

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 784.036-189.071.1(477.83-25)

“ПЕРЕМИСЬКА ШКОЛА” ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

Любов КИЯНОВСЬКА

*Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка,
вул. О. Нижанківського, 5, 79005 Львів, Україна, тел.: 8 032 274 31 06*

У статті йдеться про становлення професійної композиторської діяльності в західноукраїнському середовищі, про т. зв. “перемиську школу”, представлену автором національного гімну о. Михайлом Вербицьким та о. Іваном Лаврівським. Автор простежує багатогранний вплив творчості цих композиторів на подальші генерації західноукраїнської композиторської школи аж до сучасності, визначає домінантні риси художнього мислення, що виявляються у образній сфері, ставленні до фольклорних витоків, виборі жанрів, превалюючих виразових засобах тощо.

Ключові слова: перемиська композиторська школа, Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, культурологічний феномен, музичний романтизм.

Творчість композиторів “перемиської школи” в останні роки привертає до себе особливо пильну увагу, а надто починаючи з часу “романтичного національного відродження” початку 90-х років ХХ ст. Тоді, після багатьох років заборони і забуття, спадщину Івана Лаврівського та особливо Михайла Вербицького, автора Державного гімну “Ще не вмерла Україна”, починають розглядати як своєрідний символ питомої української культури, виплеканої національно-визвольними змаганнями періоду “весни народів” 1848 р. та всієї другої половини ХІХ ст. Тоді ж (тобто в першій половині 90-х років ХХ ст.) перевидаються музикознавчі праці рівно ж заборонених комуністичною владою дослідників Зиновія Лиська “Піонери музичного мистецтва в Галичині” (Львів - Нью-Йорк, 1994. - Перевидання праці 1934 р.), Бориса Кудрика “Огляд історії української церковної музики” (Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 1995), які безпосередньо розглядають становлення та розвиток композиторської школи. Зрештою, саме визначення “перемиська школа” належить Борисові Кудрику і завдяки йому увійшло в науковий обіг. Окремо в цьому ряді варто згадати працю Марії Загайкевич “Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості” (Львів: Місіонер, 1998), яке підводить підсумок багатолітнім науковим пошукам відомого українського музикознавця в цьому напрямі і при тому пов’язує її з першою працею “Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.” (Київ: Музична Україна, 1960), що в радянські часи, чудом допущене до видання завдяки “хрущовській відлизі”, було чи не єдиним і найфундаментальнішим дослідженням музичної культури краю згаданого періоду. Більш чи менш детально, в різних контекстах та аспектах розмаїтих питань, пов’язаних з діяльністю “перемиської школи”, торкаються дослідники в низці інших праць, статей чи

виступів на конференціях, що вийшли друком в останнє десятиріччя; серед них спеціально згадаємо монографію Олександра Козаренка “Феномен української музичної мови” (Львів: Місіонер, 2000); постійно звертається до теми і автор цих рядків, зокрема в монографії “Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.” (Тернопіль: Астон, 2000).

Власне, тривале і багатоаспектне вивчення творчої спадщини представників “перемиської школи” і зумовило формулювання теми дослідження, присвяченого вивченню цієї композиторської школи як культурологічної, естетико-філософської категорії, тим більше, що навіть вищезгадані дослідження, хоч які розгорнуті та докладні фактологічно, не повністю враховують її широкий європейський контекст та спеціальну роль в історії української культури загалом. З іншого боку, уточнення і доповнення потребують і персоналії, і хронологічний обсяг діяльності школи, і її “виходи” на подальший розвиток української композиторської творчості. Здебільшого “перемиську школу” обмежують двома іменами – Вербицького та Лаврівського, згідно з позицією, задекларованою З. Лиськом, яку підтримує також і Б. Кудрик, проте насправді її вплив значно ширший, а список персоналії значно більший, і якщо врахувати і чітко сформулювати основні засади творчості і культурно-просвітницької діяльності школи, то логічно буде розглядати тут і Віктора Матюка, і Порфирія Бажанського, й Ісидора Воробкевича, і Йосипа Кишакевича, й почасти Анатолія Вахнянина, а навіть пояснити деякі риси стилю Остапа Нижанківського, спадщина якого переважно окреслюється в музикознавстві з позиції сприйняття “лисенківської школи” в Галичині.

