

**ROZHĽADY**

МИРОСЛАВА НОВАКОВИЧ – ОЛЬГА КАТРИЧ – ЮРІЙ МЕДВЕДИК\*

**Міжслов'янські культурні контакти як складова богослужбових реформ греко-католицької церкви Галичини у першій половині XIX ст.**

NOVAKOVYCH, M. – KATRYCH, O. – MEDVEDYK, J.: Inter-Slavic Cultural Contacts as the Component of Liturgical Reforms of Greek Catholic Church of Galicia in First Half of the 19<sup>th</sup> Century. *Slavica Slovaca*, 55, 2020, No 2, pp. 277-286 (Bratislava).

The article deals with the study of inter-Slavic cultural contacts in the field of a liturgical music practice of the Greek Catholic Church of Galicia in the first half of the 19<sup>th</sup> century. The focus of this research is liturgical music of the Czech composers A. Nanke and W. Zrzavy in connection with the reforms carried out by the bishops M. Levitsky and I. Snihuskyi in Przemysl, the center of spiritual awakening of the religious identity of Galician Greek Catholics. The liturgical music of the Czech composers, inspired by the creative genius of D. Bortniansky, is regarded as a significant factor in shaping the tradition of Greek Catholic worship.

Greek Catholic Church, liturgy, Czech composers, Galicia, church music.

Упродовж багатьох століть Галичина належала до тих особливих регіонів Європи, де поруч з автохтонним українським (руським) населенням мешкали поляки, німці, євреї та інші народи, «співіснували католицизм і православ'я, латинська та візантійська культури, кирилиця й латинський алфавіт».<sup>1</sup> Межу цього пограниччя, як і всього християнського середземноморського універсуму, визначали два центри європейської культури: Рим і Константинополь. Тому християнство на цих теренах було поділений культурологічно та конфесійно. Зазначені чинники вплинули і на українське національне пробудження у Галичині на початку XIX ст., яке мало релігійне джерело натхнення та було пов'язане з певними реформами в богослужбовій практиці греко-католицької церкви. Видатний український історик Михайло Грушевський зазначив, що наприкінці XVIII ст., в добу найбільшого занепаду українського життя, перші паростки відродження зійшли саме на церковному ґрунті.<sup>2</sup> Цьому сприяли й реформи, здійснені австрійською владою (починаючи з 1772 року) в особі Марії-Терезії та її сина Йосифа II. Вони були спрямовані на зміну самого статусу

\* Проф., доктор мистецтвознавства Мирослава Новакович, PhD., кафедра музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського 5, 79000, м. Львів; проф., кандидат мистецтвознавства Ольга Катрич, PhD., завідувачка аспірантури й докторантури Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського 5, 79000, м. Львів; проф., доктор мистецтвознавства Юрій Медведик, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська 1, 79000, м. Львів, Україна.

<sup>1</sup> Мельник, М.: Передмова. In: *Лесів, М.: Recensio. Про прочитані книжки та їх авторів*. Перемишль, 2012, с. 10-11.

<sup>2</sup> Грушевський, М.: *Ілюстрована історія України*. Репринтне відтворення видання 1913 року. Київ, 1990, с. 478.

греко-католицької церкви, зокрема, надання їй рівних прав з католицькою, а також уведення закону про обов'язкову духовну освіту для майбутніх священників (слід згадати про оприлюднений у 1777 році закон *Ratio educationis*, що передбачав формування нової системи шкільної освіти). Метою пропонованої статті є вивчення впливу музично-просвітительської діяльності невідомих широкому загалу чеських композиторів першої половини XIX століття на перебіг реформ у богослужбовій практиці греко-католицької церкви Галичини.

Одним із головних чинників реформування церковного життя галицьких українців у першій третині XIX ст. стала богослужбова музика, що пов'язано з поверненням у тогочасну церковну практику багатоголосого співу. Адже відомо, що греко-католицька церковна відправа наприкінці XVIII – початку XIX ст. супроводжувалась переважно всенародним дяківським співом, так званою «самолівкою». Інформацію про музичну складову богослужіння у руських церквах на початку XIX ст. знаходимо в працях з історії галицької церковної музики українських дослідників першої половини XX ст. – Б. Кудрика, М. Антоновича, В. Витвицького та С. Людкевича. Так, зокрема, Борис Кудрик у своїй «Історії української музики в Галичині у 1829–1873 роках», описуючи діяльність перемиського культурного осередку, зазначає, що призначений у 1818 році єпископом отець Іван Снігурський, повернувшись з Відня до Перемишля, потрапив у дуже провінційне музичне середовище. Незважаючи на те, що «церковний спів панував усюди, але навіть у самому Львові він мав форму народного співу дяківського, так зв. ерусалимки, що послуговувалась традиційною київською нотацією, по-простому званою ірмолойною. Та форма ерусалимки, яку застав Снігурський, мала вже мало спільних рис з давніми хоралами Східної Церкви, які походили від старогєбрейських наспівів, на що вказувала назва».<sup>3</sup> Це, на думку Б. Кудрика, були мелодії галицько-українські, популярні серед народу, позначені світськими впливами, зокрема мелізматичними оздобами, що нагадували італійську чи мангеймську мелодику XVII ст.

