

Люба КИЯНОВСЬКА (Львів)

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ ГАЛИЦЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Традиції церковного співу в Галичині сягають у глибокі віки, проте коли говорять про його розвиток у композиторській творчості, то мають на увазі насамперед період, що генерально починається від діяльності представників «перемишльської школи», тобто від сорокових-п'ятдесятих років XIX ст. (перші зразки сакральної музики Михайла Вербицького та Івана Лаврівського), попри спадщину її послідовників, насамперед Віктора Матюка, Порфирія Бажанського, як також менш відомих композиторів-священиків, таких як оо. Микола Кумановський, Петро Любич, Павло Леонтович, Михайло Рудковський та інших, духовних творів мистців-несвящеників (як приміром Служба Божа Дениса Сичинського) та — із значними перервами, зумовленими різними історичними та суспільними причинами, — не перервався остаточно і сьогодні, отримавши цікаве і плідне продовження в творчості мистців західноукраїнського регіону — Мирослава Скорика, Віктора Камінського, Олександра Козаренка, Миколи Ластовецького та деяких інших. Крім того, слушним буде трактувати як представників галицької школи церковної музики вихідців з Галичини, що силою історичних обставин опинилися за кордоном, та в час, коли в Україні не можна було писати духовних творів, підхопили цю лінію, — серед найзначніших авторів літургічних та паралітургічних творів варто згадати Андрія Гнатишина (Австрія) та Ігоря Соневицького (США).

У нашій статті мова піде власне про перші етапи цього процесу, що припадають на другу половину XIX — початок XX ст., причому основним ракурсом дослідження обрано не тільки музикознавчий, а й соціокультурологічний, що зумовлено прагненням усвідомити вартісність і своєрідність духовного доробку західноукраїнських композиторів того часу, їх життєздатність і практичну цінність в нашу добу. Адже щодо них існують суперечливі і неоднозначні судження, починаючи від беззаперечного сприйняття і постулювання як еталона церковної націо-

нальної традиції, попри усвідомлення реальної художньої і історичної вартісності — і аж до нехтування їхньої художньої цінності і визнання лише історичного факту їх написання.

Отже, якщо розглядати сакральну спадщину галицьких композиторів в європейському контексті, цей доробок і відповідав певним загальним тенденціям еволюції художнього мислення, і водночас був достатньо унікальним, відкрystalізованим в неповторних соціоісторичних обставинах краю. Разом з тим, зазначені «загальні тенденції» теж не були однорізними і односпрямованими, а відображали множинність духовних орієнтирів, котра особливо виразно визначилася в першій половині XX ст. Можна узагальнено ствердити, що друга половина XIX ст. репрезентувала два основні, кардинально відмінні напрями у трактуванні сакральної ідеї в мистецтві в цілому, і обидва, висловлюючись фігуально, достатньо «секуляризовані».

Перший — це обожествлення мистецтва як вищого духовного одкровення і мистця, автора, як його верховного жерця і як месії. Наведу на підтвердження цієї тези вислів Ніцше про Вагнера, який він вкладає в уста самого композитора: «Ви повинні пройти через мої містерії. Вам потрібні очищення і потрясіння. Наважуйтеся заради вашого спасіння, покиньте тьмяно освітлений кут природи і життя... Я вас введу в царство, настільки ж реальне... навчіться, як вам знову стати природою, і дайте мені перетворити вас разом з нею і в ній моїми чарами любові і вогню»¹.

Другий — це романтичне трактування канонічних жанрів як символу національного духу, як імпульсу до національного самоусвідомлення, отже наголошується їх патріотична місія. Цей напрямок поступово стверджується в європейській культурі вже з 30-х років, починаючи, приміром, з «Реквієму» Гектора Берліоза, де риси французької традиції проявляються вельми яскраво, а задум пов'язаний з політичними подіями. Невипадково ж з'являється і *Німецький реквієм* Йоганеса Брамса із зазначенням національної приналежності заупокійної Служби Божої, патріотичне спрямування мали й інші твори цього жанру, зокрема, «Реквієм» Джузеппе Верді.