Сприйнятливість же традицій, закладених “перемиською школою”, сягне багатьох явищ західноукраїнської та в цілому – української культури XX ст., тобто, враховуючи згадані традиції, зможемо пояснити певні особливості художнього мислення Нестора Нижанківського та Василя Барвінського, Анатолія Кос-Анатольського та Євгена Козака, плекання церковної музики до 1939 р., а навіть розквіт львівської естради та легких жанрів 20-х – 30-х років у доробку Веселовського і Ярослава Барнича. Від них же місток перекидається вже до пісень Мирослава Скорика, Богдана Янівського та Володимира Івасюка, через п’ятдесят років заборони – саме від перемиської спадщини йде імпульс до відродження і трактування в останнє десятиріччя сакральних жанрів в індивідуальних стилях Мирослава Скорика, Віктора Камінського, Олександра Козаренка, Богдани Фільц. Отже, якщо підійти до осмислення доробку цієї школи з таких позицій, то вимальовується дещо інша перспектива її дії і впливу в контексті національного культурного розвитку.

Зупинімось спочатку загально на найновіших визначеннях самої категорії “школи”, з метою дати певне методологічне підґрунтя поданій концепції.

Історично “перемиська школа” формувалась, як видається, в декілька етапів. Звести її витоки лише до 1828 р., коли за сприяння єпископа Івана Снігурського, одного з найпрогресивніших галицьких церковних діячів першої половини XIX ст., засновується хорова школа в Перемишлі, та засвідчити, що в цій школі навчались провідні представники згаданої композиторської школи – Михайло Вербицький та Іван Лаврівський, значить надто прямолінійно й однобічно трактувати саму функцію “перемиської школи” – не як конкретного навчального осередку¹, а саме в тому ширшому аспекті, який був зазначений попередньо, тобто в сенсі школи як філософсько-суспільного феномену. Цей факт заснування хорової школи при Перемиській катедрі вказує вже на завершення процесу її становлення, і далеко не відображає всіх попередніх, не менш важливих ступенів у кристалізації української мистецької (духовно-естетичної) самосвідомості.

¹ На жаль, таке прямолінійне трактування в деяких сучасних дослідженнях, зокрема в працях М.Черепанина.

Якщо коротко окреслити основні етапи становлення та розвитку “перемиської школи”, то їх буде щонайменше три, відповідно, період підготування, пошуку оптимальних форм розвою не лише національного музичного мистецтва, але й його суспільно-духовного призначення, другий – утворення відповідних інституцій і їх забезпечення, і врешті третій – розвиток, здобуття суспільного визнання, кристалізація певних художньо-естетичних засад, відбір провідних жанрів, образно-емоційних домінант тощо, тобто утворення стійкої художньої традиції.

Спираємось тут на те культурно-антропологічне визначення “школи”, що належить школі М.Й. Лангевельда (M.J. Langeveld) [3] і передбачає розуміння цієї категорії як внутрішньо цілісної, взаємообумовленої системи з виробленими критеріями сприйняття і відображення дійсності, інспірованими історичним розвитком, національними і соціальними особливостями середовища, в якому вона існує. Для “школи” як культурно-духовної категорії притаманне також достатньо постійне і пізнаване змістове коло і виразові принципи, які сучасники і нащадки окреслюють як особливу її рису.

