
СТАТТІ

Мирослава Новакович

ЧЕСЬКІ МУЗИКАНТИ БІЛЯ ВИТОКІВ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Висвітлюється постать чеського музиканта Алоїза Нанке, чия диригентська та композиторська діяльність наприкінці 20 – початку 30-х років XIX ст. була пов'язана з Перемишлем. Музичний аналіз літургійних творів Нанке дає підставу вважати його одним із творців перемишльської композиторської школи. Творчість Нанке мала значний вплив на подальший розвиток галицької музики у XIX ст.

Ключові слова: галицька музична творчість, перемишльська композиторська школа, літургійний спів.

Приналежність мистця до певної національної культури значною мірою залежить від того, наскільки його творчість стає об'єктом зацікавлень й інтегрується у цю культуру. Яскравий спалах музичного життя наприкінці 20-х років XIX ст. у Перемишлі, на той час глухому закутку австрійської імперії, та діяльність перемишльської композиторської школи багато в чому пов'язані з постаттю Д. Бортнянського, чия духовна хорова спадщина, як справедливо зауважив С. Людкевич, стала найулюбленішим та найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики, її «недосяжним ідеалом»¹. Д. Бортнянський, чий авторитет протягом усього XIX ст. у галицьких церковно-музичних колах був дуже великим, став прикладом для наслідування, а його хорові концерти та літургійні твори у більшій чи меншій мірі вплинули на творчість майже всіх тогочасних галицьких композиторів. Найталановитішим послідовником Бортнянського в царині духовної музики в середовищі українських композиторів слушно вважається Михайло Вербицький, бо саме він виявився найближчим йому за духом і формою. Та водночас Вербицький зазнав впливу ще однієї талановитої творчої постаті. Йдеться про чеського композитора Алоїза Нанке, з іменем якого пов'язані перші успіхи перемишльської школи. Ба більше, духовна хорова творчість Нанке перемишльського періоду є ключем до розуміння музики Вербицького, бо саме йому першому випала доля адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви.

На відміну від Бортнянського, чеський композитор у своїх духовних композиціях, написаних на літургійні тексти Східного обряду, зазвичай звертався до невеликих концертних форм, оскільки його завданням було у стислий термін організувати якісний з виконавської точки зору хор та підібрати, або ж частково й

¹ Людкевич С. *З приводу 100-х роковин смерті Д. Бортнянського* / С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 312.

самому створити для нього відповідний репертуар. Відтак, творчість Нанке виявилася сполучною ланкою поміж Бортнянським та Вербицьким, оскільки чеський музикант не лише підготував для останнього ґрунт, але й сам, не усвідомлюючи цього, власними церковними композиціями показав у якому напрямку слід рухатися далі, чим значно полегшив завдання, як для Вербицького, так і усієї молодшої генерації західноукраїнських композиторів.

На жаль, не лише в українських і польських, але й у більшості чеських музичних видань відчутний брак інформації про життя та діяльність Алоїза Нанке, чия біографія, навіть коли йдеться про рік народження та смерті музиканта, містить неточності (так, приблизним роком смерті композитора вважається 1834). Чеські та німецькі музичні словники обмежуються констатацією того факту, що Нанке був не лише диригентом, але й композитором. З українського боку про нього ще в другій половині XIX ст. писали у своїх спогадах М. Вербицький, Йосиф Левицький, Іван Христом Сінкевич. Зокрема, Вербицький відзначив, що той був «обдарений великим талантом музикальним, знаючий генерал-бас і всесторонно освітаний»². Більше біографічного матеріалу про композитора можна почерпнути з праць українських музикознавців першої половини XX ст., зокрема Зиновія Лиська та Федора Шешка. Так, Лисько стверджує, що Алоїз Нанке 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 Каз. Блюменталю. Своїми церковними композиціями у Брні здобув собі дуже скоро розголос, побираючи дальшу освіту у Відні, був членом австрійського “Музичного Товариства” і членом “Квартетової Музики” в барона Мюллера»³. Але, незважаючи на «скупі» відомості про діяльність чеського музиканта до часу його появи у Перемишлі (як відомо, це сталося у 1828 році), нам вдалося віднайти інформацію у деяких закордонних публікаціях, що дає можливість у загальних рисах визначити, наскільки ім'я Нанке було авторитетним у тогочасному музичному середовищі, яким жанрам він надавав перевагу і чи користувалися його твори популярністю у сучасників.

Відома чеська піаністка, педагог та музичний публіцист Вера Лейскова (Věra Lejsková) згадує про Нанке у книзі *Моравські музичні родини: Цікаві забуті долі*, виданій у 2014 р.⁴ і присвяченій декільком поколінням чеських музичних родин. Авторка пише, що мала на меті ознайомити своїх читачів з іменами тих нині забутих музикантів, котрі були вихідцями, або певний час жили та працювали в Моравії. Деякі з них, як стверджує дослідниця, у минулому були шанованими та відомими композиторами. На жаль, Нанке не став безпосереднім об'єктом зацікавлень Лейскової, оскільки вона шукала серед музикантів прикладів передачі

² Вербицький М. *О пінії музикальном* // *Українська музика*: Наук. часопис ЛНМА. – Львів, 2015, ч. 1–2 (15–16). – С. 25.

³ Лисько З. *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. – Львів; Нью-Йорк, 1994. – С. 35.

⁴ Věra Lejsková. *Moravské hudební rody. Zajímavé osudy zapomenutých*. – Vydavatel: Šimon Ryšavý, 2014.

досвіду від покоління до покоління, а в родині Нанке, окрім його сучасника і ймовірно родича Карла Нанке, музикантів більше не було.

Відсутність у чеських музичних виданнях детальнішої інформації про композитора, ймовірно, залежить від того, що музикант більшу частину свого зрілого життя міг перебувати за межами Чехії. Доказом такого припущення може слугувати нотний каталог *Чеського музею музики* в Празі, у якому зберігається лише декілька творів Нанке, серед яких: *Арія* для солюючої скрипки *violino principale*, сопрано, альт, тенора та баса у супроводі струнного квартету (E-dur); *Градual* для чотиголосого хору з органом (A-dur); *Offertorium* для сопрано, тенора, баса, скрипки solo та струнного квартету (E-dur); *Offertorium* для сопрано, тенора, баса, скрипки *vel flauto principale*, першої та другої скрипки, альтової віоли, *alto vel tenore*, *violone*, флейти соло та органу (Es-dur); *Ave Maria* для чотириголосого мішаного хору, тенорової туби соло, першої та другої скрипок, віоли, флейти, кларнету C, валторни G та віолоне. Одна із духовних композицій композитора – *Vater unser* – зберігається у нотній колекції дослідницького університету Дюка у Північній Кароліні (США). У невеликій анотації до видання, яке вийшло друком 1822 року в авторитетному німецькому видавництві Йогана Андре з Оффенбаха, відомого під прізвиськом «батько досліджень Моцарта»⁵, зазначено, що твір в оригіналі написаний для мішаного хору та оркестру на текст Ернста Раупаха і перекладений для хору у супроводі фортепіано. Також дописано, що всі, хто бажає мати оригінальний примірник *Vater unser* талановитого композитора з Брно А. Нанке з трубами та литаврами, можуть замовити його у вказаному видавництві. Слід також зазначити, що останнім часом у чеській культурі помітно зріс інтерес до творчості ще донедавна забутих композиторів кінця XVIII – початку XIX ст. Так, у 2002 році на одному з найвідоміших міжнародних оперних фестивалів «Літомишль Сметани» в концертній програмі *Музика від Персела до Гершвіна* поряд з творами Й. Фукса, С. Фогля, М. Гайдна, Леопольда Моцарта та інших композиторів виконувався *Coeli Deus* А. Нанке.