Крім того, слід враховувати особливості розвитку церковної творчості в іншому сусідньому регіоні Галичини — Російській імперії, тим більше, що цей процес у певному сенсі відобразився і в українській православній музичній традиції. Церковна музика в Росії продовжує існувати, досить активно розвиватись, займати своє місце в суспільстві,

¹ Ф. Ницше. Рихард Вагнер в Байрейте, *Избранные произведения в 3-х томах*, т. 1 Москва 1994, с. 106.

але насамперед виступає на сторожі традиції. З іншого боку, представники покоління, котре найяскравіше втілювало ідею нового національного мистецтва, перш за все «кучкісти» та Чайковський, не квапились зі звертанням до сакральних жанрів.

Під тим оглядом релігійна спадщина західноукраїнських композиторів вбирає в себе елементи різних тенденцій і трактувань, проте виробляє і власний підхід, відкрystalізований в руслі власного історичного досвіду. Зазначимо спеціально, що в статті розглядатиметься виключно доробок композиторів-священиків, оскільки їхній сан в більшій чи меншій мірі неодмінно обумовив специфіку трактування духовних жанрів у творчому аспекті. Варто зазначити, що в творчості композиторів інших, світських професій, а насамперед у тих, які спеціально присвятили себе музичному мистецтву, слід було б виділити у духовних жанрах дещо інші акценти. Безперечно, як і суспільно-громадська діяльність самих авторів, їхня релігійна творчість має виразно національне підґрунтя. Відомо, що вона спирається на інтонаційний фундамент української пісенності, що в ній багато питомих рис національної музичної традиції, як фахової, так і фольклорної. Зрештою, мусимо брати до уваги, що в той час найбільше Церква спричинилась до піднесення патріотичного руху українців в Галичині, а отже, і церковне мистецтво виступало істотним чинником формування національної самосвідомості. Але дозволю собі висунути гіпотезу, що хоча національний первень і обумовлював в певній мірі концепцію літургійних та паралітургійних творів, але зворотній процес був ще сильнішим – навпаки, релігійна свідомість, насамперед композиторів-священиків, впливала істотно на їх світську творчість.

Часто навіть світські музичні твори патріотичного змісту мали виразну або опосередковану символічно-сакральну тенденцію, спершу це відобразилось у піснях-гимнах, як у найбільш репрезентативних музичних символах української громадськості, як наприклад, популярна старогалицька пісня-гимн до слів о. І. Гушалевича «Мир вам, браття, всім приносим» з музикою Теодора Леонтовича, «Мир Русинам» М. Вербицького* чи «Піснь благожелательна» В. Матюка.

* Слушно вказуючи на те, що «Мир вам, браття, всім приносим» Т. Леонтовича та «Мир Русинам» М. Вербицького є різними творами, автор чомусь не зазначає, що зовсім недавно це встановив О. Зелінський (див.: О. Зелінський. Перший галицько-український гимн та «невідомий» твір М. Вербицького, *Musica Galiciana*, t. III, Rzeszów 1998. Не вказує Л. Кияновська автора цього відкриття і в своїй монографії про галицьку музику, де окремий розділ присвячено М. Вербицькому (див.: Л. Кияновська. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст., Тернопіль 2000, с.53–74). — Ред.

Однак виразова система їх церковної музики відповідала вже засадам художнього мислення нового часу і неможливо поминути впливу естетики романтизму на неї. Отже, «романтизація» різних жанрів духовної та паралітургійної музики істотно впливає на стилістику галицької духовної музики. Хоча наші композитори не прагнули до ствердження своєї виняткової ролі в суспільстві задля свого таланту, проте романтична індивідуалізація, всезагальне тяжіння до якомога повноціннішої реалізації свого творчого «я» відбилась і на трактуванні духовної музики.

Розглянемо ескізно декілька істотних прикладів індивідуального перевтілення сакральних жанрів у творчості найактивніших у цій сфері композиторів протягом достатньо тривалого історичного періоду — від «весни народів» 1848 року до двадцятих років XX ст., коли власне і сформувались найповніше підвалини професійної композиторської школи та духовних жанрів як її частини.