Отже, торкаючись основних етапів становлення і ствердження “перемиської школи” саме як культурологічного (культурно-антропологічного) феномену, звертаємось до її еволюції. Перший (етап становлення) умовно можна окреслити як підготовчий, і в нього входить хронологічно період від 1816 р. до 1828 р. Дата 1816 р. як відправний пункт обрана тому, що саме з цього року настає досить істотний злам у розвитку української ідеї в Галичині, і власне формується та “священнича еліта”, яка протягом XIX ст. і підніме в краї українську суспільність, політику, науку, освіту і культуру. В цьому році – засноване стараннями перемишльського єпископа Михайла Левицького – починає діяти “Товариство греко-католицьких священників для поширення письмами просвіти і культури серед вірних на основі християнської релігії”. “Метою було видавництво книг, передовсім таких, щоб ними навіть простий народ міг користуватися (...) і з добром кращих висловів, щоб читач удосконалював власну мову” [2].

Паралельно відбувається своєрідне “накопичення” знань про рідну культуру у всій повноті її традицій і звичаїв, поки що не настільки глибоко, як це станеться в доробку, наприклад, Філарета Колесси, а лише на рівні дещо прямолінійного усвідомлення і фіксації, “якого ми роду і чий ми діти”. Центральне місце в цьому процесі посідає збирання й опрацювання фольклору. І знову в Галичині серед перших збирачів народних пісень, приказок, легенд, казок, епосу тощо бачимо представників духовенства – С. Петрушевича, І. Могильницького, І. Лаврівського. Ще перед “Руською трійцею” записували фольклорні та етнографічні матеріали священники Й. Левицький, К. Блонський, М. Верещинський, Й. Лозинський (саме він підготував для наукових цілей і згодом, 1835 р., видав перший обширний опис українського весілля з піснями – “Руске весіле” ; за цим збірником у Львівській духовній семінарії було інсценізовано хід весільного обряду, це була перша вистава рідною мовою, поставлена в її стінах¹.

У цьому ж ключі варто розглядати заснування в Перемишлі *Institutum cantorum et magistrorum scholae*, або дяко-вчительської школи в 1817 р.² Первісною метою було хоч частково

¹ Цей факт широко описаний в літературі. Див. про це зокрема: Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. – К.: Музична Україна, 1960. – С. 27. А також : Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині // С. Чарнецький. Вибране. – Львів: Каменяр, 1959. – С. 101-200.

² За уточнення дати заснування інституту – 1817 р. замість раніше поширеної 1818 р. – висловлюю подяку проф. Ю.Ясіновському.

піднести освіченість русинів Галичини, бо загальний рівень їхньої освіти був неприпустимо низьким. Частково дяко-вчительська школа виконала свою функцію, принаймні створила певний ґрунт, на якому справді пізніше вдалось заснувати хорову школу¹.

Звертаючись до цього “проторенесансного” періоду становлення композиторської школи в Галичині, наперше варто згадати, що “перемиська школа” розвивалась не ізольовано від загальноєвропейських процесів, а навпаки, в тісному зв’язку з ними. На цю обставину, на жаль, мало хто з дослідників звертає увагу. Але слід урахувати, що історична ситуація в Європі протягом згаданого, доволі тривалого періоду становлення і закріплення романтизму як провідного стилю і системи естетичних орієнтирів сприяла тому, щоби відроджувати і підносити національні школи з притаманними їм ментальними особливостями художнього світовідчуття. Європейські ідеї філософського і літературного романтизму, головню австро-німецького, гердерівські заклики здобули широкий розголос не лише в самому німецькомовному ареалі, але й істотно вплинули на духовний розвиток народів Чехії, Польщі, Словаччині, Сербії, Хорватії та інших, що здебільшого перебували тоді під владою Габсбурзької імперії. Знайшли вони своєрідний резонанс і в колах української інтелігенції Галичини, яка, як уже згадувалось, починає помічати свої традиції, культуру, власну історію, розглядати їх як ґрунт для самовизначення. Саме під цим впливом і в процесі формування такого типу національного світогляду в Західній Україні починають виникати вищезгадані розмаїті гуртки, товариства, організації, покликані збудити народ до духовного життя за умов національного соціального гноблення.