Ще одну згадку про діяльність Нанке-композитора можна знайти в книзі *Історія тромбону американського дослідника* Девіда Гійона. Так, у сьомому розділі *Занепад та відродження тромбону, 1630-1830* автор звертає увагу на те, що традиція писати твори з окремими розділами для солюючого тромбону була поширена у другій половині XVIII ст. не лише у таких великих культурних центрах, як Відень і Зальцбург, але й багатьох містах Богемії. Так, Франтішек Навратіл, Алоїз Нанке та Ян Август Вітасек, як і всі, хто жив у XIX ст., писали твори з сольними партіями для тромбону⁶. Те, що Д. Гійон поставив Нанке в один ряд з такими відомими композиторами, як Навратіл та Вітасек, свідчить про популярність його інструментальних творів в середовищі європейських музикантів XIX ст.

⁵ Відомо, що Й. Андре придбав у вдови композитора Констанци 270 автографів творів Моцарта, серед яких були опери «Весілля Фігаро» та «Чарівна флейта і належним чином підготував їх до друку.

⁶ David M. Guion. *A History of the Trombone. The scarecrow press.* – Lanham, Toronto, Plymouth: UK, 2010. – P. 148.

В українських нотозбірнях, на жаль, рукописів композитора, як і творів інших чеських музикантів, що працювали у Перемишлі, до нашого часу в цілості майже не збереглося. С. Людкевич у передмові до «Збірника літургичних і церковних пісень на основі народних напівів» згадує про популярність серед дяківських хорів церковних композицій псевдо-Нанке, які були у свій час кимось настільки незадовільно переписані, що навіть композиторові у процесі редагування довелося докласти зусиль, щоб ці твори набули, за його ж словами, задовільного вигляду. Таку ж думку висловлює і Б. Кудрик в *Огляді історії української церковної музики*, зазначивши, що одні і ті ж церковні композиції у різних кодексах подаються то під іменем Нанке, то Серсавія, або ж Бортнянського чи Вербицького⁷.

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

Літургійним композиціям А. Нанке, які він створив у роках свого перебування в Перемишлі, повезло значно більше, бо вони разом з творами Бортнянського та Вербицького склали основу тогочасного церковного хорового репертуару. Відомий український музиколог першої еміграційної хвилі Федір Стешко у докторській дисертації «Чеські музиканти в українській церковній музиці», захищеній у 1935 році в Празі в Карловому університеті, писав, що літургійні композиції Нанке були популярними в Галичині не лишень у XIX, а й навіть у XX ст. і часто виконувалися під час церковних богослужінь⁸. Підтвердженням цього є копії з деяких його творів, переписані наприкінці XIX ст. з більш давніх рукописів, але коли йдеться про автографи, то серед віднайдених нот переважають чернетки, та й то лише з неповним комплектом голосів, тобто розкомплетовані партії баса, тенора, альт та сопрано з різних творів.

За твердженням Федора Стешка, Нанке належали, зокрема, такі літургійні піснеспіви, як Христос воскрес, Тіло Христове, Слава Єдинородний, Аллилуя, Достойно єсть, Вошел еси, архірею, Іже Херувими, Вірую, Милость миру, Да ісполнятся, Приидіте, радостно воспоем. Відомо також, що сім творів композитора містилося у збірці Партитура співів церковних Івана Кипріяна. Ф. Стешко у свій час звернув увагу на той факт, що І. Кипріян, «працюючи в Перемишлі, мав або оригінали музичних композицій Нанке (на початку 80-х рр. вони могли ще зберегтися), або не зіпсуті їхні копії». Ба більше, у 1931 році, збираючи матеріали для докторської дисертації, він відвідав Перемишль, де мав змогу вивчати дві рукописні збірки, у яких були композиції Бортнянського та Нанке⁹.

⁷ Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1995. – С. 84

⁸ Petr Ch. Kalina. Pražské působení ukrajinského muzikologa Fedora Steška // *Musicologica Brunensia*. – Brno, 2012. – V. 47/2. – S. 55.

⁹ Беднаржова Тетяна. *Федір Стешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик*. – Тернопіль – Прага, 2000. – С. 75.

У наукових фондах бібліотеки імені В. Стефаніка, зокрема в архіві Львівської консерваторії (п. 34, 28 стор.) зберігаються твори більш-менш встановленого авторства Нанке, серед яких:

Аллилуя F-dur (альт, сопрано);
K tebi iz hrada (бас, тенор, сопрано);
Слава – Єдинородний F-dur (бас, сопрано);
Слава – Єдинородний C-dur (альт);
Слава – Єдинородний D-dur (сопрано);
Христос воскрес C-dur (альт);
Світися, світися новий Єрусалим C-dur (сопрано);
Тебе поєм F-dur (сопрано), *Es-dur*, *G-dur* (сопрано).

Окрім того, в одному із рукописних зошитів, який вірогідно міг належати самому Нанке, бо там є ескізи та чернетки творів, приписуваних композиторові, окремі голоси *Слава-Єдинородний* київського напіву, а також *Слава-Єдинородний* авторства Галуппі та Бортнянського, що може слугувати доказом того, що Нанке при створенні цих композицій мав перед собою певні взірці. Окремо були віднайдені й всі чотири партії та чернетка партитури його *Да ісполнятся (As-dur)*.

Та при відсутності повного голосового комплексу більшості творів окремі голоси не дають змоги створити цілісну партитуру, що створює проблеми музично-стильової оцінки цих творів. Тому єдиним у наш час джерелом, яке дає можливість детальніше ознайомитися з хоровою спадщиною Нанке, й далі залишається *Партитура співів церковних і світських*, укладена о. Іваном Кипріяном та видана ним 1882 року у Львові¹⁰. Слід одразу ж зазначити, що більшу частину збірки складають композиції Бортнянського, але зустрічаються також фрагменти з Літургії Вербицького та деякі твори Нанке і Седляка. Творчість Нанке охоплюють *Слава Єдинородний (D-dur)*, *Аллилуя (F-dur)*, *Тебе поєм (Es-dur)*, *Взиде Бог (F-dur)*, *Ізбавленіє посла Господь (F-dur)*, *Христос воскрес (C-dur)* та *Вознесися на небеса (C-dur)*.