Василь Витвицький пише про ерусалимку, як про суміш східного хоралу з народною піснею, що відзначалась вбогістю та одноманітністю. У статті «Музичне життя Галичини», надрукованій в альманасі «Нового часу на рік 1938», дослідник констатує, що в перших десятиліттях XIX ст. усюди в церквах панувала самолівка: «Дяки в церкві хрипливим голосом дисгармонійно ціле богослуження вимучували ... без сумніву, такий стан не міг нікого вдовільняти, а вже найменше вдовільняв тогочасне наше духовенство».<sup>4</sup>

Відомо, що перші спроби покращити якість церковного співу пов'язані з Перемишлем.<sup>5</sup> Йдеться про заснування тут Дяко-вчительського Інституту (*Institutum cantorum et magistrorum scholae*). Б. Кудрик ініціативу створення згаданого закладу приписує І. Снігурському, призначеному єпископом Перемиської єпархії у 1818 році, тому дату заснування Інституту подає 1818 роком. Тієї ж думки дотримувався й відомий західноукраїнський літературознавець і поет Василь Щурат, який, описуючи галицьке музичне життя першої третини XIX ст., в одній зі статей стверджував, що «в перемиській катедрі панував «київський напів» (самолівка) і був плеканий в заснованому єп. Снігурським 1818 р. дяківському Інституті під опікою «реєнта» Якова Нероновича (1825–1828). Не могли сподобатися в Перемишлі, такий спів не припадав до смаку й у Львові».<sup>6</sup>

Однак збереглися документи, серед яких – куренда попереднього єпископа Михайла Левицького від 24 липня 1816 р. «Про заснованє Інституту дяко-вчителів у Перемишлі». Потреба

<sup>3</sup> Kudryk, B.: *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*. Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001, s. 25.

<sup>4</sup> Витвицький, В.: *Музичне життя Галичини*. In: Витвицький, В.: *Музикознавчі праці*. Публіцистика. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003, с. 35.

<sup>5</sup> Польська назва *Przemyśl*.

<sup>6</sup> Щурат, В.: *Як пізнали Борзнянського в Західній Україні*. In: *Музичний листок*, 1925, листопад. Вип. I, с. 6.

його створення викликана, на думку священника Йосифа Левицького, скаргою духовенства на недостатність дяків не лише в парафіях, а й у деяких деканатах, що частково унеможливило виконання співаного обряду та призвело до його заміни читаною Літургією. Щодо правил діяльності закладу, то вони були викладені в куренді вже від 25 квітня 1817 року. Серед вимог, що ставилися до вступників, однією з основних було вміння гарно співати, знати церковнослов'янську мову, читати та писати польською та німецькою мовами. Отже, реальним роком заснування Інституту треба вважати 1817-й, а головним ініціатором цього заходу – єпископа Михайла Левицького, який ще у 1816 році *«приказав священникам в своїх обиталищах обучати крестьянській діти грамоті і церковному пінію, що ревнії душпастири уже і за єпископа Снігурського ізповняли»*.<sup>7</sup>

Зберігся «Перший статут Дяко-вчительського Інституту в Перемишлі», написаний німецькою мовою, з якого стало відомо, що керівником школи-інтернату, домохранителем та старшим шкільним наглядачем був призначений о. Іван Могильницький. У 3, 4 та 7 параграфах згаданого документу окреслювалися питання музичного виховання. Так, у параграфі 3 зазначено, що «початки наукової освіти витікають з цілей цієї установи. Вихованці, власне, будуть готуватися до належного виконання обов'язків у церковному хорі та в школі». У параграфі 4 вказано: «Так як для відкритого богослужіння у греко-католицькому обряді належить точно знати ритуали і церковні співи, то дяк, прикріплений до кафедрального собору, проводитиме тут з вихованцями теоретичні заняття і практичні вправи».<sup>8</sup> І наостанок, у параграфі 7 констатовано: «Особливо треба подумати, з чим матимуть справу вихованці Інституту, крім неминуче потрібного для служби в якості церковних співаків і повторення уроків з релігії знання руської мови, якою до того ж молодь отримує початкову освіту».<sup>9</sup> Відомо, що термін навчання у закладі був обмежений лише двома роками, а робота, як зазначалося в статуті, велася таким чином, щоб майбутні вчителі знайомилися з навчальними планами та їм був показаний найкращий спосіб викладання.

