

на 3 «Слави» неотвітний, бо не числиться зі строфами: перше «Слава» ще уйде (бо хочай єсть при кінци строфи ѿ), але друге роздирає строфу на дві частини, і то без ніякої причини. (По третім стиху «Уста моя отверзох» слідує «Слава», а потім четвертий стих строфи: «Призри на мя і помилуй мя»... Отвітнішим було би, если би третє «Слава» зачи- нало ся від Дивна свидѣнїа твоа).

Пожаданою отже річею було би при будучім видаваню св. Письма, а також при печатаню часословів ієрейских завести таку зміну, щоби в пс. 118 виразно були означені строфи, чи то буквами єврейскими, чи грубшими цифрами, чи хотьби відступами, при чім однак дотеперіш- ний поділ на «Слави» міг би остатися незмінений. Лучше також було би, если б поодинокі стихи псалма не слідували по собі *per extensum*, але зачиналися кожний від нової строфи. По крайній мірі тота зміна нагадо- вала би нам так упосліджену у нас артистичну форму сего прекрасного псалма.

Катерина ЦІРКУС (Львів)

МАРТИН ЗІ ЛЬВОВА — КОМПОЗИТОР XVI СТОЛІТТЯ

XVI століття — це період найвищого розквіту європейського музичного Відродження. Розвиваючи традиції Середньовіччя (збереження сюжет- ного фонду, зв'язок теми і канонів її втілення тощо), мистецтво цього часу вступає в нову стадію. Загальною тенденцією епохи стає індивіду- алізація образів у межах традицій, переосмислення духовної тематики в напрямку світськості. Власне поєднання світських і духовних компо- нентів на різних рівнях — мовному, стилістичному, їх органічний зв'я- зок і взаємопроникнення — є одним з найяскравіших проявів мис- тецтва Відродження.

Наприкінці XVI століття досягає вершини і вокальна поліфонічна музика. Вона активно залучає засоби виразовості, властиві світському мистецтву. У руслі ренесансних тенденцій підвищений інтерес викли- кає мистецтво країн Центральної і Східної Європи, зокрема Польщі, України та Білорусії. У цей час тут культивувалася нідерландська, італій- ська, німецька, французька музика¹. Репертуар тогочасних органних табулатур свідчить про добру обізнаність місцевих музикантів із захід- ноєвропейськими досягненнями. Саме цей період у музиці Польщі представлений такими іменами як Вацлав з Шамотул (Wacław z Szamo- tuł), Себастьян з Фельштина (Sebastian z Felsztyna), Миколай Гомулка (Mikołaj Gombóka), Томаш Шадек (Tomasz Szadek). До таких знаних і талановитих композиторів належав і львів'янин Мартин Леополіта чи Мартин Львівський (зі Львова).

Що ми знаємо про нього? Дослідники вказують на ім'я «Martinus Leopolditanus», яке знаходиться в органній табулатурі з вроцлавської Міської бібліотеки 1573 року; в інших джерелах «Martinus Leopoldita»,

¹ Z. Szweykowski. Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku, *Z dziejów polskiej kultury muzycznej: I. Kultura staropolska*. Pod red. Zygmunta M. Szweykowskiego, Kraków 1958, s. 79–88.

«Leopoliensis»²; у дослідженнях його іноді іменують у польській формі написання³ — «Marcin ze Lwowa», «Lwowczyk»⁴.

Щодо дати народження, то тут є ряд питань. Відомий польський музикознавець Геронім Файхт сумнівається в поданій у багатьох джерелах даті народження Леополіти — 1540 рік, і, вочевидь, небезпідставно⁵. У розвідці А. Хибінського⁶, що базується на архівних матеріалах, з'являється інша, більш вірогідна дата — 1530 рік. Логіка його тверджень зводиться до наступного.

1. Припускаючи, що Леополіта навчався у Себастьяна з Фельштина, Хибінський аж ніяк не може погодитися з роками навчання (пізніше 1549 року відомостей про самого Себастьяна немає, і на той час він вже був досить похилого віку). Отже, найімовірніше, навчання могло бути років на 10 раніше.

2. Посаду, яку зайняв Мартин Леополіта 1560 року при дворі Зигмунта (*compositor cantus*), не міг отримати двадцятирічний юнак, якби на той час він не мав відповідної професійної освіти. А тому мав би бути на ту пору старшим. Очевидно, саме цими міркуваннями керувались Г. Ріман і Б. Сабольчі у виданих ними Словниках⁷, коли визначили саме 1530 рік як рік народження Мартина Леополіти.