Незважаючи на зазначені проблеми, вже навіть побіжний аналіз цього нотного матеріалу дає змогу зробити певні висновки. Йдеться про явище своєрідної акультурації, коли представник панівної, так званої «віденської» культури, яка в галицьких умовах першої половини XIX ст. виступає у ролі донора, збагачується рисами культури реципієнта. У чому ж зворотність такого збагачення? Передовсім слід вказати на жанровий бік культурних запозичень, а саме, про звернення Нанке до жанру концерту, як переконливий приклад впливу Бортнянського. Адже серед збережених рукописів чеського музиканта є хоровий твір *K tebi iz hrada pritekajem* з виразними ознаками концертності, текст якого написаний слов'яноруською мовою і переписаний, ймовірно, рукою самого автора латинською абеткою в німецькій орфографії (латинською абеткою написані і всі тексти до фрагментів Літургії).

¹⁰ *Партитура співів церковних і світських* / Зібрав і видав Іван Кипріян. – Львів, 1882 (перевид.: Львів: ЗУКЦ, 2009). – 122 с.

У фондах згаданої бібліотеки зберігаються, як вже зазначалося, партії баса, сопрано та дві партії тенора з цього рукопису, що дає змогу, незважаючи на відсутність повного комплексу голосів, частково реконструювати його партитуру. За своєю будовою та характером він близький до жанру концерту. Враховуючи покладений в основу поетичний текст, а це панегіричний вірш духовного змісту, присвячений архирею, можна зачислити *K tebi iz hrada* до різновиду духовної музики, хоча автор, на відміну від Бортнянського, не звертається до Святого Письма, а, як видно з тексту, до вірша одного із тогочасних галицьких поетів. Ймовірно, що це один із трьох панегіриків, написаних о. Йосифом Левицьким на честь владики Івана Снігурського та виданий у Львові 1829 року. Володимир Пилипович стверджує, що на останній сторінці того видання було зазначено, що «Музику до сеї пісни на сопран соло і четири голоси в хорі, сочинив Алої Нанке живий в Перемишлі»¹¹. Ця хорова композиція, за словами дослідника, могла виконуватись у Валяві 8 травня 1829 року хором перемишльського катедрального собору, що, у свою чергу, спростовує думку Кудрика стосовно того, що Нанке komponував церковну музику виключно до літургійних текстів. Відтак, можна з великою певністю вважати, що *K'tebi iz hrada* і є тим втраченим, як досі вважалося, твором, інформацію про який подав Пилипович.

Оскільки в основу хорової композиції покладений вірш панегіричного змісту, то в ньому переважає піднесений, урочистий та прославний настрій:

*K'tebi iz hrada pritekajem
Władcyko, sławymyj ot nas (2 pazu)
O radostnyj czas, o radostnyj weselyj czas
Nasz iskrennyj I szczyrjyj hlas (2 pazu)
Zrak twoj wsehda lubow sijajet
Se swojstwo twojeho lycja
Tebe wsiak wsihdu welyczajet
Kak blahoditela otca
O szczydryj dobr blahy otec
Plinitel naszycch ti serdec
Uslyszycch nas o Boze swita
Proszeniye se ispolnyj
Pridazd (?) mnoha lita
Ta zdrowy bezpeczalnyj dnyj
Szczastlywyje blahije dnyj
Ty nam Boze nyzposlyj (2 pazu)
Przymyz lubymyj Archireju
Zelanija twojej sluhi
Predannost, szczyrost, czest, lubow
Przymy ot wimycch ti rabow*

¹¹ Пилипович В. Єпископ Іван Снігурський в літературі перемиського бідермасру / В. Пилипович. Культурна територія : зб. статей. – Перемишль, 2011. – С. 139.

Твір складається з чотирьох частин: *Maestoso*, *Adagio*, *Largo*, *Andantino*. Як і в концертах Бортнянського, драматургія розгортається шляхом чергування хорових уривків *tutti* з ансамблем солістів *solì*. Щодо тонального плану, то в першій частині домінує *До мажор* і тональність його субдомінанти *Фа мажор*. Натомість *Adagio* написано у досить далекому для основної тональності *Ля-бемоль мажорі*. Якщо у барокову та класичну добу *До мажор* слугував втіленням чистоти, а *Фа мажор* асоціювався з образами спокою та люб'язності, то вибір композитором для *Adagio* тональності, яка безпосередньо не пов'язана з головною, є знаковим, оскільки в творчості віденських класиків, зокрема Моцарта, саме вона втілювала ідею «сакрального».

Панування мажору, характерний маршевий ритм, чітка квадратна будова з поділом на речення (розмір С) викликають асоціації з аналогічними творами Галуппі та Сарті. Пунктирний ритм початкової теми в характері *Maestoso* з квартовим затактом дає підставу говорити про відчутний вплив вступних тем оперних увертюр. Адже урочисто-церемоніальний театральний настрій концерту вказує саме на оперні, а не церковні прототипи, хоча, як стверджує Лариса Кирилліна, вони часто використовувались і в церковній музиці, що свідчить про вплив оперних форм на жанрову систему XVIII ст. Найочевиднішим із цих прототипів стала французька увертюра. Її важливою ознакою був «перший розділ у темпі стриманого церемоніального маршу, в якому повинен був бути обов'язковий пунктирний ритм (часто загострений), чотириакцентний такт і характерні темпові позначення (*Grave*, *Largo*, *Lento*, *Adagio*, *Maestoso*)»¹². На думку дослідниці, стилістика французької увертюри використовувалася і в класичну добу, коли йшлося про щось особливо урочисте та величне, або ж коли мова велася як про земних царів, так і про небесного Отця.

Вже навіть побіжний аналіз перших тактів *K'tebi iz hrada pritekajem* Нанке, музиканта, який, за словами Кудрика, відзначався солідною композиторською технікою, дає підставу говорити про відчутний вплив саме французької оперної увертюри. На це вказують чотиридольний розмір, характер *Maestoso*, що, на думку Шубарта, є втіленням помпезності, гідності та величності, а також загострена пунктирність, що пронизує всі частини твору. Ці ж ознаки можна знайти і в багатьох творах Гайдна, Моцарта та Бетговена, пов'язаних з образами патетики.

Так, впливом французької увертюри позначена інтродукція до *Сім слів Спасителя на хресті* Гайдна, на що знову ж таки вказують характерний розмір, темп і чіткий пунктирний ритм початкових тактів твору. Ці ж ознаки помітні і в хорових концертах Бортнянського, зокрема в перших частинах його концертів № 3, 4, 15, 22, 23, 26, у двохорному концерті №7, у заключній частині (*Allegro maestoso*) його знаменитої *Херувимської №7*, де пунктирний ритм, як певний емблематичний знак на словах *Яко да Царя* всіх у парі з відомою бароковою риторичною фігурою *поета*, виступає символами Бога. Марина Рицарева звертає також увагу на велику кількість пунктирних фігур у духовних творах композитора

¹² Кирилліна Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века.* – Часть III: *Поэтика и стилистика.* – Москва: Композитор, 2007. – С. 34.