Однак, на думку Б. Кудрика, «хоч інститут і розвивався ... але на той час цього було ще замало, аби церковна музика досягла відповідного рівня розвитку».<sup>10</sup> Ще радикальніше на цю тему висловився Зиновій Лисько, зазначивши, що «ця школа не виконала свого завдання і не оправдала надій, покладених на неї. Причин на це склалося багато. Насамперед та, що музику обмежено там виключно до релігійно-культових потреб, до виучування церковних гласів, напівів з «ярмолюя» тощо. Культивування справжнього музичного мистецтва в дяко-вчительській школі не було».<sup>11</sup> Серед решти причин, які перераховує З. Лисько, – брак музично освічених людей та матеріального забезпечення. Відтак, на його думку, «серед таких обставин Перемишська школа не могла аж ніяк посунути музичної справи вперед».<sup>12</sup>

Серед композиторів тієї доби, імена яких згадані в публікаціях Й. Левицького, П. Бажанського, В. Щурата, а слідом за ними й Б. Кудрика, З. Лиська, Ф. Шешка, – капельмейстер львівського театру чех Венцель (Вацлав) Роллечек (Wenzel Rolletschek), який у 1825 році на замовлення доктора права, професора Львівського університету Миколи Нападівича, уклав «руську» літургію на чотири голоси з інструментальним супроводом. Ця літургія виконувалась у 1826 році у Львові в церкві св. Юра під час архиєрейської Служби Божої єпископа І. Снігурського, який, за спогадами Левицького, щедро винагородив автора.

Якщо відомий український музиколог першої еміграційної хвилі Федір Шешко вважає В. Роллечека першим чехом-музикантом, який став *першим* українським композитором та ди-

<sup>7</sup> Сінкевич, І. Х.: Начало нотного пінія в Галицкой Руси. In: Українська музика, 2015, ч. 1-2, с. 57. Цитата подається викладом оригіналу.

<sup>8</sup> Перший статут Дяко-вчительського інституту в Перемишлі. In: Українська музика, 2015, ч. 1-2, с. 82.

<sup>9</sup> Там само, с. 82.

<sup>10</sup> Kudryk, B.: Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873, c.d., s. 27.

<sup>11</sup> Лисько, З.: Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1994, с. 28.

<sup>12</sup> Там само.

ригентом у Галичині, то З. Лисько та Б. Кудрик певною мірою критично оцінюють його діяльність. Так, З. Лисько вказує, що праця музиканта в якості диригента Святоюрського собору припадає на 1820-ті роки, за митрополита Михайла Левицького. Відомо, що він написав багато творів на церковно-слов'янські тексти, однак вони не вкорінилися у репертуарі святоюрського хору, а тому їх передали до архіву духовної семінарії. Відтак З. Лисько робить певний висновок, а саме: «Твори Роллечка та його прилюдні виступи в церкві з німецькими ансамблями були для українців чужі».<sup>13</sup> Для капели, як стверджує Б. Кудрик, чеський музикант писав літургійні піснеспіви, зокрема Служби Божі та воскресні ірмоси з оркестром, у стилі епігонів Й. Гайдна й В. А. Моцарта. Деякі фрагменти його літургій протягом тривалого часу входили до церковного репертуару та помилково приписувались Дмитру Бортнянському. Підсумовуючи сказане вище, Б. Кудрик зазначає, що «це одинокий слабенький відгук Роллечекової діяльності; впрочім цей чужинець мимо своєї енергії й таланту не в спів нічого вдяти. Народ ждав таки своєї людини, щоби розрушив сонну атмосферу».<sup>14</sup>

Натомість священник і композитор Порфирій Бажанський, який у своєму архіві зберігав деякі твори чеського композитора, вважав його талановитим музикантом і зазначив, що музика його великоднього канону відзначається величністю. Роллечекове «Ви, що в Христа хрестилися», як стверджує Бажанський, надовго пережило свого автора, бо його досить часто виконували в галицьких церквах.<sup>15</sup> Вся причина непопулярності творів В. Роллечка серед українців, хоча вони й були написані за всіма законами тогочасної західноєвропейської гармонії, на думку П. Бажанського, полягає у тому, що композитор не розумів ні церковнослов'янської мови, ні її ритму, а отже, цим творам бракувало оригінальності та самобутності української церковної музики, яка плекалась століттями. Відомо, що В. Роллечек володів достатніми професійними навичками як композитор, чий музичні вистави ставили на сцені львівського німецького театру. Єдине, що, напевно, завадило його творам вдомашнитися у галицькому церковному середовищі, – це повне незрозуміння характеру української церковної музики.