Натомість усі дослідники вказують на єдиний достовірний факт з життя Мартина Леополіти: призначення його до придворної капели 1 травня 1560 року як вокального композитора — *compositor cantus*.

З огляду на професійний рівень музикантів придворної капели, а в ній працювали відомі музиканти того часу⁸, Леополіта мав би мати добру музичну підготовку. Чи міг він її отримати у тогочасному Львові? Яким був Львів у культурно-мистецькому та освітньому плані? Адольф Хибінський наводить цікавий факт. Під час огляду міського архіву 1924 року в рахункових книжках 1519–1530 років зі шкіряної оправи було вилучено 14 середньовічних рукописів, серед яких були і музичні фрагменти⁹. Серед нотних текстів були григоріанські мелодії,

² H. Feicht. *Studia nad muzyką polskiego Renesansu i Baroku*, Warszawa 1980 (*Opera Musicologica Hieronimi Feicht*, t. III), s. 78.

³ A. Poliński. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 78.

⁴ Szabolcsi Bence, Tóth Aladár. *Zenei Lexikon. Zeneműkiadó Vállalat*, Budapest 1965.

⁵ Див.: H. Feicht. *Studia*, s. 9–12.

⁶ A. Chybiński. *Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku*, Ziemia Czerwieńska, Lwów 1936, Nr. 1–2, s. 169.

⁷ H. Rieman. *Musiklexikon*, 1961; B. Schott's. (див. примітку 4: Szabolcsi Bence, Tóth Aladár. *Zenei Lexikon*).

⁸ Z. Szwejkowski. *Rozkwit wielogłosowości*.

⁹ A. Chybiński. *Ziemia Czerwieńska*, s. 169.

записані невмами, а декілька уривків були багатоголосними композиціями на 4 і 5 голосів у мензуральній нотації. На здивування львівського музиколога одна з цих мелодій тенора була популярна свого часу в Європі, зокрема у нідерландській композиторській школі, «L'homme armé» («Озброєна людина»), а інша — відома пісня «Je ne demande» («Я не прохаю»). Хоч автори композицій і не були вказані, можна припустити, що ці твори належали композиторам тогочасної нідерландської школи, які, як відомо, часто використовували для своїх мес і мотетів саме ці популярні пісні. Серед таких композиторів можна назвати Тінкторіса, Окегема, Обрехта, Жоскена де Пре, П'єра де ля Рю та інших. Майстерність імітаційної техніки в них була надзвичайно висока. Можна тільки пошкодувати, що львівські рукописи виявились сильно знищеними. Однак уже цей факт свідчить про те, що у Львові ці твори були відомі ще до 1530 року. Як вони туди потрапили і хто їх виконував, поки що залишається невідомим¹⁰. Наявність цих пам'яток у Львові свідчить про рівень обізнаності тогочасних музикантів з творами провідних європейських композиторів.

Є кілька версій щодо отримання Леополітою професійної освіти. На думку Г. Файхта, він міг вчитися у Вацлава з Шамотул, але не прямо, а через його учня Яна Єлонка з Тухолі (*Ioannes Cervus Tucholiensis*).

Звичайно, при умові, що Єлонек, перебуваючи в Кракові в 1518–1522 роках був учнем Вацлава з Шамотул і після приїзду до Львова (десь між 1536–42 роками) став учителем Леополіти. Це ще раз свідчить на користь того, що Леополіта народився не в 1540 році, а значно раніше. На той час, окрім домашніх учителів, професійну освіту у Львові можна було отримати у філії Краківської Академії — Львівській катедральній школі, трирічний курс якої передбачав навчання церковного співу, катехитики, латини та арифметики. В усякому випадку, початкову музичну освіту, і то досить добру, Мартин Леополіта отримав найімовірніше у Львові.

З рідного міста Леополіта потрапляє у Краків — місто з надзвичайно жвавим мистецьким життям. Цьому сприяло насамперед професійне музикування при королівському дворі, а також міські і двірські капели в садибах місцевої знаті. Капела рорантистів при вавельській катедрі визначала професійний рівень музичного життя міста. Розквітові мистецтва Кракова сприяло велике захоплення короля Зигмунта Августа II музикою. Він постійно піклувався музикантами своєї капели, цікавився їх побутовими умовами. Збереглися документи (розрахункові

¹⁰ M. Perz. *Fragmety Lwowskie źródło dzieł Dufaya, Josquina, Piotra de Domarto i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku*, *Muzyka*, 1989, Nr 3, s. 3–46.