Одним з перших був Михайло Вербицький (1815–1870), засновник «перемишльської школи». Оскільки його духовна спадщина доволі репрезентативна не лише за своєю вартістю, але навіть кількісно, та включає, окрім Літургії, близько тридцяти окремих літургійних пісень-співів, то немає можливості розглянути їх докладніше. Натомість варто встановити певні загальні, єдині для усього стилю, засади романтичного світогляду і трансформації ранньоромантичної стилістики, системи виразових засобів у церковних творах Вербицького. Насамперед звертає на себе увагу виразно пісенний, перенесений зі світської сфери тип мелодики, більш особистісний, подекуди навіть інтимний характер втілення «божественних» почуттів, відносна простота і демократичність музичного виразу. Саме такий стиль викликає найбільше контрагументів у музикознавців, котрі, виходячи з еталонів духовного концерту Бортнянського і Березовського і пам'ятаючи, що саме ці композитори були зразком для вихованців перемишльської школи, закидають Вербицькому надто просту, замалим не примітивну музичну мову, надто скромне застосування поліфонічної техніки та певну монотонність гармонічних послідовностей.

Так, Зиновій Лисько, побіжно характеризуючи основні ознаки виразової палітри духовних творів мистця та аналізуючи систему виразових засобів, притаманних їм, доволі критично вказує на те, що «твори ці, хоча прості своєю композиційною технікою, цілком відповідали вимогам церковного культу і естетичним потребам музичних слухачів. Вербицький здебільшого витримував свої церковні композиції в поважному гомофонічному стилі, завжди в модерних тонаціях (Dur) або (moll). Модуляції допускав часто, але переважно лише до

тонації домінантової і субдомінантової, а в *molto* до рівнобіжної; взагалі гармонії у нього латентні, несконпліковані. Елемент контрапунктичний виступає у Вербицького дуже рідко»².

Ще прямолінійніше про обмежене застосування поліфонічної техніки і недостатню фахову підготовку, помітну в релігійних творах Вербицького, висловлювався Борис Кудрик³.

Припускаючи, що наука контрапункту дійсно могла не відбуватись у Вербицького систематично і тривалий час (хоча може видатись дивним, що маючи таких першорядних викладачів як Алоїз Нанке, котрий навчався у Відні і належав там до *Musikverein*, а також *magister musicae* Лоренц, він не міг вивчити основ поліфонії), спробуємо оцінити цю поліфонічну «недосконалість» не лише з боку недостатньої фаховості чи браку спеціальної композиторської освіти. Слушним видається прагнення визначити його систему музично-виразових засобів, не як спричинену «незакінченою освітою», а як повноцінне естетичне явище, проте породжене новим художнім мисленням і культурними потребами другої половини XIX сторіччя.

Пріоритет фольклорних джерел інтонації як у світських, так і в церковних жанрах, суб'єктивність художнього виразу, домінування ліричної мелодики — усі ці ознаки виразно виступають в ранньоромантичній австро-німецькій творчості і поступово розповсюджуються в інших європейських країнах. Особливо значним був вплив цього стилю в тих країнах, де лише утворювалися професійні музичні школи і в яких винятково велику увагу надавали втіленню в мистецтві патріотичних ідей, пробудженню національної самосвідомості, а відтак максимум зусиль приділено виявленню неповторності свого художнього «обличчя». Внаслідок громадянської позиції західноукраїнських авторів, особливої суспільної функції мистецтва відбувається зближення системи виразових засобів світської і духовної творчості, що призводить до свідомого спрощення композиторської техніки і прийняття «мирських» ліричних образів у духовних жанрах. Аналогічні явища — втілені, очевидно, на різних рівнях, відповідно до традицій національних шкіл — спостерігаємо в численних західноєвропейських зразках. Так у Вербицького основним прототипом були хори на тексти сучасних йому галицьких поетів і «співогри».

Одним з нечисленних учнів Вербицького був Віктор Матюк (1852–1912), особистість більш інтровертивна ніж його учитель, за природою

² З. Лисько. Піонери музичного мистецтва в Галичині, Львів-Нью-Йорк 1994, с. 45-46.

³ Б. Кудрик. Огляд історії української церковної музики, Львів 1995, с. 91–92.