як результат впливу українського фольклору, переважно скорботного характеру, на якому, на нашу думку, також позначився вплив церковної музики¹³.

Перераховані вище ознаки вказують на патетичний характер мелодики першої частини твору Нанке як на можливий результат впливу Бортнянського. Що ж до глумачення слова «патетичний», то, як стверджує Кирилїна, категорія «патетичного» у музиці XVIII, на відміну від XIX та XX, пов'язувалась передовсім не з чимсь пристрасним, драматичним та експресивним, а з «філософсько-естетичними категоріями “великого” та “піднесеного”, а безпосередньо в музиці – з поетикою церковного та театрального стилю»¹⁴. І далі дослідниця уточнює, що «патетичне» у церковному розумінні є синонімом «божественного», «піднесеного» та «благоговійного», «спроба висловити земними звуками неземну гармонію і створити молитовний настрій, який змушує забути про все марногнє. У цьому сенсі “патетичне” – виразний антонім пристрасно-драматичного. Пристрасть тут набуває виразу натхненного споглядання, при якому зникає усе земне і внутрішньому погляду людини відкривається вища правда»¹⁵.

Щодо особливостей композиторської манери Нанке, то він, за свідченням біографів, був передовсім інструменталістом-скрипалем, оркестровим диригентом і членом квартетного товариства. Тож йому властивий дещо інструментальний тип мислення, особливо відчутний саме у цьому творі, оскільки автор мав певну свободу у засобах та способах самовиразу, не був скутий рамками літургїчного жанру. Ба більше, інструментальна сутність досить яскраво помітна у тих фрагментах концерту, де звучить ансамбль солістів. Прикладом може слугувати соло тенора з першого розділу, або ж соло сопрано з цього ж розділу з характернішими для інструментальної, аніж для вокальної музики секвенційними пасажами. Інструментальне мислення переважає і в партії сопрано з Adagio. Так, розлога за своїм діапазоном мелодія сопрано відзначається численними стрибками на октаву і септиму, висхідними та низхідними гамоподібними пасажами, мелодичними арпеджіо, що, знову ж таки, вказує на її інструментальне походження й одночасно є результатом впливу аріозно-оперного стилю:

Adagio

U sly - szy nas o Bo - ze swi - ta Pro - sze - ni - je se is - pol -
 ny Pri - dazd Pa - a - - nu mno - ha li -
 ta zdo - ro - wý bez - pe - czalný dný

¹³ Рыцарева М. *Композитор Д. Бортнянский*. – Москва: Музыка, 1979. – С. 127.

¹⁴ Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*. – Часть III. – С. 28.

¹⁵ Там само.

Б. Кудрик неодноразово наголошує саме на бідермаєрівському характері мелодики Нанке. На нашу думку, у характері цих тем, як і тем з інших хорових композицій чеського композитора, більше відчувається відгомін доби *Sturm und Drang* з властивою для неї чуттєвістю, або ж, висловлюючись по-іншому, сентиментальністю та поривом, оскільки естетичною основою цього стилю став культ почуття та чуттєвості. Тому можна не погодитися з твердженнями тих дослідників, які вказують передовсім на романтичні риси творчості композитора.

Отже, коли йдеться про інструментальний тип мислення Нанке, то варто пам'ятати, що австрійський музикант виховувався на засадах естетики класицизму, зокрема періоду *Sturm und Drang*, риторика музичного висловлювання якого своїм корінням сягає доби барокової опери і деяких інструментальних музичних форм тієї епохи. На це, зокрема, вказує і присутність певних риторичних фігур, зокрема таких, як *suspiratio, exclamatio* тощо. Соло тенора (для мелодики якого властивий певний інтонаційний комплекс, пов'язаний зі станом схвилюваності) наскрізь пронизане ліричними інтонаціями, які характеризуються низхідними малосекундовими зворотами, що імітують «зітхання» і перериваються короткотривалими паузами, а також висхідними стрибками на сексту. Це ознака так званого «чуттєвого» стилю, який виразно відчувається і в музиці Глюка, Гайдна, Моцарта та Бетговена.

У цьому контексті слід згадати і Бортнянського, для тематизму хорових концертів якого почасти також характерна узагальнено-концертна інструментальність. Так, М. Рыцарева, аналізуючи мелодику концертів композитора, звертає увагу на особливості його гомофонно-гармонічного мислення. При цьому дослідниця уточнює саме поняття узагальнено інструментального інтонаційного стилю XVIII ст., який базувався на гармонічній фігурації і став тим універсальним середовищем, у якому знайшли своє переосмислення й основні атрибути церемоніальності: фанфарність, маршевість, віватність, галантна лірика¹⁶.

Сергій Скребков, аналізуючи створені в Петербурзі хорові концерти Ґалуппі і Сарті, констатує, що явище зіткнення на ґрунті концерту, з одного боку, аріозно-гомофонних та інструментальних тенденцій західноєвропейської музики, а з іншого – традицій місцевого церковного багатоголосся породило певну суперечливість стилю цих концертів¹⁷. Деякою мірою це стосується й духовних творів Бортнянського, в яких можна знайти характерні риси оперного стилю. Однак, на відміну від російської церковної музики, у творчості українських композиторів, починаючи від доби Бароко, італійські оперні впливи зазнавали певної асиміляції на національному ґрунті і тому вже не сприймалися як щось чуже, хоча дослідники у творах композиторів перемишльської доби неодноразово відзначали присутність «разячо-світських налетів Роллетшека, Нанкого чи Серсавія»¹⁸.

Відтак, повертаючись до аналізу партій тенора і сопрано концерту Нанке, слід зазначити, що їх оперно-аріозний стиль не конфліктує з образним строем мелодики

¹⁶ Рыцарева М. *Композитор Д. Бортнянский*. – С. 103.

¹⁷ Скребков С. *Бортнянский – мастер русского хорового концерта* // С. Скребков. *Избранные статьи*. – Москва: Музыка, 1980. – С. 197

¹⁸ Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. – С. 88.