книжки, листи тощо), які характеризують постать Зигмунта Августа II як мецената музичного мистецтва. Серед музикантів королівської капели бачимо Вацлава з Шамотул, Мартина з Анджейова (*Andreopolitanus*). Репертуар цієї та інших капел складала псалми, мотети, меси, твори західноєвропейських композиторів (Гомбера, Клемента-не-Папи, Клода Годме, Орландо ді Лассо)¹¹. Крім того, капела виконувала світський репертуар: польські та німецькі пісні, французькі *chansons*, італійські віланели, мадригали Клемана Жанекена, Адріана Віллаерта. У Кракові Леополіта мав би познайомитися з творами цих композиторів, увійти у творчі контакти з музикантами різних капел. Цілком можливо, що він був знайомий і з відомим угорським лютністом того часу Валентином Бакфарком¹². Перший біограф композитора Шимон Старовольський стверджував, що, окрім своїх обов'язків при капелі, Леополіта вивчав поезику в Ягеллонському університеті¹³.

Перебування Мартина Леополіти у Кракові як придворного композитора було короткочасним. Повернувшись до Львова 1564 року, він прожив у рідному місті до самої смерті у 1589 році. Відомостей про його діяльність у Львові поки що немає. У Шимона Старовольського є згадка про те, що Леополіта мав приятельські відносини з Яном Єлонком з Тухолі, який був ректором катедральної школи у Львові, і на той час відомою і впливовою особою в місті. Але чи це знайомство і приятелювання стосувалося ще років навчання Леополіти, чи було це після приїзду до рідного Львова, невідомо. Що робив тут Леополіта? Він міг бути керівником якоїсь капели чи займати якусь іншу посаду, пов'язану з музикою. Поки що на ці питання відповіді немає.

Яка ж доля творів композитора? За його життя вони не були видані ні в Польщі, ні за її межами. Та й сама творчість довший час була відома тільки з переказів Шимона Старовольського. В оцінці цього автора слава Леополіти була надзвичайною і жила в пам'яті ще в XVII столітті (час написання Старовольським спогадів — 1625 рік). Він був творцем цілорічного циклу мотетів «*Pieśni choralno-figuralne na cały rok*». Довший час вони зберігались у пулавській бібліотеці Чарторийських, але під час повстання 1831 року ці рукописи зникли і віднайти їх до нинішнього дня не вдалося¹⁴.

¹¹ A. Poliński. *Dzieje muzyki polskiej*.

¹² Це могло статися у Вільні, де у той час жив Бакфарк і де, властиво, відбулось призначення Леополіти на згадану посаду (див.: Н. Feicht. *Studia*, s. 8).

¹³ Див.: А. Chybiński. *Ziemia Czerwieńska*, s. 170.

¹⁴ Див.: А. Poliński. *Dzieje muzyki polskiej*, s. 79.

У зв'язку з цим видається цікавим такий факт. Десь на початку ХХ ст. Александр Полінський, перебуваючи у свого знайомого органіста, в купі призначеного для спалення паперового мотлоху знайшов 8 карток органної табулатури. Ними виявилися композиції Вацлава з Шамотул, Мартина Вартецького і два великі твори Мартина Леополіти — «*Mihi autem nimis honorati*» та «*Cibavit eos ex addipe frumenti*». Судячи з тексту та музичної форми, ці мотети були частиною із згаданого вище цілорічного церковного циклу.

Як стверджує Шимон Старовольський, Леополіта був творцем і слів, і музики до гимну на честь свого покровителя св. Мартина.

Відомості про меси маємо завдяки Юзефові Суржинському, котрий знайшов їх 1885 року в архівах Кракова («*Missa de Resurrectione*», «*Missa Rorate*», «*Missa de Paschalis*»).

Усі рукописи Леополіти позначалися монограмою з початкових букв «M.L.». Знайдено ще кілька його 5-голосних мотетів: «*Mihi autem*», «*Cibavit eos*», «*Resurgente Christo Domino*», «*Spiritus Domini replevit orbem terrarum*».

З усього творчого спадку в оригінальному викладі збереглася тільки «*Missa Paschalis*». Яка доля інших рукописів? Вже в 1909–10 роках А. Хибінський не дорахувався двох мес. Чотири мотети у вигляді табулатури для органу з початковим літургійним текстом збереглися у фотокопіях. Рукописи зникли під час Другої світової війни. Два голоси п'ятого мотету 1958 року знайдено в олькушських партесах¹⁵.