Укладання Служби Божої за західноєвропейськими взірцями, як і самі хори з інструментальними капелами, не знайшли підтримки серед греко-католиків Галичини. Про це говорить Й. Левицький, зазначивши, що «користі нашому обряду вони не принесли, бо предводителі хору і композитори були по найбільшій часті чужестранці, не знали ні духа нашого богослуження, ні духа народа, сего ради їх діло яко сухе дерево не іздало кореня і плоду належного».<sup>16</sup>

Натомість перші успіхи у сфері реформування церковної музики та піднесення духовного життя української громади всі, без винятку, дослідники пов'язують із заснуванням у 1828 році в Перемишлі при греко-католицькому кафедральному соборі хору. Детальну інформацію про це можна знайти у публікаціях Й. Левицького та Івана Хризостома Сінкевича, на думку якого, заслуга введення у Галичині «нотного пінія» (багатоголосого співу) належить передусім єпископу І. Снігурському, його капелану Й. Левицькому, а також чеському диригенту та композитору Алоїзу Нанке. Так, єпископ Снігурський, як стверджує І. Х. Сінкевич, «давав на ту ціль фонди, Йосиф Левицькій, чоловік з рідкою енергією і організаторським талантом, собрав хор, із-под Нанкого же вишли в послідстві первій учителі і розпространителі нотного пінія в Галичині».<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Лисько, З.: Піонери музичного мистецтва в Галичині, с. d., с. 27.

<sup>14</sup> Кудрик, Б.: Огляд історії української церковної музики. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995, с. 82.

<sup>15</sup> Бажанський, о. Порфирій: Історія руского церковного пѣнія. Львів: Типографія Ставропігійського Інститута, 1890, с. 65.

<sup>16</sup> Левицький, Й.: З Покуття. In: Українська музика, 2015, ч. 1-2, с. 42.

<sup>17</sup> Сінкевич, І. Х.: Начало нотного пінія в Галицкой Руси, с. d., с. 60.

Перший виступ хору відбувся на початку 1829 року і відразу ж викликав неоднозначну реакцію. Як пише Й. Левицький: «Найшлись приятелі і неприятели такого пінія».<sup>18</sup> Так, І. Х. Сінкевич згадує, що «члени хора принуждені були зносити насмішки і поругання зо сторони товарищей-поляков за то, що ми співали в рускої церкві».<sup>19</sup> Однак своє незадоволення висловлювали не лише поляки. За свідченням композитора Михайла Вербицького, у греко-католицькому середовищі також «були і розличні мнінія, чи тоє дитя годувати, чи в юности убити; но кріпкий характер Йосифа Лівичкого побідив мнініє послідних: „най ся (тоє пініє) витирає, а з часом витресь і чистое буде».<sup>20</sup> Зі спогадів І. Х. Сінкевича та М. Вербицького дізнаємось, що Й. Левицький підібрав вдалий, з хорошими вокальними даними, склад співаків, але «не споро наука вмагалась, бо такой умстенного учителя і директора знаючого генерал-басс не било ні в Перемишлі ні в окресности».<sup>21</sup>

Як згадував у своїх спогадах І. Х. Сінкевич, Й. Левицький запросив із Брна сина місцевого капельмейстера – «славного в послідствії музика Алойзія Нанке». Натомість сам Й. Левицький в одній із своїх статей зазначив, що перемиський староста Вінклер запропонував єпископу І. Снігурському учителя музики своєї дочки – композитора Алоїза Нанке, який погодився взяти на себе обов'язки керівника хору і підготувати його виступ до Великодніх свят 1829 року. Зі статті дізнаємось також, що Й. Левицький розтлумачив А. Нанке текст руського співу і переписав для тих, хто не вміє по-руськи читати, всю Службу Божу латинськими буквами з німецькою орфографією, а також деякі твори літургійні, зокрема «Христос воскресє» та інші, які А. Нанке добре розписав для квартету.

Дещо більшу інформацію про Алоїза Нанке подає З. Лисько, зокрема, що той здобув освіту в Брно та Відні і вже у 18-річному віці «диригував у Брні академіями під фірмою ляндрата Шлехти й під протекторатом губернатора гр. Мітровського. Диригував також оркестром в театрі і був членом оркестру колишнього директора віденської музики К. Блюменталя»,<sup>22</sup> а також членом австрійського «Музичного Товариства» і членом «Квартетової Музики» у барона Мюллера. М. Вербицький пише, що А. Нанке був «обдарений великим талантом музикальним, знаючий генерал-бас і всесторонно образований». Окрім того, він швидко збагнув стиль хороших творів Дмитра Бортнянського «і свої творенія музикальні в тім духу писав і учив».<sup>23</sup>

Єпископ Григорій Лакота, спираючись на певні документальні свідчення, у статті, надрукованій у 1939 року, стверджував, що чеський музикант приступив до роботи у Перемиському кафедральному соборі у квітні 1829 року. За більш як півторарічну успішну працю єпископ І. Снігурський своєю грамотою від першого грудня 1830 року призначив його директором церковно-музичного закладу при згаданій вище церкві з річним заробітком у розмірі 400 гульденів «віденської валюти».<sup>24</sup>

Однак самому організувати повноцінний навчальний процес у музичній школі А. Нанке було не під силу. З цією метою у 1830 році з Брно був запрошений Вікентій Серсавій (Wincent Zrzavý) – оперний хорист «з великоліпним басовим голосом».<sup>25</sup> Зі статті Й. Левицького дізнаємось, що А. Нанке у 1833 році покинув хор, але згодом повернувся і вже на 32-х дерев'яних

<sup>18</sup> Левицький, Й.: Історія введення музикального пінія в Перемишлі. In: Українська музика, 2015, ч. 1-2, с. 33.