Бортнянського. Ігор Юдкін-Ріпун, підкреслюючи значущість традицій барокової музичної риторики у творчості Бортнянського, вказує на певне коло фігур, які стали помітними ознаками творчого почерку композитора внаслідок їх частого використання. Услід за фольклористом М. Колінським дослідник вживає термін «коефіцієнт повторюваності», зокрема, коли мовиться про репетиційні звороти, так звані ходи на пріму та октаву.¹⁹ У музиці культового призначення їхні витoki слід шукати у позамузичній сфері. У цьому контексті достатньо провести певні паралелі зі Святим Письмом, де багаторазове повторення певного слова особливо підкреслювало вагомість думки, як часто мовлена Ісусом фраза «поправді, поправді кажу вам» (Ів. 13–16). Тому, саме як результат впливу духовних творів Бортнянського, можна трактувати початок партії сопрано з розділу *Adagio* в концерті Нанке, де мелодія розгортається з затакту на октаву від **мі** першої до **мі** другої октави. Щедро насичене репетиційними зворотами соло тенора з першого розділу твору. Та й сам концерт починається в тональності *C-dur* характерним квартовим ходом у партії сопрано від домінанти до тоніки на тонічній гармонії з подальшим шестикратним повторенням звуку **фа** в партіях сопрано, тенора та баса, а в другому-третьому тактах композитор використовує той сам репетиційний прийом на ноті **мі бемоль** (п'ятикратне повторення) і в п'ятому-шостому тактах ще раз повторює цей хід знову ж таки на звуці **фа**.

Слід відзначити, що Нанке уважно підходить до музичного втілення поетичного тексту твору, намагаючись музично-виразовими засобами відтворити його зміст. Прагнучи передати особливо піднесений та радісний настрій, відповідно до тексту *O radostný čas, o radostný veselýj čas*, композитор використовує не лише відповідні динамічні градації (**f**), висхідний рух мелодії, але й на словах *nasz iskrenný i szczyryj hlas* у партію сопрано вводить юбілейні секвенції, семантика яких початково носила прославний характер та була пов'язана зі словом *аллилуя*. Ба більше, цей фрагмент виділяється ще й у метричному плані, оскільки стабільний протягом усього твору розмір **C** змінюється тут на **6/8**.

Вплив Бортнянського на Нанке відчутний і в *Да исполняются*. Так, початкові такти хорової композиції інтонаційно нагадують початок *Херувимської № 4* Бортнянського, каданс у 5–6 тактах викликає у пам'яті мелодичний зворот у 3–4 тт. *Херувимської № 7*. Як і Бортнянський, Нанке у своїх літургійних творах часто використовує затримання та предйоми, особливо в кадансах. Адже відомо, що у добу Бароко предйом виконував функцію риторичної фігури, що підкреслювала особливо величний та урочистий характер музики. Для створення настрою прослави Нанке, услід за Бортнянським, в *Да исполняются* використовує барокову фігуру кола (*circulatio*), що символізує вічність, неземну красу та велич Бога

Та якщо проаналізувати цей твір з позиції стилістики класицизму, то чеський композитор, що сформувався як музикант саме в добу класицизму, фактично виступає антиподом барокового стилю, бо світський характер класицизму

¹⁹ Юдкін-Ріпун И. Риторическое наследие в эпоху сентиментализма: к дискуссии о «Подлинном Бортнянском» // *Бортнянский и его время*. К 250-летию со дня рождения: Материалы международной научной конференции. – Москва, 2003. – С. 69.

«змушував її розповсюджувати сучасні (а деколи й просто модні) уявлення про красу, вишуканість і благопристойність, які побутували в салонах і вітальнях, на церковне мистецтво. Здавалось би, складно знайти більш різні сфери, ніж «галантний стиль» та релігійне благоговіння, однак маса церковних творів середини та другої половини XVIII ст. творилася в «галантному стилі», або ж із використанням його впізнаваних ідіом: солодкавих гірлянд із терцій та секст, “зітхань”, чуттєвих затримань тощо»²⁰. З іншого боку, «галантний стиль» у церковній музиці слід сприймати як «вираз любові до Творця» та покірність його волі.

Тому ці та інші ідіоми «галантного стилю» вщерть наповнюють і твори Нанке, зокрема в *Да исполнятся*. Мелодична лінія верхнього голосу тут дещо простіша, якщо порівняти її з віртуозними сольними фрагментами його ж концерту *K tebi iz hrada*, а також виразно пісенна та злегка сентиментальна за характером. У партії сопрано переважає поступенний рух, хоча є і стрибки на сексти та септими; у деяких моментах два верхні голоси рухаються рівнобіжними секстами і терціями, часто зустрічаються затримання, особливо ж коли йдеться про каданси. Щодо гармонії, то вона також досить проста, з виразною перевагою консонансів та характерними для доби «галантного стилю» нескладними відхиленнями у тональності домінанти і субдомінанти.

Як вже було зазначено, композитор досить часто використовує кадансові звороти, які в естетиці «галантного стилю» символізують поклони та реверанси. Що ж до самої інтонації, то вона не характерна не лише для української церковної мелодики, але й української мелодики загалом:



Мимовільно виникають певні алюзії до пасторальних тем інструментальних сонат Моцарта, Бетовена, Шуберта. Часте кадансування з використанням затримань ще більше посилює це відчуття. Але знову ж таки, якщо проаналізувати популярні у тогочасному галицькому церковному середовищі т. зв. *єрусалимки*, то, як стверджує Б. Кудрик, можна зауважити, що ці галицько-українські церковні мелодії також несуть на собі сліди цілком чужої італійської та мангаймської мелодики²¹.

Вплив Бортнянського на Нанке ще в більшій мірі відчутний у характері його літургійних піснеспівів, відомих нам зі збірки Івана Кипріяна. Серед них слід особливо виділити дуже виразну в сенсі глибини мистецького вислову композицію

²⁰ Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века.* – Часть II: *Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции.* – С. 209–210.

²¹ Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики.* – С. 25.

Взиде Бог (F-dur). Картину вознесіння Христа на Небо у триумфі ангелів та при звуках труб Нанке передає з величністю і гідністю, використовуючи при цьому ті ж самі урочисто-церемоніальні форми оперних увертюр. Та на відміну від попереднього твору, тут помітний не просто гострий пунктирний ритм, а й гранично загострений двічі пунктирний ритм теми вступу з октавним низхідним ходом у партії верхнього голосу з подальшим утвердженням на тонічному тризвуччі, що символізує тектонічну основу світобуття на слові **Бог**. Це ніби підготовка до ще більшого висхідного стрибка, де слово *взиде* (вознесеться) доповнюється мелодичним ходом тепер вже на висхідну дециму. Ці початкові фрази з трикратним повторенням слова *взиде* і висхідними стрибками не тільки змальовують засобами музичної риторики момент вознесіння Господа і триумф ангелів, але й імітують звучання труб, що переходить у кадансування, побудоване на емблематичній фігурі *кола* (рух вниз від квінти до до терції ля) – як символу прослави:

The image shows a musical score for the piece "Vzide Bog" in F major. The tempo is marked "Andantino gracioso". The score consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line has lyrics in both Ukrainian and Russian. The piano accompaniment features a prominent rhythmic figure in the bass line, which is a variation of the "kola" figure mentioned in the text. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

Відомо також, що імітації трубного гласу досить часто зустрічаються і в Бортнянського. Тому напрошуються паралелі з його концертом № 15 *Приидіте воспоем*, який, як стверджують дослідники, знаковий щодо використання барокової емблематики. *Взиде Бог* і концерт Бортнянського об'єднує передовсім загальний характер змісту, де похвала Богу, а також стан піднесення і триумфу. Бортнянський використовує характерні форми оперної увертюри з гострим пунктирним ритмом, чітко вираженою чотиридольністю тощо. При цьому слід ще раз наголосити, що для Нанке, як і для Бортнянського, велике значення мають барокові риторичні фігури, які вони постійно використовують у своїх творах. Цю традицію бачимо вже у Миколи Дилецького як одну з необхідних умов для передачі композитором духовного тексту, а в добу класицизму продовжив Бортнянський, який поставився до цього дуже серйозно, незважаючи на те, що часи бароко вже минули, а в період класицизму смислове наповнення цих фігур почало «вивітрюватися».

