and his students, among whom was the famous Ukrainian composer subsequently M. Verbitsky, were spiritual choral concerts of the fa-

¹³ Ibidem, с. 3.

mous Ukrainian composer D. Bortniansky. The music by Bortniansky became an excellent example of creativity for Ukrainian composers of the nineteenth century in Galicia.

Key words: *school of composition, church music, cultural borderlands, liturgy*