<sup>19</sup> Сінкевич, І. Х.: Начало нотного пінія в Галицкой Руси, с. d., с. 61.

<sup>20</sup> Вербицький, М.: О пінію музикальном. In: Українська музика, 2015, ч. 1-2, с. 24.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Лисько, З.: Піонери музичного мистецтва в Галичині, с. d., с. 35.

<sup>23</sup> Вербицький, М.: О пінію музикальном, с. d., с. 25.

<sup>24</sup> Лакота, Г.: Перший директор престольного хору в Перемишлі. In: Перемиські Спархіяльні Відомості, травень 1939, ч. VI, с. 69.

<sup>25</sup> Сінкевич, І. Х.: Начало нотного пінія в Галицкой Руси, с. d., с. 61.

таблицях уклад школу співу німецькою мовою, що згодом була запроваджена до викладання і в дяківсько-учительському інституті.

Оцінюючи внесок школи у подальший розвиток галицького музичного мистецтва, М. Вербицький відзначив, що вона, як і хор перемиського греко-католицького єпархіального собору, досягнула свого кульмінаційного піку вже в 1830 році, бо школа стала консерваторією у мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері; і виявилось «*же существует в Европе кроме трёх характером различающихся категорий музыки, т. е. немецкой, итальянской и французской, также и четверта характеристична категория: руска*».<sup>26</sup> Важливою, на думку М. Вербицького, є та обставина, що в основу школи був закладений добрий фундамент, оскільки після від'їзду хворого А. Нанке до Чехії цю справу деякий час гідно провадив В. Серсавій. У майбутньому з цієї школи вийшли не тільки вчителі музики, але й композитори.

Слід зазначити, що серед численної у Галичині в першій половині XIX ст. німецькомовної групи, яка прибула сюди задля реалізації йосифинських реформ, значне місце посідали саме уродженці Моравії. Так, одним із найвідоміших тогочасних львівських архітекторів був чех Ігнатій Хамбрез (чеськ. Ignác Chambrez, 1758–1835), який спроектував у Львові декілька адміністративних будівель у неокласичному стилі. Щодо композиторів-моравців, найбільшу кількість схвальних відгуків отримав саме А. Нанке – талановитий та всебічно освічений музикант, який, за спогадами М. Вербицького, збагнув дух музики Д. Бортнянського та своїми композиціями вдало його наслідував. Не випадково єпископ І. Снігурський у листі до композитора пише про значні результати його, на той час півторарічної педагогічної та виконавської роботи, що викликала загальне задоволення. Ф. Шешко зазначив, що, завдяки діяльності А. Нанке, центром української церковної музики в Галичині став Перемишль, який до того часу не посідав у галицькій культурі значного місця.

На жаль, не лише в українських та польських, але й у більшості чеських музичних видань відсутній брак інформації про життя та діяльність композитора, оскільки його біографія (зокрема рік народження та смерті) вже містить деякі неточності (так, приблизним роком смерті А. Нанке, що подається у чеських джерелах, вважається 1834). Натомість Ф. Шешко стверджує, що А. Нанке, у зв'язку з хворобою, покинув посаду директора школи та керівника хору в 1834 році, а помер, ймовірно, у 1835–1836 роках. Чеські та німецькі музичні словники обмежуються констатацією того факту, що А. Нанке був не лише диригентом, але й композитором, і скрипковим майстром.

Відома чеська піаністка, педагог та музична публіцистка Вера Лейскова згадує про А. Нанке у книзі «Моравські музичні родини; цікаві забуті долі» (праця була опублікована у 2014 році і присвячена декільком поколінням чеських музикантів). Авторка пише, що мала на меті ознайомити своїх читачів з іменами тих нині забутих митців, котрі були вихідцями або певний час жили та працювали в Моравії. Деякі з них, як стверджує дослідниця, у минулому були шанованими та відомими композиторами.<sup>27</sup> Постать А. Нанке «не стала безпосереднім об'єктом зацікавлень В. Лейскової, оскільки вона шукала серед музикантів прикладів передачі досвіду від покоління до покоління, а в родині А. Нанке, крім його батька Карла Нанке, згадується лише Луїс Нанке, декілька церковних творів якого потрапили до Довідника з музичних архівних фондів Чехії»<sup>28</sup>.