Але хоч “перемиська школа” і сформувалася під знаком становлення національної свідомості автохтонів-русинів, слід спеціально враховувати, що обставини її формування були максимально несприятливими і набагато гіршими, аніж у вищезгаданих народів. Адже її становлення відбувалось паралельно з досить інтенсивним розвитком польської культури і привнесенням домінантних рис віденського романтизму (враховуємо його найбільше поширення в австрійському середовищі Галичини та істотний вплив на інші національні громади краю). Така культурна ієрархія склалась у цей період не дарма – вона мала всіляку підтримку від владних структур і служила утворенню певних ціннісних установок серед інтелігенції всіх націй, що населяли Галичину. Тому таким довгим і тернистим був, зокрема, шлях до утворення української професійної культури в краї.

Завершення процесу становлення “перемиської школи” дійсно пов’язане із заснуванням Снігурьським хорової школи при катедрі, запрошенням провідних педагогів, насамперед, Алоїза Нанке з Брно, для забезпечення належної освіти вихованців і отримання перших позитивних результатів, про що найкраще свідчать знамениті слова Вербицького, – їх охоче цитують усі дослідники цього періоду культури в Галичині і автори монографій, присвячених творцю національного Гімну: “... школа стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері, і, здавалось, що в Європі крім трьох відомих категорій музики: німецької, італійської та французької існує ще четверта категорія – українська” [1, с. 37].

Але й заснування хорової школи, підготовка перших знавців багатоголосого співу ще далеко не означали вирішального етапу її (перемиської композиторської школи) діяльності,

¹ Свідомо не подаю тут історичних обставин заснування хорової школи та її співвіднесення з раніше існуючою *Institutum cantorum et magistrorum sholae*, бо про це вельми докладно пише Зиновій Лисько, див.: Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів-Нью-Йорк, 1994.- Перевидання праці 1934 р.

² За уточнення дати заснування інституту – 1817 р. замість раніше поширеної 1818 р. – висловлюю подяку проф. Ю.Ясіновському.

хоча це й був уже певний якісний злам у розвитку та встановлення певних художньо осмислених критеріїв національного церковного співу – на противагу самолівці, яка ґрунтувалась на засадах народного співу і не вимагала жодної професійної підготовки. Власне З. Лисько у своєму дослідженні і наголошує її негативний вплив у подальшому розвитку української культури, оскільки вона ставила українців та їхню церковну традицію на порядок нижче, аніж високорозвинену в мистецькому плані католицьку богослужбову традицію, а також значно поступалась українському православному доробкові, що на той час міг похвалитись вже такими колосальними досягненнями, як партесний, а особливо хоровий концерт М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та багатьох їхніх сучасників і послідовників¹. “В Перемишлі при кафедральному соборі постійного оркестру ані мистецького співу не було ніколи. Не було, звичайно, і партитур, і дяки “співали” без нот, самолівкою, як котрий вмів². Це було якраз те немистецьке музичтво, на яке нарікає у своїх споминах Михайло Вербицький. Загально відчувалась потреба музичної реформи, але зробити що-небудь у тому напрямку було не легко. Своїх людей (тобто українців – Л.К.) з музичною освітою не було цілком” [1, с. 26].

Отже, основною причиною поширення самолівки в тих часах Зиновій Лисько вбачає у бракові спеціальної освіти і слабкому рівні загальної культури українців Галичини. Перехід на якісно новий рівень церковного співу і означав встановлення певних засад професіоналізму в західноукраїнській культурі – поки що на рівні виконавства і звернення до інших художньо-естетичних цінностей, насамперед, сформованих на основі глибшого вивчення і поширення духовної творчості Бортнянського. Цей процес зрештою протікав дуже нелегко і не без значного опору прихильників “старої національної традиції” (про це детально пише той же Лисько).