Взиде Бог Нанке є досить цікавим і в плані гармонії. У невеликому п'яти-тактовому вступі початковий *Фа мажор* змінюється *ре мінором*, який шляхом відхилення переходить у тональність домінанти. Гра паралельних мажоро-мінору особливо характерна для української музики, а це свідчить про намагання

композитора відтворити не лише форму, але й дух українських церковних піснеспівів. Звороти з використанням тризвука VI ступеня з його подальшим відхиленням через побічні доміанти зустрічаються тут ще двічі, але вже у якості своєрідного перерваного звороту. Так, поява після тоніки *Фа мажору* тризвуку VI ступеня з його доміантою сприймається як ладове співставлення двох тональностей – *Фа мажору* та *ре мінору*, та замість очікуваної розв'язки побічної доміанти у свою тоніку раптом з'являється акорд субдомінанти (тризвук VI ступеня стосовно *ре мінору*), що переходить у доміанту *Фа мажору*.

Близьким до Бортнянського у стильовому відношенні є *Слава-Єдинородний* (*D-dur*) зі збірки Кипріяна. Цей невеликий літургійний твір також створений з використанням принципу концертності. З цього приводу доцільно згадати Дилецького, який у своєму трактаті *Грамматика музикальна* так писав про диспозицію гимну *Єдинородний син*: «єдинородний син» нехай будет концерт, «ізвольвий» – всі, «воплотитися» – концерт, «і присно Діви Марії» – всі, «распнийся» концерт, «смертію смерть» – всі, «єдин сій» – концерт, «спрославляемий отцу» – всі. І так взявши до компонування який-небудь текст, місш подобне ведлуг твоєї фантазії диспоновать»²².

Єдинородний Сине поділяється на чотири частини: *allegro maestoso*, *andante*, *largo* і *allegro*. Окрім темпового та динамічного поділу, кожна з частин написана в іншій тональності: *allegro* в *Ре мажорі*, *andante* починається в однойменному мінорі з подальшим відхиленням у тональність мажорної паралелі (*F-dur*) та модуляцією у *Сі-бемоль мажор*, як тональність VI ступеня. Невеличкий у порівнянні з попередніми частинами розділ *largo* (всього 5 тактів) тонально не визначений. Останній четвертий розділ твору є поверненням до початкової тональності *Ре мажор*:

Allegro	Andante	Largo	Allegro
(D-dur)	(d-moll, F-dur, B-dur)	(B-dur, A--dur)	(D-dur)

Такий тональний план вибраний композитором не випадково, оскільки безпосередньо пов'язаний зі змістом твору. І тут Нанке спирається передовсім на традицію української барокової музики, використовуючи при цьому характерне для ранньокласичної доби психологічне трактування тональностей, згідно з яким початковий *Ре мажор* з його семантикою тріумфу та *Аллилуя* сприймається як хвала Богу (*Слава Отцю і Сину*), у той час, як тональність другого розділу (*ре мінор*) пов'язана з більш драматичною образністю.

Драматичною кульмінацією *Слава-Єдинородний* є третій розділ *Largo* (*Распнийся же Христе Боже*), трагічний характер якого композитор підкреслює гармонічною нестійкістю ті ладовою невизначеністю. Після завершення попереднього розділу на тоніці *Сі-бемоль мажору* композитор починає частину з цього ж акорду, але тоніка *Сі-бемоль мажору* трансформується тут у побічну доміанту до

²² Микола Дилецький. *Грамматика музикальна* // підг. до друку, транскрипція, коментарі Олександра Цалай-Якименко. Київ: Музична Україна 1970, арк. 15; див. також: Ефимова Ю. *Гармония Бортнянского на примере 35 концертов для хора*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rmusician.ru/archives/topics/musica-theorica/musica-theorica-10.htm>

Мі-бемоль мажору як тональності субдомінанти. Сама субдомінанта не з'являється, натомість спостерігаємо еліптичний зворот з появою доміанти до тональності третього ступеня (*ре мінор*), який супроводжується півтоновим зміщенням усіх голосів (ця гармонічна формула повторюється двічі).

Нанке виділяє розділ *Largo* не лише у темповому відношенні (повільний темп, більші тривалості у порівнянні з попередньою та наступною частинами), але і в плані динаміки, яка коливається від *p* до *pp*. Відтак досить різким контрастом сприймається початок останньої частини *Allegro* з динамікою *f*, рухливістю дрібних нот, швидким темпом. Цей контраст підкреслюється і в плані гармонії, оскільки після тонального «блукання» *Largo* композитор послідовно утверджує стійкість тоніки *Ре мажору*, що найвиразніше представлено партією баса, який рухається по колу звуками тонічного тризвуку і на словах «*смертю смерть поправий*» утверджує вагомість перемоги Христа. Підтвердженням цього є подальший юбілейний розспів у всіх голосах як символ прослави.

Аналіз *Слава-Єдинородний* дає підставу стверджувати, що Нанке детально, аж до найменших дрібниць, продумав музичну драматургію твору, максимально наблизивши його до змісту тексту. Сама форма композиції, на що, зокрема, вказує тональний план і репризність тематизму, незважаючи на чотири розділи, свідчить про тричастинність (розділ *Largo* не виконує самостійної функції), як свідомо осмислений засіб вираження ідеї (не лише в тональному плані) кола, яке символізує Бога, вічність і красу

Однак, якщо детальніше зосередитися на формі композицій Нанке зі збірки Кипріяна, то можна зауважити, що більшість творів тут написано у простій двочастинній формі, а у деяких є ще й додаткова каденція, внаслідок чого друга частина за своїм об'ємом переважає першу. Йдеться передовсім про такі частини як *Вознесися на небеса Боже, Избавленіє посла Господь, Алілуя*. Така нерівномірність двочастинності досить характерна для музики класичної доби і, ймовірно, є наслідком використання метрики грецького гекзаметру. Відтак симетрія і квадратність побудови, як одна з основних рис поетики класицизму, бере свої витoki не лише від метричної впорядкованості танцювальних форм, а й, можливо, і від метрики грецького вірша, зокрема, коли йдеться про церковну музику. Її особливістю є те, що античний вірш найадекватніше перекладається лише засобами музики, бо остання має з ним глибоку спорідненість не лише на духовному рівні, а й у плані організації самого тексту²³. Як стверджує Л. Кирилліна, класична епоха все ще залишалася великою мірою епохою риторичною, а музика цієї доби визначала себе як мова, з усіма наслідками, що з цього випливали²⁴.