Відсутність у чеських музичних виданнях детальнішої інформації про композитора, можливо, пов'язана з тим, що музикант значну частину свого зрілого життя міг перебувати за ме-

<sup>26</sup> Вербицький, М.: О пінію музикальном, с. d., с. 26.

<sup>27</sup> Lejsková, V.: Moravské hudební rody; Zajímavé osudy zapomenutých. Brno: Šimon Ryšavý, 2014.

<sup>28</sup> Новакович, М.: Чеські музиканти біля витоків Перемишльської композиторської школи. In: Українська музика, 2016, ч. 2 (20), с. 6.

жами Чехії. Так, професор Кржіш у часописі «*Neue Theologische Zeitschrift*» (1831) написав, що А. Нанке здобув ґрунтовну освіту у Відні, а Ф. Шешко зазначив, що він працював там разом із такими видатними музикантами-виконавцями, як скрипалі Франтішек Пехачек та Леопольд Янса, піаніст Ян Воржішек (товариш Ф. Шуберта), якого вважали автором перших фортепіанних експромтів.

Відомо, що деякі твори А. Нанке зберігаються у нотному каталозі *Чеського музею музики* в Празі, а одна із духовних композицій композитора – «*Vater unser*» – знаходиться у нотній колекції дослідницького *Університету Дюка* у Північній Кароліні (США). У невеликій анотації до видання, яке вийшло друком у 1822 році в авторитетному німецькому видавництві Йоганна Андре з Оффенбаха, відомого під прізвиськом «батько досліджень Моцарта», зазначено, що твір в оригіналі був написаний для мішаного хору та оркестру на текст Ернста Раупаха і перекладений для хору в супроводі фортепіано, а також додано, що всі, хто бажає мати оригінальний примірник «*Vater unser*» талановитого композитора з Брно А. Нанке, можуть замовити його у вказаному видавництві.<sup>29</sup>

Авторських рукописів композитора (як і творів решти чеських музикантів) в українських нотозбірниках, на жаль, до нашого часу майже не збереглося. Станіслав Людкевич у передмові до «Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних напівів» згадує «про популярність серед дяківських хорів церковних композицій псевдо-Нанке, які були свого часу кимось настільки незадовільно переписаними, що навіть йому у процесі редагування довелося докласти зусиль, щоб ці твори набули «задовільного вигляду». Таку саму думку висловлює Б. Кудрик в «Огляді історії української церковної музики», зазначивши, що одні й ті самі церковні композиції у різних кодексах подаються або під іменем А. Нанке, або В. Серсавія, або ж Д. Бортнянського чи М. Вербицького».<sup>30</sup>

Ще більш проблемно у наш час встановити твори, які належали В. Серсавію. Як стверджує Б. Кудрик, внаслідок недбалого переписування нот сьогодні практично неможливо вказати на будь-який автентичний твір чеського музиканта. Найвідомішим хором, на думку дослідника, який донині помилково приписують В. Серсавію, є «Христос воскрес». Твір, безперечно, належить одному із запрошених з Чехії диригентів, але дилетантські помилки в гармонізації дають підставу сумніватися в авторстві В. Серсавія.

Літургійним композиціям А. Нанке, які він створив у роки свого перебування в Перемишлі, пощастило значно більше, оскільки вони разом із творами Д. Бортнянського та М. Вербицького склали основу тогочасного церковного хорового репертуару. Ф. Шешко стверджує, що літургійні композиції А. Нанке були популярними у Галичині не лишень у ХІХ, а й навіть у ХХ ст. і часто виконувалися під час церковних богослужінь. Підтвердженням цього є копії з багатьох його творів, переписані наприкінці ХІХ ст. з давніших рукописів, але досить часто серед віднайдених нот переважають чернетки, написані олівцем без тексту, а також рукописи з неповним комплектом голосів.

За твердженням Ф. Шешка, перу А. Нанке належали, зокрема, такі літургійні піснеспіви, як «Христос воскрес», «Гіло Христове», «Слава – Єдинородний», «Алилуя», «Достойно єсть», «Вошел еси архірею», «Іже Херувими», «Вірую», «Милость мира», «Да ісполнятся», «Прийдіте, радостно воспоем». Відомо також, що вісім творів композитора було вміщено у збірці «Партитура співів церковних» греко-католицького священника Івана Кипріяна. Ф. Шешко свого часу звернув увагу на той факт, що І. Кипріян, працюючи в Перемишлі, мав або оригінали музичних композицій А. Нанке (на початку 1880-х років вони могли ще зберегтися), або не зіпсуті їхні копії.

<sup>29</sup> Й. Андре придбав у вдови композитора Констанци 270 автографів творів Моцарта, серед яких були опери «Весілля Фігаро» і «Чарівна флейта», та належним чином підготував їх до друку.