обдарування — мистець, схильний до камерно-ліричного кола образів. Недарма найповніше він зреалізувався в жанрі солоспіву, та й серед його хорів найвагоміші пов'язані з особистісною сферою. Проте разом з тим духовно-подвижницька ідея, усвідомлення свого сану як акту служіння позначилась на різних жанрах його творчості. Можна помітити дивовижну збіжність музичної мови його світських і духовних творів: один з найяскравіших прикладів — це близькість мелодики його знаменитої «Цвітки дрібної» з пізнішими духовними творами. За припущенням Я. Пони, «в гімназійні часи „Цвітка“ уособлювала національну ідею, проте в пізніший час В. Матюк надасть їй нових семантичних обрисів: „Цвітка дрібная молила неньку“ буде розумітися мистцем як „Україна-донька молила Матір-Богородицю“. Очевидно, так можна пояснити дивовижну духовну (і наявну тематичну) спорідненість ранньої „Цвітки“ і циклу богородичних пісень, що виникли майже двадцять років згодом»⁴.

Так само під кутом зору релігійної дидактичності трактується і його музика до театру, одна з найцінніших сторінок творчості композитора, якій завдячуємо, між іншим, хором «Родимий краю» та іншими. Здебільшого такі дидактичні, наближені до проповідницького тону елементи музичної виразовості неначе приховуються в сюжетній (та й в інтонаційній) фабулі п'єс, проте іноді вони виступають на перший план. Зокрема, відповідно до тексту, насичена виразовими елементами, спорідненими з тогочасною духовною традицією, є музика прологу до співогри «Інвалід».

Сама ж стилістика духовних творів Матюка вельми наближена до його романсової сфери, прикладом чого можуть служити «Достойно єсть» та «Херувимська» для мішаного хору.

Окрему сторінку його духовної творчості складають пізні опуси, написані в 90-х роках XIX ст. і на початку XX ст. Зокрема, у 1894 р. побачила світ збірка «Пісні церковні різних авторів і народних мотивів, оброблених для жіночого хору», де композитор свідомо прагне до подолання лірико-романсового начала в системі музичної виразовості. У музикознавчій літературі існує окрема згадка про цю збірку⁵.

Однією з найсуперечливіших та справедливо критикованих постатей серед галицьких композиторів, що постійно звертались до церковної музики, є Порфирій Бажанський (1836–1920), що був, як і Матюк, учнем Вербицького.

⁴ Я. Пона. Духовна творчість Віктора Матюка. Дипломна робота, Львів 1997, с. 36.

⁵ Історія української музики в 6-ти томах, т. 2, Київ 1992, с. 117.

Творчість Бажанського, як і його теоретична спадщина, викликала гостру критику багатьох представників молодшого покоління західно-української композиторської школи насамперед через надто консервативну естетичну і творчу позицію. Адже Бажанський належав до москвофілів, відстоював окремішність галицької руської культури, мало зважав на провідні мистецькі напрямки свого часу. Так, у церковній музиці за зразок він мав «самолівку» («єрусалимку», «дяківку»), обмежену виразовими можливостями і художньо доволі просту, рамки котрої вже його вчитель Вербицький успішно подолав, потрактувавши її у значно ширшому художньому контексті.

Проте саме в такому стилі, на основі «самолівкових» старогалицьких напівів витримана церковна творчість Бажанського. Постає питання, чи, маючи в нашій духовній спадщині такі значні досягнення, як Літургія М. Вербицького, літургійні твори І. Лаврівського, В. Матюка, Д. Січинського, а також Й. Кишакевича, варто відроджувати до життя обмежені за своїми виразовими можливостями церковні твори П. Бажанського. Але саме життя дало відповідь на це запитання: у багатьох сучасних церквах, а особливо сільських, ці твори звучать під час богослужінь, отже, доводиться зважати на реальні факти, враховувати недостатню музичну підготовку багатьох церковних співаків та й мирян, котрі підспівують під час Служби.