Третій етап розвитку “перемиської музичної школи” припадає на другу половину ХІХ ст. і пов’язаний вже з усталенням художньо-естетичної світоглядної основи, розширенням жанрової палітри творчості композиторів – як Вербицького та Лаврівського, так і безпосередніх учнів Вербицького: Порфирія Бажанського і Віктора Матюка, а також послідовників: Анатолія Вахнянина, Максима Копка, Йосипа Кишакевича, а ще – поза межами Галичини – Исидора Воробкевича (в Буковині), Костянтина Матезонського (на Закарпатті) та деяких інших. На цьому етапі можемо вже говорити про наявність провідних образно-сміслових ліній, які інспіруються певними етичними цінностями, про цілеспрямований вибір та своєрідне трактування жанрів, певну структуровану систему художньо-виражальних засобів. Це свідчить про остаточне формування школи в тому сенсі, про який згадувалося вище, тобто школи як цілісної системи відображення дійсності з певними пріоритетами і усталеними цінностями. Традиції певної школи, передаючись і трансформуючись, утворюють окреслений пласт, загально-національної традиції. Акумуляюючи деякі відповідно обрані і осмислені принципи мистецтва минулого, вона (школа) водночас дає імпульс до наступного еволюційного етапу безперервного художнього процесу, співмірного з вимогами свого часу.

Коротко зазначимо основні принципи “перемиської композиторської школи”, які сформувались уже на цьому остаточному, третьому етапі, і які можна трактувати як притаманні їй своєрідні ознаки, що відрізняють її від інших національних та навіть регіональних (насамперед, від східноукраїнської) шкіл:

¹ Зрештою, одним із перших авторів духовного хорового концерту ХVІІІ ст. був Андрій Рачинський, композитор і регент, що розпочинав свою музичну кар’єру саме у Львові, при капелі собору св. Юра.

² За працею Івана Хризостома Сінкевича “Начало нотного пінія”.

1. Активність розвитку духовної, релігійної творчості, тим часом, як загалом європейський романтизм поступово втрачає інтерес до релігійних образів і символів¹. Активність виражається в “романтизації” різних жанрів духовної та паралітургічної музики. Значимість духовних (сакральних) ідеалів в західноукраїнському середовищі того часу була такою великою, що часто навіть світські музичні твори патріотичного змісту мали безпосередньо або опосередковану символічно-сакральну тенденцію. Перші прояви знаходимо не в представників школи, а ще у їхніх попередників – прикладом може бути популярна старогалицька пісня-гімн до слів о. І. Гушалевича “Мир вам, браття, всім приносим” з музикою Теодора Леонтовича – і потім уже в таких популярних свого часу творах, як “Мир Русинам” М. Вербицького чи “Піснь благожелательна” В. Матюка. Тож вказуємо на дуже важливу суспільну функцію діяльності школи – церковна творчість, окрім свого прямого культового призначення, починає відігравати важливу громадську роль і в тій місії неминуче зближується з піснею. Патріотичні мотиви не виступають у сакральних жанрах так прямолінійно, як у піснях, але опосередковано – через модифікацію пісенної мелодики чи різноманітні фольклорні асоціації. Незважаючи на універсальний характер свого змісту, вселюдське призначення, часто саме духовна спадщина була ближчою до національних пісенних джерел, аніж театральні чи концертні опуси.

2. Абсолютна перевага хорових жанрів та специфічність їхнього використання у творчості представників “перемиської школи”. З одного боку, в їхньому доробку хорова творчість займає провідне місце, оскільки їм було відомо, що в цьому середовищі вона є найдемократичнішою, пристосованою до потреб і можливостей найширшої аудиторії, тобто, відповідає історичним потребам краю. Водночас саме хорові твори належать до найбільш “експериментальних” у доробку більшості згаданих композиторів – в цьому проявляється як вплив романтичної естетики, так і сприйнятливість з традиціями української хорової музики, найперше з творчістю Бортнянського і інших представників “золотої доби”.