<sup>30</sup> Новакович, М.: Чеські музиканти біля витоків Перемишльської композиторської школи, с. d., с. 8.

Незважаючи на деякі проблеми, що природно виникають у процесі атрибуції окремих творів, які вважаються написаними А. Нанке, вже навіть побіжний аналіз цього досить об'ємного нотного матеріалу дає змогу зробити певні висновки. Йдеться про явище своєрідної акультурації, коли представник панівної австрійської культури, яка в галицьких умовах першої половини ХІХ ст. виступає у ролі донора, збагачується рисами культури реципієнта. У чому ж можна бачити зворотність такого збагачення? По-перше, всі твори композитора перемиського періоду призначалися для греко-католицького церковного богослужіння. По-друге, слід звернути увагу на жанровий бік запозичень: звернення А. Нанке до жанру концерту – як переконливий приклад впливу Д. Бортнянського. Адже поміж збережених рукописів чеського музиканта є декілька хорових творів із виразними ознаками концертності, серед яких слід особливо виділити «K tebi iz hrada pritekajem», текст якого написаний слов'яноруською мовою і переписаний, можливо, рукою В. Серсавія латинською абеткою у німецькій орфографії (нею написані й тексти до фрагментів Літургії).

У фондах Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України зберігаються партії баса, сопрано та дві партії тенора згаданого хорового концерту, що дає змогу частково реконструювати його партитуру. Враховуючи покладений в основу поетичний текст, – а це панегіричний вірш, присвячений архирею, – «K tebi iz hrada» можна зачислити до жанру світської музики, позаяк автор звертається до твору одного з тогочасних галицьких поетів. Ймовірно, що це один із трьох панегіриків, написаних Й. Левицьким на честь владики І. Снігурського та виданий у Львові в 1829 році. Ця хорова композиція, як стверджує Володимир Пилипович,<sup>31</sup> могла виконуватись у Валяві 8 травня 1829 року хором Перемиського кафедрального собору, що спростовує думку Б. Кудрика стосовно komponування А. Нанке церковної музики виключно до літургійних текстів. Тому можна з великою певністю вважати, що «K tebi iz hrada» і є тим втраченим (як досі вважалось) твором, інформацію про який подають Ф. Шешко та В. Пилипович.

Роль творчої особистості А. Нанке – як чеського диригента, вчителя музики та композитора – для культури Галичини першої половини ХІХ ст. є надзвичайно вагомим. Однак, коли йдеться про вплив церковної музики на релігійні, національні та естетичні почуття тогочасної греко-католицької громади, слід зазначити, що літургійні твори А. Нанке викликають суперечливе відчуття, унаслідок поєднання канонічного церковнослов'янського тексту та мелодики у стилістиці віденських композиторів-класиків.

Відомо, що єпископ І. Снігурський у листі до А. Нанке (від 1 грудня 1830 р.) особливо наголошував на тому, що твори, які будуть вивчатися і виконуватися у Церкві, повинні бути суто вокальними та написаними у «строго греко-католицькому стилі співу, в яких мелодія відповідає високому змісту слів».<sup>32</sup> Нині складно пояснити, що мав на увазі єпископ, коли наголошував на «строго греко-католицькому стилі співу», оскільки до написання літургій охоче залучалися композитори-іноземці, які ним не володіли й не використовували старовинних церковних наспівів. Можна лише констатувати, що стилю, як такого, не існувало. Коли ж йшлося про наслідування Д. Бортнянського, його стиль також не можна окреслити як греко-католицький, а отже, під тогочасним (у розумінні І. Снігурського) греко-католицьким стилем треба розуміти лише загальний благоговійний церковний характер творів.

Аналіз літургійних творів А. Нанке, як зауважив Ф. Шешко, дає підстави стверджувати, що композитор «швидко й досконало» пристосувався до чужого та незрозумілого йому тексту, оскільки у його композиціях майже не знайдемо неправильної ритміки та наголосів.<sup>33</sup> Цю

<sup>31</sup> Пилипович, В.: Єпископ Іван Снігурський в літературі перемиського бідермаєру. In: Пилипович, В.: Культурна територія: зб. статей. Перемишль, 2011, с. 139.

<sup>32</sup> Лакота, Г.: Перший директор престольного хору в Перемишлі, с. d., с. 70.

<sup>33</sup> Беднаржова, Т.: Федір Шешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик. Тернопіль – Прага: Горлиця, 2000, с. 80.