Проте незважаючи на таку суперечливу позицію щодо художньої вартості старогалицького напіву, композитори не раз клали його в основу літургійних циклів, більшою чи меншою мірою видозмінюючи. Найчастіше композитор, який звертався до традиції самолівки, брав за основу сам народний церковний спів, мелодію, що відкристалізувалася в церковному побуті протягом багатьох десятиріч, а навіть сторіч, а відтак до нього достосовував відповідну гармонію та фактуру, дотримувалася дещо статичних засад розвитку (найчастіше в таких обробках панує строфічний принцип розгортання, з обов'язковою повторністю заключних зворотів молитви). Головна характерна риса цього стилю співу — відсутність стабільного періодичного метроритму, вільна імпровізаційність розгортання мелодії, наближеність до розміреної мови проповіді чи читання молитви вірними. Роль музичного первеня тут підпорядкована засадам тексту, а багатоголосна тканина ґрунтується на принципах народного багатоголосся, тобто на паралельному рухові терціями та секстами, в окремих моментах — навіть квінтами чи квартами (що надає звучанню особливої архаїчності).

Сам о. Бажанський визначає цю специфічну метроритмічну систему нашої церковної музики як «несиметричний ритм» і уточнює: «Руська церковна мелодія не має західного музичного такту ані західного

музичного ритму. За ритм церковної мелодії служить число слогів (ритм несиметричний) текста духовного»⁶.

Ці властивості самолівки та традиція її багатоголосної обробки в творчості деяких галицьких композиторів визначають стилістичні пріоритети духовної творчості о. Бажанського. Перша Літургія староцерковних напівів на чотири голоси була укладена Бажанським у Львові 1907 року. Зважмо, що це вже був час рішучого становлення професіоналізму в музичному мистецтві краю — Людкевич у цей час захищав дисертацію у Відні, Барвінський навчався в Празі, формувалась нова генерація професійних українських композиторів. Бажанський же, хоч на той час він вже був зрілим мистцем і не можна припустити, що данина традиції обумовлена виключно недосвідченістю і молодістю автора, — і в цих умовах залишається вірним давнім традиціям і консервативним у виборі церковних мелодій та їх багатоголосній обробці.

Показовою особливістю нотації Літургії (як, зрештою, й інших церковних композицій) є відсутність приключових знаків і постійного метру (на що вказує і сам автор у вищенаведеній цитаті зі свого теоретичного дослідження), хоча за тональною логікою вони повинні там бути виставлені. Очевидно, така «неповна нотація» є своєрідною даниною «натуралістичній народній манері», як вказує автор у примітці до Третьої Літургії.

Симптоматичними для авторського розуміння церковної традиції та її втілення в канонічних жанрах видаються короткі авторські вказівки до Третьої Літургії: «Єктенія, Антифони і інші короткі (частини — Л. К.) є в Першій Літургії». А далі йде авторське пояснення «єрусалимки», тобто, «самолівки»: «Єрусалимка є пініе церковне з 16 віка Никона, єпископа із Новгороду, дохована старими дяками і Василіянами; багато їх записав 1857, а натуралістично народно згармонізував о. П. Бажанський 1900». Це означає, що Третя Літургія була фактично завершена раніше за Першу, а отже, ймовірно, Перша перероблялась і останній варіант припадає щойно на 1907 рік, як вказано в тексті. Привертає увагу термін Бажанського «натуралістично народно» — очевидно, він стикався з досить гострою критикою своєї надто спрощеної гармонізації церковних мелодій, і потребував спеціально пояснити свій задум у авторській ремарці.

Останньою в цій лінії розглядається творчість Йосифа Кишакевича (1872–1953). Музика духовно-релігійного змісту займає у творчій спадщині композитора чільне місце вже тому, що о. Кишакевич присвятив усе своє життя служінню Богіві. Досконале знання церковних служб,

⁶ П. Бажанський. Історія руського церковного пінія, Львів 1890, с. 12.

глибоке розуміння ролі музики у них дозволили о. Кишакевичу створювати музику для Церкви, що найкраще відповідала канонічним вимогам, піднесена за духом, стримана і велична за своїми настроями і образами.