Для прикладу візьмемо ще одну з композицій Нанке – *Вознесися на небеса Боже*, де риторична сутність музики як мови проявляється через виділення і декламування окремих слів та використання певних риторичних засобів, у нашому випадку – фермат. Так, у другому та четвертому від початку тактах слово «небеса» (*вознесися на небеса*) виділяється промовистими ферматами, що після

²³ Кирилліна Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века.* – Часть II. – С. 118.

²⁴ Там само. – С. 120.

п'ятикратного повторення тонічного тризвуку та семикратного доміантового утверджують його надзвичайну значущість. У той час, як тенори та баси продовжують на тоніці До мажору проголошувати текст *вознесися Боже*, у партії сопрано низхідним пунктирним ходом-вигуком спочатку на кварту, а потім на терцію двічі підкреслено виділяється слово **Боже**.

Композитор використовує типову для класичного тематизму синтаксичну структуру чергування імперативного начала (інтонації фанфар та вигуку) з «прохальним», яке виражається через зміну динаміки з *f* на *p*, тональну нестійкість (відхилення в субдомінанту) з подальшим, цілком у характері «галантного стилю», дуже виразним розширеним кадансуванням, де перший каданс завершується послідовністю *K6\4-D-K6\4* (із дисонантним затриманням у партії тенорів та сопрано), а наступний, заключний, починається з відхилення у тональність субдомінанти з подальшим утвердженням в основній тональності **D6\5** → **S** – **S** – **K6\4-D7-T**.

Друга частина композиції вже з перших акордів контрастує з попередньою передовсім з тональної точки зору, оскільки починається з відхилення у тональності **D** та VI ступеня, що є також характерним для класичної гармонії і завершується тривалим кадансуванням в *До мажорі*. Закінчується твір дев'ятитактною кодою-вокалізом на словах *Аллилуя*.

Просту двочастинну безрепризну форму має і композиція *Тебе поєм*. Можна спостерегти тут певну закономірність, яка характерна для більшості творів Нанке. Йдеться про особливості його гармонічного мислення. Як і в попередньому творі, в *Тебе поєм*, а також в *Ізбавленіє посла Господь* автор з самого початку утверджує основну тональність *Es-dur*, використовуючи послідовність акордів **T-D-T**, щоб згодом завершити першу частину виразною модуляцією у тональність доміаннти, **B-dur**.

Риси оперної аріозності та віденського класичного стилю можна знайти в більшості збережених до нашого часу літургійних творів Нанке. У цьому контексті треба виділити його досить популярне і в наш час *Аллилуя (F-dur)*, яке у виданні 2004 року збірці під редакцією диригента Миколи Гобдича, включене до літургійних творів М. Вербицького²⁵. Однак на користь авторства Нанке вказують такі факти. По-перше, Іван Кипріян, помістивши цей піснеспів у своїй збірці, подає його як твір Нанке. По-друге, у всіх відомих нотографіях Вербицького (а їх, як відомо, здійснили С. Людкевич, Б. Кудрик, З. Лисько, Уляна Петрусь, Оксана Письменна) *Аллилуя* у тональності *F-dur* відсутнє, натомість є в *B-dur* і *D-dur*. Окрім того, рукописні партії сопрано та альтя з цього піснеспіву знаходяться у папці архіву Львівської консерваторії, де зберігаються передовсім твори Нанке. На користь авторства Нанке свідчить і той факт, що текст *Аллилуя* записаний латинкою у німецькій транслітерації. Як відомо зі спогадів о. Йосифа Левицького, капелана перемишльського владики Івана Снігурського, той власноручно переписав для Нанке увесь текст Служби Божої латинкою. А це є вагомим

²⁵ Вербицький М. *Духовні твори* / Загальна ред. і упор. Миколи Гобдича [=Бібліотека Камерного хору «Київ»]. – Київ, 2004. – С. 43.

доказом, що рукопис, який зберігається у фондах ЛНБ і з якого, можливо, була зроблена копія, є давнішого походження. Окрім того, початок *Аллилуя* з уже згаданого *Вознесися на небеса* інтонаційно співпадає з 3–4 тт. *Аллилуя* (*F-dur*). Це ж саме можна сказати і про *Да исполнятся*, восьмий і сьомий такти якого з кінця твору знову ж таки повністю співпадають з 3–4 тт. *Аллилуя*.

І ще одна важлива деталь: згадане *Аллилуя* має два варіанти закінчення, оскільки написано у простій двочастинній репризній формі з досить розлогою кодою. Так от, в рукописній збірці ЛНБ віднайдено два варіанти піснеспіву з різними кодами, які істотно відрізняються одна від одної. Той варіант закінчення, що знаходиться у збірках Кипріяна та Гобдича, є своєрідною ремінісценцією фрагменту з першої частини концерту № 15 *Приидите, приидите, воспоім* Бортнянського. Йдеться про послідовність секвенційного типу, побудовану на основі низхідного ланцюга із затримань. Натомість другий варіант закінчення театральніший за характером і більше підходить для завершення оперної увертюри чи оперного ансамблю, аніж для церковної композиції. Такі приклади кадансування досить часто знаходимо в заключних тактах оперних ансамблів Моцарта, інструментальних і симфонічних творах віденських класиків загалом. Та й сам твір з його чіткою квадратною будовою, поділом восьмитактових класичних періодів на речення, з виразним кадансуванням – безпосередньо вказує на вплив віденського класицизму. Риси оперного стилю особливо відчутні у розспіві слова *Аллилуя*, оскільки «галантні» затримання та низхідні малосекундові кроки в мажорі викликають асоціації не лише з церковними композиціями, але передовсім з оперними аріями, хоча композитор і використовує тут певні риторичні фігури, зокрема *circulatio*.

Впливом віденського класичного стилю позначений і твір *Избавление посла Господь*. Примітно, що цей твір також випадково зачислений до творчого спадку Вербицького, бо, знову ж таки, надрукований у збірці літургійних піснеспівів композитора в редакції М. Гобдича. Стиль Нанке впізнається за формою (*Избавление посла Господь* написаний у двочастинній репризній формі з кодою *Аллилуя*), особливостями гармонічного викладу (демонстрація звороту **T-D-T** на початку твору, а після цього, характерне для більшості літургійних творів Нанке, відхилення у тональність шостого ступеня), шестиразовим повторенням звуку до на слові *Аллилуя* (як вже зазначалось, такі репетиційні звороти часто використовував у своїх духовних творах Бортнянський).