думку підтверджує і єпископ Г. Лакота, який у своєму нарисі зазначив, що «першу поставлену умову загальноцерковного характеру А. Нанке додержав, бо респектував літургійний текст, і написані для нас його літургійні твори музичні не затемнюють змісту слів ... розуміння й ваги літургійного тексту».<sup>34</sup> Натомість, на думку Г. Лакоти, другої вимоги, поставленої єпископом Снігурьським, він не дотримався, оскільки «вніс до нашого церковного співу несвоєрідні елементи».<sup>35</sup> Отже, логічно постає риторичне питання: чи дійсно чеський композитор, як стверджував М. Вербицький, збагнув дух музики Д. Бортнянського? Нині складно на це дати відповідь, позаяк автографи А. Нанке не збереглися до нашого часу, а численні копії, зроблені у 80-90 роках XIX ст., можливо, зазнали деяких переробок і втручань в авторський текст. Але з того, що збереглося, можна зробити висновок, що А. Нанке, як музиканту-професіоналу, не коштувало значних зусиль опанувати форму і стиль духовних творів Д. Бортнянського, оскільки він володів, як стверджують дослідники, і як видно зі збережених рукописів партитур, чудовою хоровою технікою. Натомість за своїм характером і внутрішнім наповненням його літургійна музика не «вписується» у традицію українських церковних піснеспівів, тому що тут ідеться про зовсім інший «інтонаційно-звуковий ідеал». Про це, зокрема, пише і Ф. Шешко, зазначивши, що творчість А. Нанке та інших чеських музикантів, які працювали у Перемишлі, належить до італійського концертного стилю, а від себе додамо, що їх творчість у такій самій мірі належить і до віденського класичного стилю.

Класицизм, на думку Д. Чижевського, недооцінював «ірраціональні» відчуття людини, а також багато чого не розумів у сфері релігійного життя, національного почуття, особливо коли йшлося про елементи почуттєвої побожності, що панувала в українській церковній музиці протягом століть.<sup>36</sup> Якщо у творах Д. Бортнянського домінує духовний настрій, навіть з певними моментами містицизму, а також відчутна (незважаючи на використання узагальнено інструментального тематизму) перевага вокального мислення, досить часто з ознаками української мелодики, то А. Нанке, вихований у традиціях галантного стилю, у своїх духовних творах виглядає більш світським: як типовий представник класицизму він раціонально перетлумачує не лише релігійне почуття, але й національне. У його духовній літургійній музиці переважає тенденція до домінування інструментального мислення.

Оцінюючи особливості творчої манери А. Нанке, треба віддати належне вишуканості й галантності тем його церковних композицій, але в них немає тієї чуттєвості та проникливості, яка вирізняє питома українську мелодику, не кажучи вже про наявність у ній українських інтонаційних зворотів. У більшості його церковних композицій (йдеться насамперед про твори: «Взиде Бог», «Ангел вопіяше», «Вознесися на небеса, Боже», «Ізбавленіє посла Господь») відсутній стихійний природний емоціоналізм, а натомість присутня чітко спланована і на високому професійному рівні застосована система барокових афектів. Адже недарма риторична епоха, яка ще у другій половині XVIII ст. налічувала понад 80 різноманітних фігур, змушувала композиторів свої особистісні смисли та емоції вкладати у готові інтонаційні формули. Це стосується також і творчості решти чеських музикантів, чия доля у 1830-х роках була пов'язана з Перемишлем.

Духовна хорова творчість чеських композиторів А. Нанке та В. Серсавія є ключем до розуміння музики творця українського національного гимну М. Вербицького, позаяк саме їм першим випала участь адаптувати високий концертний стиль духовних творів Д. Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви у Галичині в першій половині XIX століття. Слід також зазначити, що переважна більшість літургійних композицій М. Вербицького

<sup>34</sup> Там само.

<sup>35</sup> Лакота, Г.: Перший директор престольного хору в Перемишлі, с. d., с. 70.

<sup>36</sup> Чижевський, Д.: Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956, с. 329.

не зберіглася до нашого часу в оригіналі. Тому його знаменитий великодній концерт «Ангел вопіяше» для мішаного хору є нічим іншим, як більш пізньою компіляцією з двох однойменних творів М. Вербицького та А. Нанке. Ба більше, А. Нанке не обмежувався лише церковним співом, а виконував зі своїм хором також світський український репертуар, у якому популярними були пісні до танцю («Станьмо, браття, в коло», «Дай же, Боже, в добрий час»), а також світські пісні, наприклад «Був Грицько мудрий родом з Коломий», відому з середини XVIII ст. (її текст до наукового обігу ввів Іван Франко). Підсумовуючи, слід наголосити, що педагогічна діяльність та церковна музика чеських композиторів справила значний вплив не лише на творчість українських композиторів Перемишля, а й на культурне життя Галичини першої половини XIX ст. Як стверджує австрійський славіст Міхаель Мозер, реформа греко-католицького богослужіння, у якому музична складова була однією з визначальних, вишталтувала з духівництва ту еліту, яка самотужки просувала в XIX ст. справу українського національного відродження у Галичині.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Новакович, М.: Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавель Т. Тетюк, 2019, с. 9.