«Пасхальна меса»¹⁶ є найбільш цілісним і монументальним твором композитора. Як вказує Г.Файхт, ця меса мала бути досить знаною і виконувалася ще за часів життя Леополіти¹⁷. У кожному разі те, що у XVIII ст. до меси було додано ще й органний голос, свідчить саме про її популярність¹⁸.

Очевидно, що цей твір мав сильний вплив на меси інших польських композиторів. Спроби написання окремих частин меси були в Польщі ще до М. Леополіти (Mikołaj Radomski, 1426–30: «*Kyrie*», «*Patrem per octavas*», Krzysztof Borek 1573 «*Te Deum*» та інші. Але як цілісний циклічний твір «Пасхальна меса» є винятковим явищем.

¹⁵ M. Perz. *Rękopiśmienne partesy olkuskie*, *Muzyka*, 1969, Nr. 2.

¹⁶ Глибокому і всесторонньому аналізу цієї меси присвячене спеціальне дослідження видатного польського музикознавця Героніма Файхта, який здобув музикознавчу освіту у Львові під керівництвом А. Хибінського.

¹⁷ Див.: Н. Feicht. *Studia nad muzyką polskiego Renesansu i Baroku*, s. 16.

¹⁸ Правда, дивним видається те, що ні про одну з цих мес не згадує Ш. Старовольський.

В основі шестичастинного циклу цієї меси лежить кілька великодних пісень: «Chrystus Pan zmartwychwstał», «Chrystus zmartwychwstały jest», «Wstał Pan Chrystus» і «Wesoły nam dzień nastał».

Усі вони походять з григоріанських мелодій і, отже, були знані в багатьох європейських країнах. Але те, що співалися вони польською мовою ще до 1500 року, свідчить про їх велику популярність у тогочасній Польщі. Опрацювання цих мелодій Леополітою різноманітне. Вони можуть виконувати (згідно з традицією) роль *santus firmus*'а і незмінно проходити в одному з голосів (на відміну від нідерландців, Леополіта майже не вміщував с. f. у теноровому голосі). Проте частіше ці мелодії вар'юються, обростають мелізматикою, набувають нових рис, іноді дуже далеко відходячи від свого джерела. Ще одним з методів праці з джерелом є наскрізна імітація, де матеріалом для *propost* служать фрагменти джерела.

У шестиголосному «Agnus Dei» композитор використовує так званий *quodlibet*¹⁹. Об'єднуючи одночасно всі мелодії «джерела», композитор продемонстрував високу професійну майстерність у володінні поліфонічною технікою, типовою для нідерландської школи. Разом з тим, пластика мелодичної лінії, високий ступінь лінеарності поряд з вираженою вертикальністю — усе це вказує і на італійські впливи.

Не тільки меса, але й мотети Мартина Леополіти²⁰ виказують певні риси стилю композитора як типового представника пізнього Відродження. Насамперед це стосується праці з григоріанським джерелом — *santus firmus*'ом.

П'ятиголосся з наскрізним імітаційним розвитком фрагментів с. f. у всіх голосах мотету, де він ніби розчиняється у стретно-імітаційному письмі. На особливу увагу заслуговує опрацювання тексту. Ілюструючи окремі слова, передаючи їх зміст, Леополіта використовує стрибки, направленість мелодичної лінії голосу, створюючи ілюзію «візуального» наслідування. Ці прийоми, що зародились і утвердились ще в XVI ст., пізніше знайдуть яскравий вияв у риторичних фігурах Барокко.

Усі ці нові форми роботи і з джерелом, і з поліфонічною фактурою типові для ренесансної музики Європи. Мотивно-тематична техніка дає набагато більше можливостей для вияву авторської індивідуальності. А це також риса, властива Відродженню.

¹⁹ *Quodlibet* (від лат. *quod libet* — що завгодно) — поєднання, змішування різних мелодій або їх фрагментів. Ця техніка сягає XIII ст. Існує кілька видів Q.: т. зв. *симультанний* — з одночасним звучанням різних мелодій та *консекутивний* — з їх послідовним поєднанням. Але поряд з тим, є ще багато інших видів цієї техніки.

²⁰ Про них докладно див.: М. Perz. *Motety Marcina Leopolity, Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967.

Використання Мартином Леополітою духовних пісень, які на той час мали статус народних, представляє нам його як композитора польського. Його львівське походження дає підставу вважати, що Львів XVI ст. хоч і був у певному сенсі периферією Європи, усе ж у культурно-мистецькому плані розвивався в руслі європейського Ренесансу.