До зазначених характерних ознак класичного стилю слід додати, що, незважаючи на часте використання композитором риторичних фігур, у хорових композиціях Нанке домінує емоційне начало (переважають різноманітні градації радісного настрою та піднесення), а музична символіка та зображальність закономірно відходять вже на другий план. Це виражається й у пануванні мажорних тональностей, що є характерною рисою класичного світогляду.

Роль творчої особистості Нанке як диригента, вчителя музики і композитора для культури Галичини другої чверті – середини XIX ст. є дуже вагомою. Однак, коли йдеться про проблеми конструювання національної ідентичності не лише на рівні впливу церковної музики на релігійні, національні та естетичні почуття

тогочасної греко-католицької спільноти, а насамперед у плані музичного вислову, то слід зазначити, що літургійні твори Нанке викликають певною мірою суперечливе відчуття, спровоковане поєднанням канонічного церковнослов'янського тексту та мелодики у стилі віденських класиків. Відтак логічно напрошується риторичне питання: чи дійсно чеський композитор, як стверджував Вербицький, збагнув дух музики Бортнянського? Нині поки що складно відповісти на це, оскільки окремі церковні композиції не дають можливості глибше оцінювати його творчість у досить таки короткотривалий перемишльський період творчості. Але з того, що збереглося, можна зробити висновок, що для Нанке не коштувало значних зусиль в опануванні формою і стилем духовних творів Бортнянського, натомість за своїм характером і внутрішнім наповненням його літургійна музика не зовсім «вписується» в традицію українських церковних піснеспівів, оскільки тут йдеться про зовсім інший «інтонаційно-звуковий ідеал». Якщо у творах Бортнянського домінує духовний настрій, навіть з певними моментами містицизму, а також відчутна (незважаючи на використання узагальнено інструментального тематизму) перевага вокального мислення з характерними ознаками української мелодики й виразною опорою на українську церковну монодію, то Нанке, вихований у традиціях «галантного стилю», є більш світським, з тенденцією до домінування інструментального мислення та відсутністю у творах виразних українських рис. Теми його церковних композицій відзначаються вишуканістю та галантністю, але в них немає тієї чутливості та проникливості, яка вирізняє питому українську мелодику, не кажучи вже про наявність у ній українських інтонаційних зворотів. Це ж саме стосується і творчості інших чеських музикантів, чия доля у 30-х роках XIX ст. була пов'язана з Перемишлем.

Myroslava Novakovych. Czech musicians at the beginnings of Peremyshl school of composers. The figure of the Czech musician Alois Nanke is revealed, whose conductor's and composer's activity in the late 20 – early 30-ies of the nineteenth century was connected with Peremyshl. Music analysis of liturgical sacred music by Alois Nanke is considered to be the creator of Przemysl school of composers. The works created by Alois Nanke had a significant impact on further development of the Galician musical culture of the mid-nineteenth century.

The liturgical compositions by Alois Nanke created in Peremyshl period, is the key to understanding M. Verbitsky music as he was the first who had the fate to adapt the concert style of high spiritual works by Bortniansky for the liturgical needs of the Greek Catholic Church. The liturgical compositions which Alois Nanke created in Peremyshl, along with the works by Bortniansky and Verbitsky formed the basis Galician church choral repertoire of 19th – early 20th century.

Nowadays the only source that makes it possible to learn more about the choral heritage of Alois Nanke remains the score of church hymns and secular songs concluded O.I.Kypriyan and published in 1882 in Lviv. It should be noted that most of the collection are compositions by Bortnyansky, but also the fragments of liturgy by Verbitsky and some works by Alois Nanke are met. As for the features of Alois Nanke's composing manner, according to his biographers, was primarily a violinist, conductor and orchestral quartet member.

Therefore instrumental type of thinking is his native, that is felt in his compositions for choir. Austrian musician was brought up on the principles of classical aesthetics, including

the period of Sturm und Drang, the rhetoric of musical expression is rooted days baroque opera and some forms of instrumental music of that era.

This, in particular, indicates the presence of certain rhetorical figures, such as our suspiratio, ehclamatio, etc. The themes of his church compositions are characterized by elegance and gallantry, but they do not have that sensitivity and discernment, which distinguishes resistivity Ukrainian melodies, not to mention the presence in it of Ukrainian intonation phrases.

Key words: *the Galician musical creativity, Przemysl school of composers, liturgical chants.*

Література

1. Беднаржова Т. *Федір Стешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик*. Тернопіль – Прага, 2000. – 254 с.
2. Вербицький М. О пінії музикальном // *Українська музика наук*. – Львів, 2015, число 1–2. – С. 23–27.
3. Ефимова Ю. Гармония Бортнянского на примере 35 концертов для хора. [Электронный ресурс]. – *Режим доступа до джерела*: <http://tmusician.ru/archives/topics/musica-theorica/musica-theorica-10.htm>
4. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*. Часть II: *Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции*. – Москва: Композитор, 2007. – 224 с.
5. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*. Часть III: *Поэтика и стилистика*. – Москва: Композитор, 2007. – 376 с.
6. Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики*. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1995. – 128 с.
7. Лисько З. *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. – Львів; Нью-Йорк, 1994. – 143 с.
8. Людкевич С. З приводу 100-х роковин смерті Д. Бортнянського // *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. – Т. 1. / Упорядк., редакція, вступна стаття і примітки З. Шгундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – 495 с.
9. Пилипович В. Єпископ Іван Снігурський в літературі перемиського бідермаєру // *В. Пилипович. Культурна територія* : Зб. статей – Перемишль, 2011. – С. 125–157.
10. Рыцарева М. *Композитор Д. Бортнянский*. – Москва: Музыка, 1979. – 254 с.
11. Роллан Р. Начало «классического стиля» в музыке XVIII века. // *Р. Роллан. Собрание сочинений*. – Т. XVII. – Ленинград, 1935. – 432 с.
12. Скребков С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта // *С. Скребков. Избранные статьи*. – Москва: Музыка, 1980. – 216 с.
13. Юдкин-Рипун И. Риторическое наследие в эпоху сентиментализма: к дискуссии о «Подлинном Бортнянском» // *Бортнянский и его время* : К 250-летию со дня рождения: Материалы международной научной конференции [=Научные труды МГК, сб. 43]. – Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 67–76.
14. David M. Guion. *A History of the Trombone*. The scarecrow press. Lanham, Toronto, Plymouth, UK, 2010. – 251.
15. Petr Ch. Kalina. *Pražské působení ukrajinského muzikologa Fedora Steška* // *Musicologica Brunensia*. – Brno, 2012. – V. 47/2. – S. 49–64.
16. Věra Lejsková. *Moravské hudební rody. Zajímavé osudy zapomenutých*. – Brno: Vydavatel: Šimon Ryšavý, 2014. – 105 s.