Перші композиторські спроби о. Кишакевича у сфері церковної музики відносяться ще до часів навчання, до 1892 р., коли він вступає у Львівську Духовну семінарію. Праця посувалася так успішно, що вже 1893 р. виходить друком перша поважніша композиція молодого музиканта «Служба Божа для чотирьох чоловічих голосів». Надалі, протягом усього життя о. Кишакевич створює різноманітні музичні твори духовно-релігійного змісту, які, на противагу його світському доробку, не зазнають істотної стильової еволюції протягом десятиліть. Натомість від початку і до останніх років вони заторкують всі сфери релігійної свідомості і почувань, втілюють їх чутливо, емоційно, згідно з українською художньою ментальністю. В його спадщині знаходимо музику для різних церковних служб, котрі традиційно виконуються з музикою (Літургія, вінчання, панахида, похорон тощо), як також і кожне важливіше релігійне свято відтворене у відповідній композиції (Великдень, Різдво, Йордан, Стрітень, Вознесіння, Преображення). Окрему групу складають урочисті або ліричні пісні та гимни на честь Діви Марії та святих (св. Йосафат, архангел Михаїл, св. Миколай, св. Йосиф, апостоли Петро і Павло).

Окрім того, композитор звертався до духовних образів і символів не лише у канонічних хорах. Він постійно намагався і у творах, безпосередньо не пов'язаних з літургічною сферою, передати особливо близькі йому піднесено-духовні почуття, звертаючись до морально-філософських роздумів поезії українських класиків та сучасних йому авторів. Яскравим прикладом такої опосередкованої сакральної творчості може служити хор «Все упованіє моє» на вірші Тараса Шевченка, деякі хори на вірші Олександра Олеся. Саме в цих творах він найбільше наближається до вільнішого сприйняття духовних символів та категорій, притаманних мистцям Галичини наступної генерації, насамперед Людкевичу та Барвінському.

Окрім оригінальних церковних композицій, знайдемо у спадщині о. Кишакевича також численні обробки поширених в українському середовищі церковних творів для хору різного складу, що зумовлено також і практичними потребами: двоголосні писались для шкільних колективів, жіночі — для Руського дівочого інституту в Перемишлі, мішані — для хорів «Бояну» і т. д. Невипадкова розмаїтість саме цього жанру у спадщині композитора: адже вони відігравали особливо важливу морально-етичну роль, бо завдяки своїй популярності охоче співа-

лись аматорами та учнями, а водночас утримували неперервність художніх традицій. Серед них слід насамперед згадати напрочуд вдалі обробки західноукраїнських коляд, а також т. зв. церковні пісні до різних релігійних свят, пісні воскресні та йорданські, численну групу Богородичних пісень, євхаристійні напиви, Літургію по західноукраїнському напіву та інші аранжування.

Духовна творчість о. Кишакевича у розмаїтості своїх тенденцій репрезентує одну з найістотніших рис української художньої ментальності взагалі, багатоманітно втілену як у духовних концертах другої половини XVIII ст, так і в літургійних циклах галицьких композиторів XIX ст., — по-перше, це схильність до поетизації релігійних переживань, органічне поєднання канонічно-церковних, витворених у літургійній практиці, та фольклорних інтонаційних джерел, по-друге, в певній мірі — лірична суб'єктивність, зазначення особистих відтінків «діалогу людини з Богом», в якому переважає не сувора, безособова «колективна» молитва, а пристрасне благання, звернення самотньої душі, що прагне духовної потіхи і прощення, незважаючи на свою тілесну слабкість і недосконалість. Максима: «Шлях до Бога у кожного свій» — може служити епіграфом до національного художнього розуміння найвищої сутності духовного. Цим пояснюється і цілеспрямований вибір системи виразових засобів, котрі композитор застосовує, щоби переконливо витворити домінуючий у його релігійних творах настрій сердечного тепла, близькості до щоденних турбот, підкреслити безпосередній, іноді навіть дещо наївний «дитячий» характер широкі віри, котра виливається у звуках молитви чи церковної пісні.

Ескізний огляд деяких досягнень української галицької композиторської школи у сфері духовної музики другої половини XIX — початку XX ст. дозволяє висунути припущення, що на різних історичних етапах у цьому краї саме церковній музиці відводилась особлива роль, що сакральне світосприйняття — у зв'язку з певними особливостями еволюції національної свідомості — залишається панівним у подальших періодах, збереглося аж до сьогодні й інспірує значні досягнення в різних жанрах, у тому числі й світських. Проте аналізу релігійних інспірацій у творчості наступних генерацій композиторів варто було б присвятити окреме дослідження.