3. Поетизація, суб’єктивізація побутових та популярних фольклорних (коломийка) жанрів, що приводить до поступового “розмикання” етнографічного трактування народно-пісенних джерел. Це пов’язано з тим, що еталон раннього романтизму був найбільш співзвучним з багатьма національними професійними школами, які перебували на етапі становлення професійних композиторських шкіл, передусім завдяки наближеності до витоків національної свідомості, до легенд, обрядів, звичаїв та казкового фольклору, тобто, давали можливість на ранніх етапах апробувати новітні прийоми гармонії, фактури, способи розвитку на знайомому інтонаційному матеріалі.

4. Музичний романтизм у творчості представників “перемиської школи” розвивається у вельми тісних взаємозв’язках з літературою та театром, котрі теж зазнають неабиякого впливу фольклорних досліджень, підносять сюжети, теми та образи, почерпнуті зі збірників народних пісень, переказів, легенд. Звідси особлива роль співогри, що в цьому середовищі далеко переростає суспільну значимість водевілю у Франції чи зінгшпілю в Німеччині та Австрії.

5. Відповідно до своєрідних умов національного розвитку українського мистецтва в Галичині, у ньому перевтілюються всі основні тематичні сфери загальної європейської романтичної естетики – конфлікт ліричного героя з оточуючим середовищем, автобіографічність сюжетів, підкреслена увага до внутрішнього світу особистості ліричного героя, звернення до фольклорних джерел як до генетично невід’ємної національної частини свого “я”, втеча у пошуках ідеалу.

¹ У музиці вона співмірна з такими аналогічними процесами в інших видах мистецтва, як розвиток романтичного релігійного малярства, нп. Корнила Устияновича чи Юліана Панкевича, а також морально-проповідницька література.

6. Серед західноєвропейських впливів слід насамперед підкреслити стилістичну близькість до своєрідної німецької манери, особливо поширеної у середовищі тогочасних галичан, Liedertafel, для якої притаманна тверда опора на консонантні співзвуччя, послідовності тризвуків діатонічної спорідненості, щільна фактурна тканина, переважання в мелодиці (особливо у першому епізоді заспіву) ходів по звуках основних тризвуків T, S, D.

7. Прагнення подолати аматорську традицію, поширену в галицьких українських колах, вийти за рамки вузького етнографізму у трактуванні національних джерел, знайти ширші перспективи перевтілення фольклорних інтонацій, відповідні художньому процесу свого часу. Саме тому на основі значних досягнень цієї школи вже в перших десятиріччях ХХ ст. піднімуться на ниві музичної культури такі постаті як Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Філарет Колесса та ін.

Якщо проаналізувати діяльність і творчу спадщину всіх представників “перемиської школи” саме в такому ширшому культурологічному, соціально-історичному ракурсі, у порівнянні з аналогічними процесами в інших національних школах, а насамперед – в східноукраїнському середовищі, то її роль у становленні і розвитку української духовності буде мислитись не однозначно і не обмежено, а посяде гідне місце в українській мистецькій історіографії.

-
1. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів, 1994.
 2. Щурат В. На досвітку нової доби // Статті і замітки по історії відродження галицької України. – Львів: НТШ, 1919. – С. 52.
 3. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. – В. 8. – Basel: Schwabe & Co AG Verlag, 1922. – S. 1471ff.

“PEREMYSJKA SCHOOL” AS A CULTURAL PHENOMENON

LYUBOV KYVANOVSKA

*Lviv M. Lysenko National Music Academy
O. Nyzhankivskogo St, 5, 79005 Lviv, Ukraine,
tel: 8 0322 274 31 06*

This article is about the formation of the professional composer activity in the West of Ukraine, about “Peremysjka School”, which is represented by Mykhajlo Verbytski and Ivan Lavrivsjki. Here we can see the influence over the creative work on the next generation of composer school, here is determined the dominant qualities of art thinking, which are shown in figurative field, treatment of folklore, choice of the genre, expression means.

Key words: Peremysjka composer school, Mykhajlo Verbytski, Ivan Lavrivsjki, cultural phenomenon, musical romanticism.

Стаття надійшла до редколегії 22.03.2007
Прийнята до друку 03.09.2007